

cine

&medios

el che
sharif
antonioni
godard
censura
etc.



1 AÑO 1
JUNIO
JULIO/69
\$250

Novedades de Sudamericana

HUMBERTO 1º 545

Buenos Aires

Victoria Ocampo
DIALOGO CON BORGES

Una admirable conversación entre dos grandes escritores argentinos que dan su yo más verdadero. Ilustrado con fotografías. 88 págs. Edit. Sur, aprox. \$ 720.—.

Roger Peyrefitte
LOS NORTEAMERICANOS

El autor de "Los judíos" examina con extrema franqueza las virtudes y las culpas de los Estados Unidos. 520 págs., aprox. \$ 1.300.—.

S. E. Finer
LOS MILITARES EN LA POLITICA MUNDIAL

Los "hombres de a caballo" como factores de poder. La obra clásica sobre el tema. 348 págs. Col. Perspectivas, aprox. \$ 1.000.—.

Jorge M. Mayer
LAS "BASES" DE ALBERDI

Una monumental edición crítica de las "Bases", en una perspectiva histórica y actual. 512 págs., aprox. \$ 1.900.—.

Antonio Di Benedetto
LOS SUICIDAS

La última novela del notable escritor mendocino. Mención especial en el concurso Primera Plana-Sudamericana 1967. Jurado: Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal, Augusto Roa Bastos. 168 págs. Col. El Espejo, aprox. \$ 490.—.

Baica Dávalos
INTERREGNO

Una novela que rememora las horas de la infancia; una biografía apócrifa en un país imaginario. 168 págs. Edit. Sur, aprox. \$ 550.—.

Jean Lacroix
KANT

Una lúcida reevaluación de Kant, fuera de los límites de la "Crítica de la razón pura". 120 páginas. Col. Bibl. de Filosofía, aprox. \$ 400.—.

Gustavo F. J. Cirigliano
EDUCACION Y POLITICA

El paradójico sistema de la educación argentina. Examen crítico del sistema educativo argentino, sus deficiencias y posibles soluciones, a la luz de una política eficaz. 160 págs. Col. Nueva Pedagogía. Edic. Librería del Colegio, aprox. \$ 550.—.

DIóGENES Nº 61

Tadeus Kowzan. El teatro y el estructuralismo: Introducción a la semiología del espectáculo. Artículos de Romano sobre el paisaje y la sociedad, de M. Palmers acerca de la técnica de la civilización racional y de S. W. Baron sobre las relaciones entre judíos y protestantes. 160 págs., aprox. \$ 390.—.

Fondo Nacional de las Artes
ANUARIO DEL TEATRO ARGENTINO

Un panorama completo de la actividad escénica en 1966. 148 págs. con ilustraciones \$ 1.000.—.

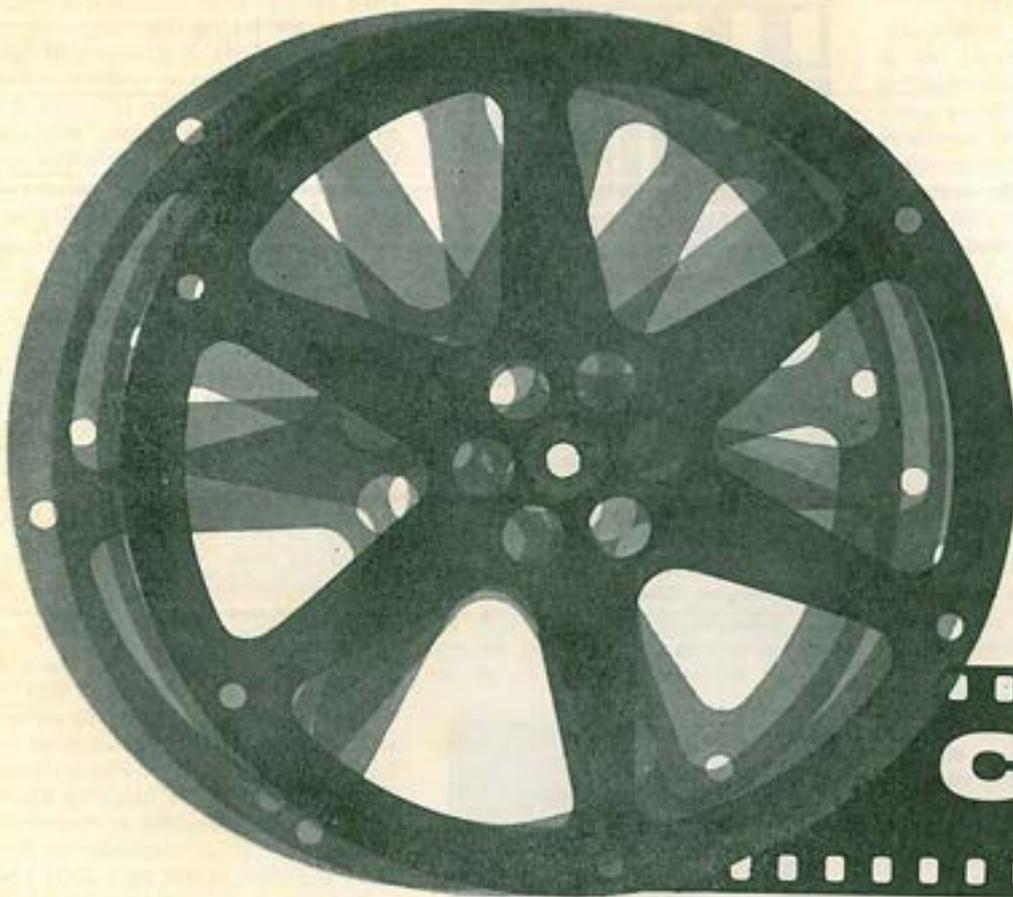
Enciclopedia Planeta
LA TIERRA ESA DESCONOCIDA

