



Araya

Margot Benacerraf

A peninsula in the Caribbean in northern Venezuela: Araya. One of the most barren regions of the world, where man depends entirely on the produce of the sea: salt, fish. Since its discovery by the Spaniards in 1500, the exploitation of Araya's natural salt marshes has been done by hand. For centuries, this land remained one of the richest in the New World, where pirates and slave-dealers mingled with smugglers and pearl-traffickers. For those adventurers, salt, like gold, was a coveted object. After this splendid period, Araya declined into complete oblivion.

The story by Margot Benacerraf takes place over 24 hours, one day, of this Araya. One day like so many others of these past 450 years. But these 24 hours in the lives of the salt workers (salineros) bring about a strange, peculiar dimension. The

Araya ist eine karibische Halbinsel im Norden Venezuelas. Eine der kargsten Regionen der Erde, wo die Menschen völlig von den Produkten des Meeres abhängig sind: vom Salz und vom Fisch. Seit die Spanier Araya im Jahr 1500 entdeckten, werden die natürlichen Salzmarschen hier von Hand abgebaut. Jahrhundertlang gehörte das Land zu den reichsten in der Neuen Welt, hier tummelten sich Piraten, Sklavenhändler, Schmuggler und Perlenhändler. Bei diesen Abenteurern war das Salz so begehrt wie Gold. Später geriet Araya in Vergessenheit.

Die Geschichte, die Margot Benacerraf erzählt, spielt sich innerhalb eines Tages ab. Ein Tag wie viele andere in Araya in den letzten 450 Jahren. Diese 24 Stunden aus dem Leben der Salzarbeiter (salineros) zeigen eine seltsame, eigentümliche Welt. Schon mit seinen ersten Bildern entführt der Film die Zuschauer in eine Welt von seltener Schönheit, in der das Leben aus Himmel und Erde entsteht und die gesamte Natur in einer ständigen, sich

immer wieder erneuernden Bewegung ist. Die Landschaft ist von Korrosion verwüstet. Über das öde Land peitscht der Wind, und die Sonne brennt gnadenlos. So ist Araya. Menschen und Tiere klammern sich fest an diesem Boden und überleben auf diese Weise.

Der Film erzählt von drei Familien und von drei Dörfern, von drei unterschiedlichen Lebensweisen, die sich mischen und ergänzen. Während die Stunden verstreichen, wirken selbst die einfachsten Gesten der Menschen, um die es geht, bedeutungsvoll. *Araya* vermeidet konventionelle Anekdoten und billige Exotik. Der Film zeigt, wie Menschen auch schwierigste Lebensbedingungen meistern. *Aus dem originalen Pressematerial von 1959*

Keine billige Exotik

Bei *Araya* wollte Margot Benacerraf „billige lateinamerikanische Exportexotik“ vermeiden. Ihr Hauptziel war es, die menschliche Würde und die zähe Ausdauer der Bewohner dieser Region zu zeigen. Obwohl die Zusammenkunft einiger der Familien künstlich arrangiert und der Film von der deutlichen Absicht geprägt war, poetische Bilder zu erschaffen, wollte Benacerraf doch die Wahrheit dessen, was sie erfuhr, durch die Augen der Beteiligten vermitteln und ihre persönlichen Ansichten zurückstellen. *Araya* wurde mit *Nanook of the North*, *Que Viva Mexico* und *Las Hurdes* verglichen, aber man sollte dabei nicht vergessen, dass alle diese Filme, so brillant sie auch sein mögen, jeweils den Blick eines Ausländers auf die dargestellte Gesellschaft repräsentieren. Benacerraf aber stammt aus Caracas, und *Araya* war das erste filmische Meisterwerk aus Venezuela, ein Film, der die Kultur der Region von innen her zeigte. *Produktionsmitteilung von 2009*

Der Fliegende Holländer des Weltkinos

Araya wurde auf den Filmfestivals in aller Welt gefeiert und von Kritikern in den höchsten Tönen gelobt. Der Film beeinflusste junge Regisseure wie Glauber Rocha stark. Rocha war als Kritiker auf dem Festival von Cannes im Jahr 1959 und schloss Freundschaft mit Margot Benacerraf, die zu seiner Mentorin wurde. Doch trotz aller Lobeshymnen war der Verleih dieses Films nicht sehr erfolgreich, und er verschwand aus dem Blickfeld. *Araya* wurde zu einer Legende, denn wie der *Fliegende Holländer* tauchte der Film pünktlich alle zehn Jahre wieder auf – und alle zehn Jahre gab es erneut begeisterte Kritiken, bevor er abermals in der Versenkung verschwand.

Araya wurde in Frankreich erstmals 1967 in den Verleih gebracht. Seine venezolanische Premiere erlebte der Film erst 1977. Im Rahmen der ambitionierten Reihe „Latin American Visions“ war der Film 1987 kurzzeitig in einigen US-amerikanischen Städten zu sehen. Zuletzt erschien er im Rahmen von Werkschauen 1997 in Kolumbien und Venezuela auf der Leinwand.

Als das Latin American Video Archive (LAVA) den Film im Jahr 2005 erwarb, sah es so aus, als sollte *Araya* nun endlich in den amerikanischen Verleih kommen. Leider wurde diese Institution noch am Ende des gleichen Jahres geschlossen. Doch ihre Direktorin, Roselly Torres, wollte den Film nicht erneut in Vergessenheit geraten lassen. Sie nahm Kontakt zur Firma Milestone auf und stellte den Film dort vor. Anschließend vermittelte sie den Kontakt zu der Regisseurin Margot Benacerraf.