"La geología es la historia profunda de la tierra, así como el psicoanálisis es la historia profunda de la psique". 254 págs., aprox. \$ 1.150.—.

REIMPRESIONES

- Silvina Bullrich - MAÑANA DIGO BASTA (3ª ed.), aprox. \$ 500.—.
Simone de Beauvoir - LA MUJER ROJETA (4ª ed.), aprox. \$ 500.—.
Julio Cortázar - FINAL DE JUEGO (8ª ed.), aprox. \$ 350.—.
Ernesto Sábato - SOBRE HEROES Y TUMBAS (9ª ed. Piragua), aprox. \$ 580.—.
Carlos Fuentes - CAMBIO DE PIEL (3ª ed.), aprox. \$ 1.200.—.
Ray Bradbury - LAS DORADAS MANZANAS DEL SOL (3ª ed.), Ed. Minotaur, aprox. \$ 350.—.
Ray Bradbury - EL HOMBRE ILUSTRADO (4ª ed.), Ed. Minotaur, aprox. \$ 400.—.
Julio Cortázar - HISTORIA DE CRONOPIOS Y DE FAMAS (5ª ed.), aprox. \$ 300.—.

80



cine
&medios

Editor

Pedro Sirera

Consejo de Redacción

Miguel Grinberg,
Juan Carlos Kreimer
(secretarios).

Homero Alsina Thevenet,
Edgardo Cozarinsky,
Agustín Mahieu.

Gráfica

José Enriquez

Servicios

Unifrance, North American
Congress on Latin
America, Underground
Press Syndicate, Unitalia,
Cine al día (Caracas),
Fundación Cinemateca
Argentina.

Correspondencia a: **Cine & medios**, San Martín 486, 1º of. 15. Baires, Argentina. Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual en trámite.
© 1969. Precio de venta: \$ 250 en Argentina, 1 dólar en el extranjero.

- 2 **MOVIOLA** - Glauber Rocha, Luis Buñuel, Serge Roullet, Gillo Pontecorvo, Elia Kazan, Jorn Dönnner.
- 4 **GODARD EN TRES TIEMPOS** - Dos rounds en Londres, otro con Daniel Cohn-Bendit.
- 11 **TRES PIELS DE VIBORA** - Los films de Mai Zetterling. Edgardo Cozarinsky.
- 14 **EL CHE SHARIF** - La subversión según Hollywood.
- 18 **DOCUMENTOS** - ¡Cineístas del mundo uníos!; La hora de la censura.
- 21 **EL TERCER CINE** - Latinoamérica hoy. Agustín Mahieu.
- 26 **CON ANTONIONI** - Acerca de Zabriskie Point. Marsha Kinder.
- 33 **LA TORRE DE NILSSON** - Anatomía de un filmador. Juan Carlos Kreimer.
- 38 **ESTRENOS** - Barrera, Vergüenza, Cul de sac.

Las opiniones expuestas en los artículos firmados corresponden exclusivamente a sus autores y no representan forzosamente el punto de vista del editor o de los integrantes del Consejo de Redacción en pleno. No se mantiene correspondencia sobre las colaboraciones no solicitadas. **Cine & medios** es una publicación periódica independiente adherida al Underground Press Syndicate International. Todos los derechos reservados. Se solicita canje con revistas similares.

AÑO I - NUMERO 1

JUNIO-JULIO 1969

GLAUBER ROCHA OPUS TRES

"No creo en la demagogia política respecto del arte; sí, en cambio, en el trabajo creador como expresión política de una cultura". Glauber Rocha aprovecha el estreno en Río y la consagración en Cannes de su tercer largometraje (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*) para ratificar su postura ideológica en relación al medio donde debe desplegarla: un Brasil bastante subdesarrollado, cuyo progreso da la espalda a cuatro quintas partes de la población.

Después de la alegoría política trazada en *Terra em transe* (1967), Rocha promueve un retorno al Antonio das Mortes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), el matador de Corisco, un último *cangaceiro*, esa subespecie guerrillera que asolaba el *sertão* a fines de los años 40. En esta película Antonio das Mortes enfrenta, en la ciudad Jardín de las Pirañas, a una corte de extraños personajes: un coronel con delirios de grandeza, un profesor desilusionado, un religioso en plena crisis satánica. Ser fascinante, ubicado entre la realidad campesina de hoy y el misticismo fantástico del pasado, vuelve al nordeste brasileño después de 20 años. Esta vez no lo hace para ponerse a las órdenes del latifundio sino porque se entera que a Jardín de las Pirañas ha llegado otro *cangaceiro* que dice ser una reencarnación. El argumento, basado en una novela (*Jardim das Pirañas*) que el mismo Glauber Rocha escribió en 1962 y luego adaptó para cine, quiere que Antonio das Mortes sea el resultado de la moral confusa y compleja que movía a los errabundos y marginados que se echaban al camino. Debajo de un capote monacal, solían colgarse una carabina de repetición.

Sin embargo, hay diferencias entre los protagonistas de los dos films. En *Deus e o Diabo*, das Mortes era un empleado del Ejército y la Iglesia para terminar con los beatos (extraña combinación de reivindicadores sociales y santurrones) y los laicos mitad bandidos mitad justicieros. Era, como lo definió Guimarães Rosa, "un representante de la ética del *sertão*". Ahora no. Sólo quiere confirmar si quedan sobrevivientes de esas estirpes. Más bien, va a comprobar cómo el tiempo y los norteamericanos han cambiado el panorama (cómodas carreteras asfaltadas y varias ondas de TV atraviesan la región), cómo sus moradores siguen aferrados a estados de vida primitivos.

Filmada en pálidos colores sobre escenarios naturales de Milagre, páramo bahiense, *O Dragão* es una "especie de ópera macumba, un romancero ilustrado con narraciones que funden fantasía y realidad", según las palabras de Rocha. El sonido fue registrado directamente y el film realizado en forma concreta, es decir, con un número re-

MOVIO LA

ducido de tomas (de las 147 escenas rodadas, sólo 100 sobrevivieron al montaje) y poco movimiento de cámara. Con todo, aún cuando ésta permanezca fija, tiene un movimiento interior. Glauber Rocha intentó dislocar el lenguaje de su estilo: se aleja del barroquismo fantástico de *Deus e o Diabo* y del alto número de planos, el ritmo intenso, de *Terra em transe*. La experiencia es en otra dirección. Glauber pretende sacudirse todos los vicios y virtudes de sus pasos anteriores para marchar en una claridad estilística en beneficio de un



Antonio das Mortes

mayor entendimiento de su mensaje.

Antonio das Mortes continúa confiado al actor Mauricio do Valle; el elenco se completa con Odette Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana, Joffre Soares, Rosa Maria Penna, Vinicius Salvatori, Mario Gusmão, Emanuel Cavalcanti y la población estable de Milagre. Fotografía de Alfonso Beato, música de Marlos Nobre (que cedió para el film su popular balada *Ukrimmekrikrim*). La distribuidora argentina *Renacimiento* (Breski-Pallero-Achugar) gestiona su importación.

BUÑUEL: LA MIRADA EXTERMINADORA

Sin prisa ni demasiado ansiedad, dos hombres peregrinan por el camino a Santiago de Compostela. Vagabundos

como aquellos seres arcanos que deambulaban por las novelas picarescas españolas del Siglo XVI, filosofan grotescamente, abjuran a gritos y dentelladas de las creencias religiosas que amparan a sus semejantes, echan al viento una rebelión más primitiva que coherente. San Laurent Terzieff y Paul Frankeur —significativamente llamados Juan y Pedro— en las primeras secuencias de *La Vía Láctea*. Cuarenta años y veintiséis títulos distancian al último film de Luis Buñuel de su opera-prima, *El perro andaluz*. Sin embargo, el argumento y algunos anticipos de este nuevo golpe bajo en el pensamiento moralista occidental dejan pensar que el surrealismo colérico de su autor aún goza de buena salud.

Extraño viaje el de estos caminantes a quienes el film no les basta para alcanzar su meta. Es que Buñuel, inspirado parcialmente en El Evangelio según San Mateo y en complicidad con el guionista Jean-Claude Carrière (el mismo que lo acompañó en *Diario de una camarera* y en *Bella de día*) ha tramado para ellos una serie de encuentros atroces. Misteriosas aventuras que brotan a la vera de su marcha hacen que tiempo y espacio dejen de existir. Con igual espontaneidad el errante dúo asiste tanto a un sorprendente duelo entre dos teólogos del Siglo XVII como a las míticas orgías nocturnas de una secta de herejes españoles del siglo cuarto después de Cristo. Cristo mismo y sus discípulos se les cruzan luego en una taberna desvelada para explicarles los misterios de la Inmaculada Concepción, teorías que por cierto desafían hasta sus consecuencias últimas. Desatadas las tormentas divinas, otro peregrino de los sótanos de su época se les une. Con sus torturas y blasfemias, el Marqués de Sade (Michel Piccoli) también ronda junto a ellos persiguiendo alguna certeza a la que aferrarse. A los 69 años, aún monje del ateísmo y cada vez más incómodo con todo —todo— cuanto lo rodea, Buñuel definió a *La Vía Láctea* como "una narración socarrona y lodina de aventuras teológicas". Parece que es para tanto.