Milestone erkannte, dass dieser Schwarzweißfilm eine wichtige cineastische Wiederentdeckung war. Nach den großen Erfolgen mit der Restaurierung und dem Vertrieb von Charles Burnetts *Killer of Sheep* (Forum 2007) und Kent Mackenzies *The Exiles* (Forum 2008) entschloss sich das Unternehmen, auch *Araya* zu restaurieren und anschließend weltweit zu verleihen.

film, from the first images, submerges the viewer into a universe of rare beauty: where life is born of the sky and the sea, where nature is created and recreated in an endless and ever-renewed movement. It is a landscape ravaged by corrosion. A barren earth whipped by the wind and an implacable, brutal light. This is Araya. Human beings and animals cling to the soil and endure.

This film, a fresco, unveils three villages, three ways of life that intermingle and complement each other through the narration of the life of three families. Their simplest gestures, as the hours pass, are filled with an exceptional resonance. *Araya* avoids conventional anecdotes and facile exoticism. It is man persevering under the most taxing circumstances.

From the original 1959 press notes

No exoticism

Margot Benacerraf wanted to avoid “Latin-American exoticism for export” in her filming of *Araya*. Her main goal was to express the human dignity and perseverance she found in the people of the region. Although some of the families were artificially put together and it was clearly an attempt to create visual poetry through the images, Benacerraf sought to express the truth of what she experienced through the participants’ eyes, rather than her own preconceptions. *Araya* was compared to *Nanook of the North*, *Que Viva Mexico*, and *Las Hurdes*, but it should be noted that each of those films, no matter how brilliant, was a foreigner’s conception of the society portrayed. Benacerraf grew up in Caracas and *Araya* was truly Venezuela’s first cinematic masterpiece, expressing the culture of the region from within. *2009 production note*

The flying Dutchman of world cinema

Araya had a remarkable reception at film festivals around the world and garnered unanimous praise from film critics. The film was a huge influence on such young directors as Glauber Rocha – as a critic at the 1959 Cannes festival, Rocha was befriended by Benacerraf and she became his mentor. But despite all the accolades, the astonishingly beautiful film failed to find wide distribution and disappeared from view. However, like the story of the *Flying Dutchman*, *Araya* became a legend of cinema – the film that reappeared every ten years like clockwork. Each decade it would win more rave reviews, and then disappear once more.

Araya was first distributed in France in 1967. It did not premiere in Venezuela until 1977. It was briefly shown in a few U.S. cities in an ambitious Latin American Visions series organized in 1987. And it was last seen in tributes in Colombia and Venezuela in 1997.

When the Latin American Video Archive acquired the film in 2005, it looked as if *Araya* would at last get American distribution. Sadly, this organization closed at the end of that year. But LAVA director Roselly Torres would not let the film disappear again. She contacted Milestone and asked the folks there

to look at this lost masterpiece. She then introduced them to director Margot Benacerraf.

Milestone recognized that the astonishing black-and-white film was an important cinematic rediscovery. And as it had recently done so successfully with Charles Burnett's *Killer of Sheep* (Forum 2007) and Kent Mackenzie's *The Exiles* (Forum 2008), the company prepared to restore *Araya* and then release it around the world.

For the release prints, Milestone decided to entrust the precious French internegative and soundtrack to Pro-tek's Director of Restoration Management, Scott MacQueen, who is recognized as one of the finest archivists and historians of cinema around today.

At first, as the original French lab had vouched that the materials were in good shape, the team anticipated that *Araya* would be an easy restoration project. The original French-language interpositive from 1960 and a dupe negative made in the 1990s were sent, along with the Spanish optical track and the 3-track mag tracks. However, problems quickly popped up on the inspection. First, it was discovered that the steel cans were rusted inside and out leaving the film in great danger. The mag tracks had to be digitally transferred and then the narration, music and sound effects had to be balanced, and hiss and defects cleaned up. Then, Reel 1B's Spanish optical track was discovered to be missing and a scene from the same reel was found to be cut out of the negative. After comparing it to the 1960 interpositive and conferring with the director, the restoration team discovered that a lab mistake had occurred decades ago and a short but important scene of the salt gatherers had been removed without Benacerraf's knowledge. A new internegative of the section had to be created from the interpositive and the missing optical track had to be found in France and shipped over quickly. The film is complete for the first time since its original release.

Araya was first transferred from the original interpositive to state-of-the-art 2K. There followed hours of intense work to stabilize the image, remove numerous dust marks and scratches and bring the film back to its original glory.

The flip-side of Italian neo-realism

In those days, going to Araya was like going to the moon. First you took a plane to Cumaná. There you waited for a ferry, which might or might not decide to appear. Finally, to reach the Araya peninsula, you had to hire a jeep. After that arduous journey, I caught my first glimpse of Araya one afternoon about five o'clock. There stood this gigantic colonial castle in all its immense solitude, abandoned to those terrible deserts, and illuminated by this intense, glowing light. Then came those enormous salt peaks with their fantastic dimensions. But what drew me most to Araya was not its austere, unforgiving beauty but the dignity of its inhabitants. I hope that the love I hold for them shines through in the film. There, in the middle of that desolate, forbidding place, they managed to turn the same elements that made their existence so difficult into their very means of survival.

Zur Herstellung der Verleihkopien vertraute Milestone das kostbare französische Zwischennegativ und die Tonspur Scott MacQueen an, dem Leiter der Restaurierungsabteilung von Pro-tek, der einer der weltweit besten Archivar und Filmhistoriker ist.

Von dem französischen Kopierwerk, in dem die Originalkopie hergestellt worden war, kam die Information, dass die Materialien in gutem Zustand seien. Entsprechend hoffte das Team zunächst, dass *Araya* ein unkompliziertes Restaurierungsprojekt sein würde. Das originale französischsprachige Zwischenpositiv von 1960 und ein Dupnegativ aus den 1990er Jahren wurden geschickt, ebenso die spanische Lichttonspur und die dreispurige Magnettonspur. Doch bei genauerer Prüfung stellte sich heraus, dass es doch einige Probleme gab. Zuerst wurde entdeckt, dass die Stahlbehälter, in denen die Kopie aufbewahrt wurde, innen und außen verrostet waren, was den Film in große Gefahr brachte. Die Magnetspuren mussten digital übertragen werden, anschließend mussten der Kommentar und die Musik- und Geräuscheffekte ausbalanciert sowie Knackgeräusche und andere Fehler beseitigt werden. Von Spule 1B fehlte die spanische optische Tonspur, außerdem war in der gleichen Spule eine Szene aus dem Negativ herausgeschnitten worden. Nach dem Vergleich mit dem Zwischenpositiv von 1960 und einem Gespräch mit der Regisseurin fand das Restaurierungsteam heraus, dass vor Jahrzehnten ein Kopierfehler vorgefallen und eine kurze, aber wichtige Szene mit den Salzsammlern ohne Benacerrafs Wissen entfernt worden war. Eine neues Zwischennegativ der Szene musste aus dem Zwischenpositiv hergestellt, die fehlende optische Tonspur in Frankreich gesucht und in die USA gebracht werden. Zum ersten Mal seit seiner ersten Veröffentlichung ist der Film nun wieder vollständig zu sehen.

Araya wurde zunächst von dem originalen Zwischenpositiv ins 2K-Format übertragen. Danach folgten Stunden intensiver Arbeit, in denen zahlreiche Kratzer und Staubspuren beseitigt wurden, um den Film wieder im ursprünglichen Glanz erstrahlen zu lassen.

Gegenentwurf zum italienischen Neorealismus

Damals war eine Fahrt nach Araya wie eine Reise zum Mond. Zuerst ging es mit dem Flugzeug nach Cumaná. Dort musste man auf eine Fähre warten, die kam oder auch nicht kam. Für das letzte Stück zur Halbinsel Araya mietete man dann einen Jeep. Nach der strapaziösen Anreise erblickte ich Araya zum ersten Mal an einem Nachmittag gegen 17 Uhr. Da stand dieses gigantische, kolonialzeitliche Kastell in seiner überwältigenden Verlassenheit, der schrecklichen Ödnis preisgegeben in diesem intensiven, gleißenden Sonnenlicht. Dann kamen die riesigen Salzaufschüttungen mit ihren fantastischen Dimensionen.

Was mich an Araya am meisten faszinierte, war nicht seine karge, unbarmherzige Schönheit, sondern die Würde seiner Bewohner. Ich hoffe, dass meine Liebe für diese Menschen im Film sichtbar wird. Inmitten dieser verlassenen, bedrohlichen Landschaft ist es ihnen gelungen, genau den Elementen, die ihr Leben so schwer machen, ihre Existenzgrundlage abzurufen.

Mein erster Aufenthalt dauerte eine Woche, in der ich die Halbinsel in meinem Jeep durchquerte. Ursprünglich hatte ich einen 30 Minuten langen Film für eine Trilogie hier drehen wollen, aber der Ort beeindruckte mich dermaßen, dass ich es dabei nicht belassen konnte. So schrecklich dieser Ort war, so authentisch war er auch. Er war eine Metapher für Lateinamerika.

Abgesehen von dem Kastell hatte sich in dem Landstrich praktisch seit der Ankunft der Europäer nichts verändert. Die Menschen stellten ihre Töpferwaren immer noch ohne Scheibe her. Sie benutzten die gleichen,

jahrtausendalten Methoden, um im Meer zu fischen und das Salz zu gewinnen. Die Physiognomie dieser Menschen, der Fischer und Salzarbeiter, zeugte von dieser autarken Lebensweise.

Alles schien wie der Zeit entrückt, und doch sollte sich alles schnell und unwiederbringlich verändern: Innerhalb von sechs Monaten sollte der Salzabbau von Maschinen übernommen werden. Ich erkannte, dass diese bevorstehende Veränderung eine einmalige Gelegenheit bot, um im Film zu zeigen, wie zeitlose Traditionen durch einen Modernisierungsimpuls abreißen, der der Vergangenheit keine Beachtung schenkt. Wie würde die gewaltsame Veränderung die Familien treffen, deren Geschichten 500 Jahre weit zurückreichten?

Diese Geschichte wollte ich erzählen, aber nicht als Dokumentation im zeitgenössischen Sinne. Mir schwebte eine poetischere Form vor, eine Erzählung, die einem Drehbuch folgte statt einer spontanen Handlung, gewissermaßen eine fikionalisierte Dokumentation als Gegenstück zum italienischen Neorealismus, der damals so viel Beachtung fand.

Ich kehrte nach Caracas zurück, um alles über die Geschichte der Halbinsel Araya herauszufinden. Warum stand das Kastell da, warum war es einst so wichtig und nun verlassen? Was hat in dieser gewaltigen Ödnis die Errichtung jenes Kastells gerechtfertigt, das eine Zeit lang die zweitwichtigste Festung des gesamten Kontinents war? Ich recherchierte in der Nationalbibliothek und in der Akademie für Geschichte, fand aber praktisch keine Informationen. Mir wurde klar, dass ich am ehesten im „Archive of the Indies“ in Sevilla fündig werden würde. Ich musste nach Spanien reisen, um zu erfahren, dass Araya früher so berühmt war, dass es auf sämtlichen Landkarten des 16. Jahrhunderts zu finden ist — und zwar als einziger Ort im Bereich des heutigen Venezuela. Ich verbrachte drei Wochen mit der Lektüre der Chroniken. Ich erfuhr, dass die Stadt Cumaná wegen des Salzvorkommens gegründet worden war, denn das war die Münze, in der die spanische Krone die Soldaten bezahlte, die die Stadt errichteten. Der Satz, der als Spur der dreimonatigen Forschungsarbeit in den Film einging, lautet: „Und das Salz war kostbarer denn Gold.“