LATINOAMERICA HORA CERO

A dos europeos (un francés y un italiano) no precisamente jóvenes corresponden un par de filmaciones que intentan aproximarse a la temática latinoamericana sin exotismo, desprovistas del heroico folklore con que la leyenda suele vestir las andanzas de quienes se aventuraron por estas costas presumiblemente sin dueño. Serge Rouillet (1926) valiéndose de *Benito Cereno* —clásico de Herman Melville— y Gillo Pontecorvo (1919) de *Quemada* —"vera historia de Indias"—, escogen como protagonista de sus segundo y cuarto largometrajes a la aventura colonizadora. Pintan con insobornable rea-

lismo la bárbara conquista de "civilización" desplegada hace poco más de siglo y medio.

Fotografiada por el argentino Ricardo Aronovich en una isla brasileña a la que el equipo sólo podía acceder en el navío especialmente construido para el rodaje, la acción de Benito Cereno se remonta a 1799, cuando una partida de esclavos negros transportados a bordo del "Santo Domingo" se amotina y masacra a casi toda la tripulación. Aunque no llegan a destino —van al Perú vía Cabo de Hornos y anclan en una isla anónima— su suerte no varía: otra nave (norteamericana) los retorna a las cadenas.

Si en *El muro* Roullet se valía de una novela de Sartre para reflexionar acerca del compromiso, en *Benito Cereno* parece aprovechar una sublevación para escalar los juegos íntimos de cada personaje. Lo explica: "El propietario del cargamento, un joven aristócrata español, católico y cobarde (lo interpreta el brasileño Ruy Guerra, director de *Os Fuzis*), juega a ser el capitán cuando en realidad ya ha advertido su condición de negrero. El cabecilla de la revuelta juega a su vez a ser esclavo cuando ya es amo. Y el marino americano —el que más se divierte con el juego— tranquiliza su buena conciencia protestante matando a españoles y africanos para quedarse con todo. La irónica parábola que Roullet troza sobre el desprecio y el totalitarismo —ratificada más de una vez en el texto con citas de S. Carmichael— sirve para recordar que los problemas de la esclavitud no han terminado.

Quemada no queda a la zaga. Irrumpe pocos años después, en 1815, sobre una isla del Caribe íntegramente incendiada por los españoles en el Siglo XVI: como los nativos se negaban insistentemente a someterse, los conquistadores echaron fuego a sus plantaciones y tolдерías (ellos incluidos) e importaron negros de África para cultivar la caña. A esa colonia llega un tal Sir William Walker (agente británico animado por Marlon Brando) para quebrar el monopolio azucarero ejercido desde Madrid. Levanta a la población con un líder local, pone en el poder a un títere mestizo (Renato Salvatore) y deja la isla como la encontró: en igual situación de dependencia económica. Con una variante: ahora la savia de Quemada endulza los arcos de una Antillas Sugar Co. Aunque no por mucho tiempo: a la década, los negros, que gozan de escasas libertades, se alzan nuevamente contra las autoridades británicas. Las cosas no cambian mayormente. Ni en la prolongación imaginaria de la película ni en el territorio real a que aluden ambas producciones. Todo sigue igual. Quizá por eso esta vez no suenan vacías las palabras del catálogo publicitario: "Una película para mirar

con perspectiva histórica", anuncia United Artists.

LOS ESTADOS UNIDOS DE ELIA KAZAN

A mediados de 1964, en el reduto de Elia Kazan en Broadway, Miguel Grinberg estableció y grabó este breve diálogo hasta la fecha inédito. El director había concluido su América, América meses atrás. No llegó a materializar de inmediato proyectos a los que se refiere en el texto. Recién el año pasado, con Kirk Douglas de protagonista, Kazan asumió la filmación de su novela *The Arrangement* tras cinco años de inactividad cinematográfica. Al producirse este mini-reportaje, bajo dirección de Kazan se representaba en Nueva York la obra de Arthur Miller *Después de la Caída*. Días después se produjo el *matin de Harlem*.

¿Se siente integrado a una realidad en la cual muchos artistas detectan un cambio dentro del sistema, en lo social,



Kazan, Kazan

en lo humano? ¿O siente que está haciendo su obra sin contacto con otros creadores?