Drei Familien, drei Berufe, drei Dörfer

Ich entschied mich für drei Geschichten über das Leben dreier Familien, die in drei Dörfern drei unterschiedliche Berufe ausübten. Diese Dörfer bildeten ein Dreieck, das die gesamte Halbinsel umfasste. In Manicuaire, einem Töpferzentrum, baute die Familie Pereda nachts Salz ab. In El Rincón lebte die Fischerfamilie Ortiz. Im Dorf Araya erntete die Familie Salazar tagsüber das Salz. Jede Familie hat ihre eigene Physiognomie, wenngleich natürlich die Familienmitglieder, die im Film erscheinen, nicht unbedingt wirklich biologisch miteinander verwandt sind. Die Großmutter beispielsweise ist nicht mit dem Mädchen Carmen verwandt, das ihre Enkelin spielt. Die beiden, die das Liebespaar spielen, waren sich in Wahrheit spinnefeind.

Als ich den ganz aus Muscheln errichteten Fischerfriedhof sah, staunte ich einmal mehr über die Fähigkeit der Menschen von Araya, aus schrecklicher Verlassenheit hinreißende Schönheit zu machen. Aus einer alten Frau, die ein Grab besuchte, wurde für mich die Großmutter, die im Film auftritt, begleitet von der jungen, ganz in Weiß gekleideten Carmen. Das Mädchen sollte die ganze Zeit über Muschelschalen sammeln. Carmens Geschichte, die Geschichte der Muscheln, war ursprünglich viel länger. Sie sollte sich als roter Faden durch den ganzen Film schlingen. Aber mein Kameramann Giuseppe Nisoli hatte eines Tages ein Problem mit dem Einlegen des Films. Als ich mir viele Monate später in Paris das Material anschaute, war nur das halbe Bild belichtet. Das war ein schwerer Schlag.

Den Zeitrahmen von 24 Stunden habe ich gewählt, weil ich glaube, dass diese Zeiteinheit etwas von der Dimension der Wiederholung vermittelt. Auf

My first visit lasted for a week. I traversed the peninsula in the jeep. I had come with the idea of developing a 30-minute story to complete a trilogy, but the strength of the place so impressed me that my ideas began to expand. This place was so terrible, yet so authentic. It was a metaphor for Latin America.

Except for the castle, I saw it virtually as the first Spaniard had seen it when he landed there in 1500. The inhabitants still made their ceramics without benefit of the wheel. They still used the same millenarian methods to fish the sea and to collect the salt. The physiognomy of the people – the fishermen, the salt miners – testified to this same closed way of life. Everything seemed like it had been frozen in time, yet everything was also about to be violently, irremediably transformed. Within six months, the salt operation was to be taken over by machines. I realized that this impending transformation offered a unique opportunity to film the abrupt displacement of timeless traditions by a modernizing impulse which would give no consideration to the past. How would this violent change mark the families whose sagas went back 500 years?

I decided that I wanted to tell this story, but not as documentary in the contemporaneous sense of the word. I wanted to employ a more poetic mode, a narrative shaped by scripted rather than spontaneous action, a fictionalized documentary if you will, the flip side of the Italian neo-realist style which had enjoyed such prominence during the decade. I returned to Caracas to find out what I could about the history of the Araya peninsula. Why was that castle there, once so important and now so sad? What in that immense solitude had justified the construction of that castle, which was to become for a time the second most important fortress on the continent? I searched the National Library and the Academy of History but found virtually no information. I realized that my best hope was the Archives of the Indies in Seville. I had to travel to Spain to discover that the fame of Araya was once so great that it appeared on all the 16th century maps – the only toponym in what is now Venezuela. I spent three weeks reading the chronicles. I learned that the city of Cumaná was founded on salt, because that was the coin the Spanish rulers used to pay the soldiers who built the city. The only phrase that appears in the film, the only trace of three months of research, is the comment, “And the salt was more precious than gold.”

Three families, three occupations, three villages

I decided to develop three stories based on the lives of three families who practiced three occupations in three different villages. The villages formed a triangle that covered the peninsula. In Manicuaire, a ceramics center, the Pereda family were nocturnal salt workers. In El Rincón, the Ortiz family were fishermen. In the village of Araya, the Salazar family harvested salt by day. Each family has a distinctive physiognomy, though of course, the family members who appear in the film are not necessarily related biologically. The grandmother is not related to the girl, Carmen, who plays the granddaughter, for example. The couple who played the lovers were mortal enemies.

When I saw the marine cemetery, all built out of seashells, I marveled once more at the ability of the people of Araya to turn terrible desolation into haunting beauty. An old woman visiting a tomb was transformed, in my imagination, into the grandmother who appears in the film, accompanied by the young Carmen, dressed all in white. The girl would constantly be collecting shells. Carmen's story, the story of the seashells, was much longer originally. It was to form a thread which would weave through the entire film. But my cameraman, Giuseppe Nisoli, had a problem with the threading at one point, and when I finally saw this footage, many months later in Paris, only half the frame had been exposed. That was a terrible blow.

I chose a 24-hour time frame because I have always believed that this unit of time gives a dimension of repetition, and it seemed essential to me to emphasize the inherited gestures and the virtually uninterrupted passage of 500 years. You see a day that potentially repeats itself for a lifetime, infinitely, until the machines arrive unexpectedly and all is transformed. It all disappears in a flash. As in *Reverón*, my script marked each hour of the 24-hour cycle, albeit differently. There was the hour of the wind, when the boat departs, when the kites are flown. There was the hour of the sunrise. Each element makes its mark on daily life. Each character, too, had a particular story. Each family was assigned its own color in the editing. When one family advanced, another retreated. It was very tricky to juggle all this during the editing, because we had to make perceptible the passage of time on the one hand, and the circularity of it all on the other. Choosing two families of salt workers, one nocturnal and the other diurnal, allowed me to close the cycle. As the Peredas return to sleep all day, the Salazars go to work in the lagoon, extracting the salt from the bottom of the marsh. The circular cycle of the salt never stops.

A race against time

In this sequence, the camera makes a 180-degree pan. I felt that this was the way the sequence had to be shot. Giuseppe and I were walking together in the salt marsh – which was horrible, because our legs got scratched and the salt was burning into the wounds. With the Arriflex, Giuseppe did a perfect, hand-held 360-degree turn, which lasted a full two minutes. Later, in the final edit, we cut it in half because we realized that with the music it was just too much for the overall rhythm of the film.

As in *Reverón*, we were a two-person production crew. We'd fired our assistant after the first week because he was so disorganized that it seemed preferable to do everything, including the sound, ourselves. The shooting lasted less than four weeks; we began in late September and had to finish by October. We were very pressed for time because we had to wait until the end of the rainy season, but then the machines were scheduled to arrive immediately after. Each of the locations was a great distance from the next, and there wasn't anything that we might call a road between them. So if we wanted to be able to shoot in the fishing village at 6:00 a.m., we had to set out at 4:30 in the morning in the inky darkness.

diese Weise wollte ich die ererbten Gesten und die praktisch ohne Veränderung vergangenen 500 Jahre spürbar machen. Man sieht einen Tag, der sich praktisch ewig wiederholt, bis schließlich die Maschinen kommen und auf einmal alles verändert ist. Alles verschwindet in einem Augenblick. Wie bei *Reverón* folgte die Struktur meines Drehbuchs den einzelnen Stunden des 24-Stunden-Zyklus. Es gab die Stunde des Windes, wenn das Boot ausfährt, wenn die Drachen steigen. Es gab die Stunde des Sonnenaufgangs. Jedes Element hinterlässt seine Spur im Tageslauf. Auch jede Figur hat ihre Geschichte. Jede Familie erhielt im Schnitt ihre eigene Farbe. Wenn die eine Familie in den Vordergrund rückte, trat die andere zurück. Es war schwierig, all dies beim Schnitt zu berücksichtigen, denn wir mussten einerseits das Vergehen der Zeit und andererseits ihren Kreislauf wahrnehmbar machen. Indem ich zwei Familien von Salzarbeitern wählte, von denen die eine tagsüber, die andere nachts arbeitete, konnte ich den Kreislauf schließen. Wenn die Peredas nach Hause kommen, um den Tag zu verschlafen, ziehen die Salazars hinaus in die Lagune, um das Salz vom Boden der Marsch zu holen. Der Kreislauf des Salzes reißt nie ab.

Wettlauf mit der Zeit

In dieser Sequenz macht die Kamera einen Schwenk um 180 Grad. Ich hatte das Gefühl, dass diese Sequenz so aufgenommen werden müsste. Giuseppe und ich liefen über die Salzmarsch – was schrecklich war, weil wir Kratzer an den Beinen bekamen und das Salz in den Wunden brannte. Mit seiner Arriflex machte Giuseppe einen perfekten, freihändigen Schwenk um 360 Grad, der ganze zwei Minuten dauerte. Im endgültigen Schnitt verkürzten wir diese Sequenz auf die Hälfte, weil wir erkannten, dass sie ansonsten mit der Musik zusammen den Gesamtrhythmus des Filmes überfrachtet hätte.

Wie in *Reverón* bestand unser Drehteam nur aus zwei Personen. Wir hatten unseren Assistenten nach einer Woche entlassen, weil er so unorganisiert war, dass es uns besser schien, alles, auch den Ton, selbst zu machen. Die Dreharbeiten dauerten weniger als vier Wochen; wir begannen Ende September und mussten im Oktober fertig werden. Wir standen sehr unter Zeitdruck, denn wir mussten bis zum Ende der Regenzeit warten; es war vorgesehen, dass die Maschinen bald danach eintreffen sollten. Die einzelnen Drehorte waren sehr weit voneinander entfernt, und eine wirkliche Straßenverbindung gab es nicht. Wenn wir also um 6 Uhr morgens in dem Fischerdorf drehen wollten, mussten wir uns um 4.30 Uhr in der tintenschwarzen Nacht aufmachen. Elektrischen Strom, wie wir ihn kennen, gab es auch nicht, aber ein kleiner Generator sorgte in den Dörfern für etwas Licht.

Als der Film in Cannes gezeigt wurde, glaubte uns niemand, dass wir nur zu zweit gewesen waren. „Was war mit der Kranaufnahme?“, wurden wir gefragt. Wir hatten einfach einen Baukran genommen, der auf einer Baustelle zurückgelassen worden war. Wir stiegen zusammen hinein, kämpften gegen den Wind an. Das war heroisch, aber auch Zufall. Die Leidenschaft macht vieles möglich.

Oft filmten wir den ganzen Tag und gingen dann nachts hinaus, um den Ton aufzunehmen. Jede der Familien hat ein eigenes Auftrittslied. Weil die Halbinsel jahrhundertlang so isoliert war, haben sich hier musikalische Traditionen gehalten, die noch bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. Die *polos*, die sie singen, stammen aus Andalusien, wo man sie immer noch hört, während sie in Venezuela ausgesprochen selten sind. Wir nahmen diese ortstypische Musik nachts auf, in den Hütten der Anwohner. Zu anderen Zeiten nahmen wir das Rauschen des Meeres auf, weil ich wollte, dass das Meer als Echo im ganzen Film zu hören ist, damit die Zuschauer seine sich ständig verändernde Intensität spüren.