Siento que mayormente tengo contacto con "gente", pero no tengo "contacto" con otros creadores de índole "seria". Observo la vida y parte de lo viviente, pero no estoy muy interesado en otros creadores y mayormente hago mi trabajo.

¿Y su trabajo refleja resultados de esa observación de la vida?

No sé, eso deben juzgarlo los demás, debo decirlo por cierto.

Pero, ¿es su interés?

Sí, me interesa que lo refleje.

¿Tiene idea sobre qué están haciendo los demás?

Bueno, algunas películas sí las veo, también algo de teatro. Pero no estoy tan

interesado en ello como antes, ahora me interesa concentrarme más en mi propia experiencia.

Cuando realiza una obra teatral o un film, ¿qué tipo de contribución cree o siente que está aportando?

Bueno, eso también debe juzgarlo algún otro...

Claro, siempre es así. Pero ¿busca algo? ¿O le interesa presentar algo?

Presentar mi experiencia en la vida, eso mismo, tan amplia como sea.

¿Lo guía algún propósito previo?

Cielos, no... Me importan un cuerpo... ningún propósito...

Aparte de los Estados Unidos, ¿tiene idea de lo que hacen otros más allá?

No, ya se lo dije, no me interesan los creadores, no me mezclo con artistas.

Había algo curioso en América, América. Problemas que oparecan allí, también existen en Sudamérica...

También en Polonia, en Rusia, en Rumania, en África, lo mismo en todas partes...

Naturalmente...

Si uno hace su experiencia a fondo, ésta rebota y toca a otros seres humanos también... Yo no la hago porque es lo mismo en todas partes, yo no tomo ese material porque es universal... todo lo contrario...

No se lo decía como reproche sino como elogio... el film me sorprendió. Hacía mucho que no veía un film norteamericano tan personal. Allí está la diferencia...

Sí, es personal...

No sentí la búsqueda de manifestaciones altisonantes sobre problemas universales. El primer matiz está en que el tema lo escribió usted.

Exacto.

¿Cuál es su actitud ahora que dirige una obra ajena?

Bueno, allí la cosa es más difícil. Tengo que tratar de entender lo que el autor ha tratado de decir y cuál es mi conexión con eso. Dado que la obra me gusta como para hacerla, pues allí ya hay una conexión. En cierto modo está expresando mis propios sentimientos también. Así que trato de encontrarlos. Dirigiendo una obra soy más consciente, más mental, más analítico, pues tengo que entender qué está diciendo el autor, qué significan las cosas para él. En películas no soy así, me ciño más a mis propios sentimientos.

Su interés en la gente ¿en qué se concentra?

¡En todo! En la experiencia de vivir... Pero interés no es la palabra... una parte de mi vida es trabajar... si usted patea a una vaca ésta hace un gran barullo de queja... yo soy así...

Volviendo al tema del cambio... se dice hoy que algo está cambiando en la conciencia humana y que esto tiene que ver en las relaciones interpersonales... ¿le parece?

Continúa en pág. 32



GODARD EN LONDRES

(round 1)

¿Ha oído hablar de la "prensa subterránea" del periódico londinense *International Times*?

Sí. En *Uno más uno* Frankie Dymon, que representa al Poder Negro, aparece leyéndolo.

Allí usted ha trabajado con un equipo inglés. ¿Cómo le fue?

No se acostumbraban a mi modo de trabajar 10 minutos o 5 horas de acuerdo a la marcha del film. Preferían trabajar tres horas y después olvidarse de todo. En cambio, yo dejo de pensar en la película sólo cuando estoy filmándola. En Francia les pasa lo mismo. Trabajo y ocio. La gente no puede quitarse ese hábito.

Usted ha dicho que todos deberíamos hacer películas...

No. No dije eso. Dije que más gente debería hacerlas. No hay films suficientes. Vea, ni siquiera hay cine de negros. Stokely Carmichael debería hacer una película. Pero no puede. Incluso si Mao le remitiera el dinero no encontraría distribuidor. Tampoco hay películas hechas por los obreros. Me gustaría ceder mi equipo, íntegro, para que algunos de ellos lo hagan. Necesitamos films de la gente, no para ella. Entretanto, hay un montón de realizadores profesionales que harían bien en dedicarse a otra cosa.

¿Qué piensa del experimento de Claude Givaudan?

(C. G. es un marchand que en su galería de St. Germain puso films a la venta. En vez de colgar cuadros de las paredes proyectaba películas sobre ellas).

Algo muy bueno. Uno tendría que poder entrar a un negocio, comprar el último Godard, llevárselo a casa y proyectarlo sin alharaca mayor que la exigida por la lectura de un libro. Dentro de 2 años tal vez meteremos nuestros films en cassettes y la gente los verá en sus casas, en esos pequeños receptores de TV que ahora se venden con cámara y todo. Como un rollo de video-tape, esos cassettes llevarán nuestros films al consumidor sin barreras.

Entretanto, aquí en Londres no es muy difícil proyectar películas en el Laboratorio de las Artes. ¿Conoce el sitio?

No. Nunca oí de él. Parece algo excelente.

Usted ha dicho que Inglaterra es colonia norteamericana. ¿Se aplica ello a las películas?

No hay películas inglesas. Son todos films norteamericanos rodados en Londres.

¿Qué piensa del cine norteamericano, entonces?

Es el más conservador del mundo entero. Está fundado en fórmulas agotadas que hoy son absolutamente irrelevantes. Su única meta es levantar a la gente un rato por encima de su contorno y persuadirla de que el mundo es un hermoso lugar. Así la gente se queda quieta y permite la continuidad del sistema que engendra tales films.

¿Ni siquiera le gustó *Bonnie y Clyde*?

Corriente. Muy corriente.

¿Y el cine en Francia?

Muy conservador también.

¿Cuál considera es la manera de quebrar el monopolio de las grandes compañías?

Tírarles una bomba o comprarlas.

GODARD EN 3 TIEMPOS



Hay en París un grupo de jóvenes directores: Phillippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval, etc. Cree que se los puede comparar con los directores de la Nouvelle Vague del Cahiers du Cinéma, con usted, Truffaut, Resnais, Chabrol, Malle, la gente de una década atrás? (Tras ver una proyección privada de un film de Garrel, joven cineista francés de 24 años, Godard comentó que se sentía "depassé").

Sí, pienso que se puede.

¿Qué piensa de Garrel, aparentemente el líder?

No he visto *La Concentración*, sólo films anteriores que me gustaron mucho. Pienso que es decididamente muy bueno. Un joven Antonin Artaud.

Se lo diré. Usted se queja de esa manera de entrar-salir cuando se trabaja en el rodaje de un film. ¿Qué opina del método de Garrel de trabajar sin parar hasta que el film esté listo?

Si eso le da resultado, eso está bien.

Usted acaba de hacer un film para la televisión francesa. ¿Le gustaría hacer más?

No veo diferencia entre el cine y las películas para TV. Sí, me gustaría hacer más, pero dudo que las muestren. La TV es tan gubernamental... y no sólo en Francia. Los gobiernos son siempre lo suficientemente inteligentes como para controlarla. En consecuencia, la TV sería igual tanto en Cuba como en Grecia. Pienso que los partidos opositores debieran tener expresividad equivalente.

Volviendo a su *Weekend*, ¿cree que los hippies podrían ser una fuerza para purgar al Capitalismo, así como los Guardias Rojos purgaron al Comunismo soviético?

Los hippies no harán nada mientras no se politicen. ¿Precisan a Mao?

No necesariamente. Sólo precisan educarse políticamente.

Las manifestaciones durante el estreno de *Los Boinas Verdes* prueban que algo está ardiendo...

Sí, eso fue excelente. Hubiera deseado que me avisaran, hubiese asistido.

¿Cree que el levantamiento puede surgir de Inglaterra eventualmente?

Sí. Aquí hay buen clima pues existe mucha gente con dinero y mente despejada. Pero, pobres, finalmente no usan la mente y usualmente son corrompidos por el dinero. La gente podría hacer cosas, pero se queda en el molde. Fíjese en Los Beatles, por ejemplo. Y en Peter Brook... éste debió hacer su *Marat-Sade* frente al Palacio de Buckingham.

¿Tiene conciencia de haber profetizado la insurrección de la Sorbona en su *La Chinoise*?

No. Profetizar es una indulgente forma del fascismo.

¿Qué hay de su próxima película?

Va a ser producida y rodada en Estados Unidos. Es todo lo que sé de ella, excepto el título. Ya lo tengo: *An American Movie* (Una película norteamericana).

¿Ha tomado ácido lisérgico alguna vez?

No. No me interesa. Yo me achispo mirando posters en la calle. Me achispo con la gente.

Mi mamá dice lo mismo. Muchas gracias

HERMINE DEMORIANE
(International Times)

**GODARD
EN
3
TIEMPOS**



GODARD EN LONDRES
(round 2)

Parécete tratar de decir que quisieras hacerte invisible. Sí, pienso que sucede especialmente a partir de los sucesos en Francia (tres o cuatro meses atrás estaba sucediendo), sobre todo con los estudiantes. En una forma audio-visual todavía me considero un estudiante, y los acontecimientos franceses me muestran que mucha gente, mucho más joven de lo que yo era, estaba descubriendo un montón de cosas que quizá yo no había descubierto aún. Cosas que yo descubría al mismo tiempo pero sobre las cuales había estado trabajando durante veinte años mientras ellos las descubrían fácilmente. Con lo cual quiero decir que lo bueno en sus movimientos no surgía de nosotros, sino que salía de ellos mismos. De ese modo, nosotros estábamos hablando de arte, cultura y otro sinfín de cosas, mientras ellos descubrían cosas al margen de nosotros. Así que tenemos que aprender de ellos en vez de tratar de enseñarles. Es por eso que no podemos hablar de la persona como artista o de hacer una obra de arte. Esto ha sido completamente demolido. Pienso que debemos ser muy sencillos. De allí que mi película se llame *Uno más Uno*, porque así se comienza y dos más dos ya es demasiado complicado. ¿Por qué se llama *Uno más Uno*? Porque hay varios pueblos o grupos o tribus o sociedades. Allí hay una sociedad musical, Los Rolling Stones; allí hay una sociedad negra, o si no una sociedad de lenguaje, hay un lenguaje musical, un lenguaje negro, el lenguaje europeo o democrático, y el lenguaje fascista que siempre es el mismo. Veinte años atrás se llamaba Hitler, hoy es De Gaulle en Francia, o Wilson aquí, quiero decir, gente como esa. Por supuesto que Wilson no es como Hitler, pero algo que me asombró de sobre-