Das sonderbarste Ereignis während der Dreharbeiten war die unangekündigte Ankunft der Präsidentenjacht. An Bord befanden sich der Diktator

Pérez Jiménez und sein Gefolge, samt Konkubinen. Er wollte ausgerechnet hier eine Massenhochzeit abhalten! In Araya gab es all diese unabgesegneten Partnerschaften, die viel länger Bestand hatten als irgendeine seiner Beziehungen, aber der Diktator meinte, all diese Paare bräuchten die Segnung einer römisch-katholischen Zeremonie. Er lockte die Menschen mit goldenen Ringen und Hochzeitskleidern. Auf dem Kamm eines Hügels vollzog ein spanischer Priester die Massentrauung. Giuseppe und ich saßen im Jeep und schauten zu. Als die Leute von Pérez Jiménez unsere Kameraausrüstung sahen, forderten sie uns auf, das Spektakel zu filmen. Ich lehnte ab, was ich seither immer bedauert habe. Das wäre ein wunderbar surreales Dokument geworden. Aber ich hatte Angst, dass das kostbare Filmmaterial nicht reichen würde. Später habe ich Gabriel García Márquez die Geschichte erzählt, der sie in *Eréndira* aufgenommen hat.

Fünf Cutter gleichzeitig

Weil die venezolanischen Kopierwerke bei Schwarzweißfilmen so schlechte Arbeit leisteten, musste ich das belichtete Material nach Paris schaffen, wie schon bei *Reverón*. Wir hatten Mühe, das Material auf regulärem Wege von Araya nach Caracas und von Caracas nach Paris zu bekommen. Es war schwierig, aber es zahlte sich aus. Das war kurz vor dem Sturz von Diktator Pérez Jiménez, und plötzlich war nichts und niemand mehr sicher. Mein wunderbarer Freund Miguel Otero Silva wurde verhaftet. Die Intellektuellen, die nicht verhaftet worden waren, kämpften für die Freilassung jener, die im Gefängnis gelandet waren. Aus Solidarität konnte ich für den Schnitt nicht nach Paris reisen. Die Bombardements und andere Störungen der öffentlichen Ordnung begannen im Dezember 1957 und hielten den ganzen Januar hindurch an. Alle steckten entweder im Gefängnis oder lebten im Untergrund - bis zum 23. Januar 1958, als Jiménez schließlich gestürzt wurde.

Ich hatte den Rest des Filmmaterials nach Paris senden können, aber erst im Juni war es mir möglich, selbst auszureisen. Es erwarteten mich vielstündige Sichtungen, auch der Schock und die Enttäuschung über die nur halb belichtete Carmen-Szene. Mein Traum war es immer gewesen, wie Flaherty oder wie jeder andere Regisseur unter organisierten industriellen Bedingungen zu arbeiten, bei Tag zu drehen und das Material nachts zu sichten. Auf diese Weise lassen sich alle problematischen Sequenzen sofort erkennen und auf der Stelle neu drehen. Aber unter den primitiven Umständen, unter denen ich arbeiten musste, gab es kein Zurück.

Zusammen mit der Cutterin Francine Grubert und dem Komponisten Guy Bernard produzierten wir eine dreistündige Version, die mir im Hinblick auf den inneren Rhythmus des Films genau die richtige Länge zu haben schien. Ich zeigte diese Version Henri Langlois, der sie wiederum Jean Renoir vorführte. Dieser sagte mir anschließend: „Schneiden Sie kein einziges Bild heraus.“ Aber seinerzeit war ein dreistündiger Film etwas Unerhörtes.

Die Schneidearbeiten waren lang und kostspielig. Ursprünglich hatte ich als meine eigene Produzentin auftreten wollen, aber die Kosten stiegen weiter, und so entschied ich mich für die Partnerschaft mit Belsolle, einem Frankokatalanen, der mit Films de L'Archer in Paris verbunden war. Er zeigte dem Auswahlkomitee in Cannes die dreistündige Fassung, und es hieß, der Film käme in den Wettbewerb, wenn wir ihn bis April fertig hätten. Das Jahr 1959 versprach ein wichtiges in Cannes zu werden, weil Filme wie François Truffauts *Les quatre cents coups*, Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour* und Marcel Camus' *Orfeu Negro* im Programm waren. Aber es war schon Februar, und wir mussten noch den gesprochenen Kommentar einfügen. Wir ließen uns auf ein wildes Rennen ein, um den Film fertigzustellen. Weil wir seine Länge auf die Hälfte verkürzen mussten, arbeitete ich schließlich mit fünf Cuttern, an der Spitze Pierre Jallaud, um die Sache rechtzeitig fertig zu bekommen.

When the film screened at Cannes, no one believed that we had only been a two-person crew. "What about the crane shots?" they demanded. We had simply taken advantage of a construction crane that had been left on a building site. We would go up in it together, fighting against the wind. It was as heroic as it was fortuitous. Passion, I think, makes many things possible.

We often filmed all day and then went out at night to collect sounds. Each of the families has a theme song. Because the peninsula had been so isolated for centuries, they have preserved musical traditions dating from the 15th century. The *polos* which they sing come from Andalusia, where they are still heard, but in Venezuela they are extremely rare. We would record this local music at night, in people's huts. Other times we recorded the sound of the sea because I wanted the sea to have its echo throughout the film so the viewer feels its intensity, which is ever-changing.