manera es que cuando hay discursos —discursos políticos de líderes de hoy— ellos dicen la misma cosa que Hitler o Goebbels decían. Exactamente las mismas. Si decimos que Wilson ha dicho tales cosas, nadie las hallará graciosas. Dirían: "OK, sí, Wilson podría haberlo dicho fácilmente".

¿Pensás que tu film es profético?

No, de ninguna manera. No pienso que en él haya nada profético. Profeta quiere decir religión y creo que la religión es también una máscara del fascismo.

En tu manera de hacer films hay algo bastante profesional pues probás y hacés referencias. Quiero decir, cuando uno los ve parece que allí se ha dicho algo sobre la sociedad en que vivimos, en fin, después de ver casi todos ellos. También hablás a menudo de la propaganda y en tus películas hacés citas de varias obras propagandísticas. ¿Hasta qué punto pensás que los films pueden ser propaganda?

Bueno, eso depende de lo que llamés propaganda. Me refiero a que hay buena y mala propaganda. Quiero decir, citas, bueno cada palabra que pronuncias es una cita del diccionario. Así que si alguien ha dicho algo mejor de lo que yo podría decirlo, no veo por qué no deba utilizarlo. No se trata de una cita, es simplemente una porción de un dicho más general en el que pongo, al que traigo, mi propia piedra...

¿Creés que el lenguaje del film es entonces un lenguaje como cualquier otro?

Sí, exactamente. Tanto en el expresarse uno mismo con films, como al expresarse con la literatura o la música: todo ello es parte de un lenguaje general. Es como la ciencia, podés expresarla mediante las matemáticas o la física o la química.

¿El lenguaje de la ciencia es más objetivo?

Bueno, cuando digo lenguaje no se trata sólo del tono sino también del significado. Es decir, el pensamiento.

Uno se expresa algunas veces con un violín, otras a través de un piano, siempre es música. Y está Mozart y están Los Rolling Stones. Es música. Creo que hay más diferencia, por ejemplo, entre Mozart y Los Rolling Stones que entre una película moderna y un libro moderno.

Sí, por cierto. Lo que sigue intrigándome es lo que dijiste al comienzo sobre...

Bueno, olvidate de lo que dije primero. *este... la realización de películas como un proceso de aprendizaje para vos, vos aprendiendo ahora de los estudiantes.*

Aprender es aprender de ellos. Pienso que nosotros, como realizadores de films, a fin de cambiar los films, la única posibilidad de hacer películas buenas y nuevas, es hacerlas con gente que nunca las hizo, gente que no está en el asunto. Porque si trabajás con gente que está en el asunto, tarde o temprano estás haciendo otra vez el mismo tipo de películas. Tenés que acudir a la gente que no hace películas. Simplemente para aprender como ellos...

Jean-Luc, quisiera interrumpirte puesto esto para nosotros es muy interesante, pues vos sabés igual que

tus tres productores que nosotros no hemos tenido mucha experiencia, pero si decís que te gustaría hacer películas con gente que no haya hecho films antes, te enfrentás con la dificultad de la falta de experiencia en el sentido técnico.

Bueno, olvidate de la técnica. Si hacemos cosas sencillas no hay dificultades. Vos las traés, quiero decir, no vos personalmente, me refiero a los técnicos. Porque ellos están acostumbrados a trabajar de un modo complicado como si se tratara de gente privilegiada. Andan siempre diciendo que precisan esto y aquello. Claro, naturalmente en la historia aparece gente como el joven Dovchenko. A los veinte o dieciocho era obrero, iba por la calle, pasó por una casa, vio gente haciendo cosas dentro, miró por la ventana y dijo: "Oh, me interesa mucho y me gustaría hacer lo que ustedes hacen", y así es como Dovchenko empezó a hacer cine. Pero si hoy alguno se acerca a la Amalgamada, mira por la ventana y dice: "Quiero hacer una película", lo sacan a patadas gritándole que primero debés hacer esto y luego aquello y conseguir los certificados y cosas, y cuando las conseguiste, bueno, no podés hacerlo porque en verdad necesitamos esto otro, etc. Y así se edifican un castillo y a los paisanos que después quieren entrar al castillo les dicen: "No, para ingresar al castillo tenés que ser un rey o algo parecido".