The most curious event during the filming was the unannounced arrival of the presidential yacht. Aboard was the dictator Pérez Jiménez and his entire retinue, including his concubines. He had come to perform a collective marriage ceremony, of all things! Here were all these consensual unions which had lasted much longer than any of his own, but he was determined that these couples should have the benefit of a Roman Catholic ceremony. He lured people with gold rings and wedding dresses. On the crest of a hill, a Spanish priest performed the mass marriage. Giuseppe and I sat in the jeep, looking on. When the Pérez Jiménez people spotted our camera equipment, they asked us to film the spectacle. I declined, but have always regretted it. It would have been a wonderfully surreal document. But once again, I was concerned not to run out of precious film stock. I later told this story to Gabriel García Márquez, who incorporated it into *Eréndira*.

A team of five editors

Because the Venezuelan film labs did such a poor job with black and white, I had to ship the exposed footage off to Paris, as I had done with *Reverón*. We took pains to see that the footage got shipped out of Araya for Caracas, and from Caracas to Paris, on a regular basis. Though this was difficult, it turned out to be well worth the effort. This was the eve of the fall of the dictator Pérez Jiménez, and suddenly no one and nothing was safe. My great friend Miguel Otero Silva was imprisoned. Those intellectuals who had not been arrested were busy campaigning for the release of those who had. Out of solidarity, I could not leave for Paris to edit a film. The bombings and other public disturbances began in December 1957 and lasted through January. Everyone was either in jail or in hiding until January 23, 1958, when Jiménez finally fell.

I had managed to send the remainder of the footage, but I myself didn't manage to get to Paris until June. Many hours of material awaited my viewing, as did the shock and disappointment of the half-exposed Carmen footage. My dream had always been to work like Flaherty or like any director working under organized industrial conditions, shooting by day and viewing the rushes at night. That way, any problem sequences could be identified and reshot on the spot. With the primitive,

delayed-time method that circumstances had consigned me to work under, there was no going back. With editor Francine Grüber and composer Guy Bernard, we produced a three-hour version, which seemed to me a perfect length in terms of the film's internal rhythms. I showed this version to Henri Langlois, who in turn screened it for Jean Renoir, who said to me upon leaving the screening, "Don't cut a single image." But in those days, a three-hour film was almost unheard of.

The editing was a long and costly process. I had intended to act as my own producer, but as costs kept rising, I decided to go into partnership with Belsolle, a French-Catalan associated with the Paris-based Films de L'Archer. He showed the three-hour version to the Cannes selection committee, who said that if we could have it ready by April, they would place it in competition. This year, 1959, promised to be a very important one at Cannes, with films like François Truffaut's *The 400 Blows*, Alain Resnais's *Hiroshima, mon amour*, Marcel Camus' *Black Orpheus*. But it was already February and we had yet to do the voice-over commentary. We embarked on a mad race to get the film finished, and because we needed to reduce its running time by half, I ended up working with an expanded team of five editors, with Pierre Jallaud at the helm.

Pierre Seghers worked with me on the voice-over text. We wanted a kind of biblical tone in the opening, midday and concluding sections. The narrations related to each of the three families had a different tone. I asked actor Laurent Terzieff to do the voice-over. We hired a sound effects specialist to recreate sounds that we had been unable to tape on site. I was told that Raoul Coutard was the best in France. We sat down together and I showed him some footage: "These are the images. I would like you to add the sound of the earth as it expands from the heat of the sun." He just stared at me, speechless, but his expression clearly said, "This woman is crazy." When I pressed him a bit, he told me that a man in the studio above ours had just asked him to produce the sound of a caress, and now I wanted the sound of the earth expanding. It was all too much! We were going to drive him crazy! "Who is that working upstairs?" I asked. "His name is Alain Resnais, and his film is called *Hiroshima, mon amour*."

In the marine cemetery sequence of *Araya*, for example, there are at least five distinct sea sounds, but no footsteps at all, though this is the sound the viewer expects to hear. We taped the ocean noises backwards to give them a submarine quality. Thus, the "documentary" images are counterposed to a highly manipulated, poeticized soundtrack. Sound doesn't have to correspond to the image; it can transform it.

One of the additional ironies of the post-production process was that the film's voice track was in French, not Spanish. According to the rules for entry to the Cannes event, the film must either be spoken in French or have French subtitles. The time pressure we were working under left us no choice but to record directly in French.

Excerpt of an interview with Margot Benacerraf, conducted by Karen Schwartzman with Harel Calderón and Julianne Burton-Carvajal. In: Journal of Film and Video, Fall 1992 and Winter 1993 ©1993 K. Schwartzman, used with her kind permission

Pierre Seghers erarbeitete mit mir den Kommentartext. Wir strebten bei der Eröffnungs-, der Mittags- und der Schlussequenz einen biblischen Ton an. Die Erzählungen dagegen, die sich auf die drei Familien bezogen, sollten einen anderen Tonfall haben. Ich bat den Schauspieler Laurent Terzieff, den Kommentar zu sprechen. Um die Töne, die wir vor Ort nicht hatten aufnehmen können, nachzuempfinden, heuerten wir einen Spezialisten für Geräuscheffekte an. Es hieß, Raoul Coutard sei der beste Spezialist in Frankreich. Wir setzten uns zusammen, und ich zeigte ihm einige Einstellungen: „Das sind die Bilder. Sie sollen hier den Ton der Erde einfügen, wie sie sich unter den Strahlen der Sonne ausdehnt.“ Er starrte mich an, ohne ein Wort zu sagen und glaubte wahrscheinlich, ich sei verrückt. Als ich etwas nachsetzte, erzählte er mir, der Mann in dem Studio über unserem hätte ihn gerade gebeten, das Geräusch eines Streichelns nachzuahmen, und nun käme ich mit der Ausdehnung des Erdbodens. Das sei alles zu viel für ihn, wir würden ihn noch wahnsinnig machen. „Wer arbeitet denn über mir?“, fragte ich. „Der Mann heißt Alain Resnais und sein Film *Hiroshima, mon amour*.“

In der Szene auf dem Fischerfriedhof beispielsweise gibt es wenigstens fünf unterschiedliche Meeresgeräusche, aber keine Laufgeräusche, obwohl man diese als Zuschauer erwartet. Wir nahmen die Meeresgeräusche rückwärts auf, damit sie sich wie Unterwassergeräusche anhören. Den „dokumentarischen“ Bildern gegenüber steht also ein hochgradig manipulierter, poetisierter Soundtrack. Der Ton muss dem Bild nicht entsprechen; er kann es auch verwandeln.

Eine Ironie der Nachbearbeitung des Films war, dass die Tonspur französisch, nicht spanisch war. Nach den Regeln, die in Cannes gelten, musste der Film entweder französischen Ton oder französische Untertitel haben. Angesichts des Zeitdrucks blieb uns keine andere Wahl, als den Ton direkt auf Französisch aufzuzeichnen.

Auszug aus einem Interview mit Margot Benacerraf, das Karen Schwartzman mit Harel Calderón und Julianne Burton-Carvajal geführt hat. In: Journal of Film and Video, Herbst 1992 und Winter 1993

© K. Schwartzman



Margot Benacerraf wurde am 14. August 1926 in Caracas, Venezuela, geboren. Ursprünglich wollte sie Schriftstellerin werden und studierte zunächst Philosophie und Literatur. 1947 gewann sie den Pan-Amerika-Preis für einen Essay sowie im Jahr darauf einen Preis, an dessen Stiftung die Columbia University beteiligt war, für ein Theaterstück. Im Rahmen dieses Preises erhielt sie die Möglichkeit, nach New York zu gehen, wo sie den Film für sich entdeckte.

Weil sie, um in Europa Filme drehen zu können, einen Abschluss brauchte, setzte sie 1950 in Frankreich ihre Studien am IDHEC, dem Institut des Hautes Etudes Cinématographiques in Paris fort.

Im November 1951 unterbrach sie ihr Studium und drehte ihren ersten Film, *Reverón*, eine poetische Studie über den legendären gleichnamigen venezolanischen Künstler. Der 20-minütige Kurzfilm erregte 1953 im Rahmen der Berliner Filmfestspiele international viel Aufmerksamkeit. Auf dem Festival lernte Benacerraf Lotte Eisner, die Pionierin der Filmgeschichte, kennen, die zu einer lebenslangen Freundin wurde. Eisner machte sie später mit Henri Langlois bekannt, dem Kopf der Cinémathèque Française, der eine wichtige Rolle in Benacerrafs Leben und Laufbahn spielen sollte.

1963 wurde Benacerraf die erste Leiterin des INCIBA, des Nationalen Instituts für Kultur und Kunst, 1966 gründete sie die Cineteca Nacional. Aus der Kinemathek wurde schnell eine landesweite Einrichtung und schließlich das erste Filmarchiv Venezuelas. Benacerraf wirkte im Leitungsgremium des Ateneo de Caracas mit, des ersten Filmkunstkinos der Hauptstadt. Zusammen mit Gabriel García Márquez gründete sie 1991 in Venezuela das Latin Fundavisual zur Förderung der audiovisuellen Kunst in Lateinamerika.

Land: Venezuela, Frankreich 1959. **Produktion:** Caroni Films C.A. (Venezuela) & Films de L'Archer, Paris. **Regie:** Margot Benacerraf. **Buch:** Margot Benacerraf, Pierre Seghers. **Kamera:** Giuseppe Nisoli. **Musik:** Guy Bernard. **Schnitt:** Pierre Jallaud, Francine Grüber. **Produzent:** Henry Nadler. **Restaurierung:** Scott MacQueen. **Tonrestaurierung:** John Polito. **Erzähler:** José Ignacio Cabrujas (spanische Sprachfassung), Laurent Terzieff (französische Sprachfassung). **Mit:** Familie Pereda (in Manicuaire), Familie Ortiz (in El Rincón), Familie Salazar (in Araya).

Format: 35mm. Schwarzweiß. **Länge:** 82 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Spanisch. **Uraufführung:** 13. Mai 1959. Uraufführung der restaurierten Fassung: 7. Februar 2009, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Milestone Films, PO Box 128, Harrington Park, NJ 07640, USA. Tel.: (1-201) 767 3117, Fax: (1-201) 767 3035, E-Mail: milefilms@aol.com, milefilms@gmail.com; www.milestonefilms.com

Margot Benacerraf was born in Caracas, Venezuela on August 14, 1926. Primarily interested in becoming a writer, she studied philosophy and literature. In 1947, she won the Pan-American Award for an essay and by the next year, she wrote a play that won an award co-sponsored by Columbia University. Part of her prize was the opportunity to go to New York. There, Benacerraf discovered cinema. Deciding that she needed a degree in order to make films in Europe, Benacerraf traveled to France in 1950 to study at IDHEC – the Institut des Hautes Etudes Cinématographiques in Paris.

But in November 1951, she interrupted her studies to create her first film, *Reverón*, a poetic study of the legendary and eccentric Venezuelan artist. The 20-minute short gained international acclaim when it premiered at the 1953 Berlin Film Festival. At the festival, Benacerraf met pioneer film historian Lotte Eisner, who became a lifelong friend. Eisner later introduced her to Henri Langlois, the genius behind the Cinémathèque Française, who played a major role in Benacerraf's life and career.

In 1963, Benacerraf became the first head of INCIBA, Venezuela's National Institute for Culture and Fine Arts. In 1966, she founded the Cineteca Nacional. Starting out as a cinémathèque, it soon evolved into a nationwide film society movement and then the country's first film archive. She participated in the Board of Directors of Caracas' first art film theater, the Ateneo de Caracas. In 1991, with Gabriel García Márquez, she created Latin Fundavisual to promote Latin American audiovisual art in Venezuela.