Pero ¿no es cierto que también con un equipo que no requiera mucha gente para su uso, un hombre no puede tomar una cámara y hacerlo todo?

Esto es un problema porque hoy hacés una película con cien personas, en vez de hacer cien películas con ellas. Hay muy pocas películas. Cada año se producen en el mundo unas tres mil, lo cual es muy poco. ¿Cuánta gente hay en el mundo? Las películas que van de un cine a otro son siempre las mismas. La gente de Manchester no debería ver las mismas películas que la gente de Londres. Pues...

Pero, ¿dirías vos que es un problema de la sociedad o un problema técnico que...

Oh, no, es un problema mucho más general.

¿Y no hemos desarrollado la cámara individual que puede hacerlo?

Oh, es algo mucho más profundo. Es más técnico. Es ir a la gente del campo o a los estudiantes o a los obreros y tratar primero de aprender cómo hablan, cuál es su lenguaje. No se trata de decir como la izquierda, que debemos hacer películas para los trabajadores. No, debemos hacer películas de los trabajadores. La película tiene que salir de los trabajadores. El film no debe ser llevado a los obreros, el film debería ser construido por los obreros; si ellos no quieren construirlo, al menos deberíamos aprender de ellos cómo quieren que sea el film. Pero estamos tan lejos de eso, y con el teatro pasa lo mismo. No hace falta ir a ver una obra. A menudo, cada vez que hay una huelga, la gente de teatro va a las fábricas e interpreta Brecht y cosas por el estilo, pero el problema reside en que sólo pasa durante las huelgas o debería suceder todas las semanas, según ellos. Eso significa que el teatro es llevado por su rey a

los trabajadores. Tendría que ocurrir lo contrario, pero los obreros ni siquiera lo saben. Se alegran que el teatro vaya, pues si se sienten mal, al menos es reconfortante que vaya gente a verlos cuando están en huelga. Ni siquiera piensan que podrían tener su propia forma de teatro, piensan que el teatro y el cine son un privilegio. Empezamos enseñando en una Universidad y entonces ustedes se gradúan. Obtienen un diploma en Hollywood para hacer películas. Esto quiere decir que ustedes no deberían acercarse al pueblo en el cine. Tienen que acercarse a la gente que no está en las películas. Tienen que ir hacia la gente porque nosotros estamos en un castillo. Y es muy difícil dejarlo, porque es muy lindo el castillo.

¿Es por eso que para la película quisiste un hombre que fuera en verdad un militante del Poder Negro? Lo prefiero así, pero temí un poco hacerlo porque para mí sería más sincero poner actores pues si la gente del Poder Negro comenta "te equivocaste al decir eso, nosotros no somos tan buenos". Bueno, entonces puedo alegar que tal vez yo esté equivocado o que tal vez tenga razón pero que en última instancia la gente sabe que se trata de actores y no lo tomarán como viniendo de una persona real. Por ejemplo, pensamos que Cassius Clay podía interpretar la cosa, pero de haberlo llevado a la pantalla él no hubiera sido capaz de expresar lo que yo quería que expresara. Quizá no le gusten los parlamentos de LeRoi Jones o tal vez concuerde con él, así que no es posible.

Una vez me dijiste algo que he recordado y me gustaría que agregaras más al respecto. Si los técnicos han sido utilizados como herramientas ¿creés que es posible superarlo o se trata de un problema humano?

Es posible pero en la evidencia resulta muy difícil porque tenemos que hacerlo todo dos o tres veces. Hay cuchillos y tenedores y eso es como pedirle al tenedor que se comporte como un cuchillo. Y el tenedor dice que es sólo un tenedor. En el fondo no lo es, pero mucha gente le asegura que lo es y él lo cree.

¿Por qué viniste a Inglaterra para hacer una película?

Era interesante venir a un lugar nuevo y ver cómo es y vine porque me pidieron que lo hiciera, y entonces pensé que sería lindo ir al lugar más conservador de la cinematografía para ver de qué se trata.

¿Has pasado algún tiempo en Inglaterra antes?

No.

¿Y tenés algún sentimiento especial sobre Inglaterra?

No. Simplemente me puso muy contento tener a Los Rolling Stones en la película.

¿Te parece que el cine inglés es más conservador que el norteamericano?

Muchísimo más. No sé cómo es posible, pero así es.

¿Quisieras decir algo sobre las diferencias entre la cinematografía francesa y la británica?

Es la misma diferencia que entre Francia e Inglaterra. En realización de películas se es conservador en todo el mundo, pero aquí es más complicado no sólo

por el conservadorismo de la realización sino por el conservadorismo del sindicato y del modo de vida, aunque se esté fuera del modo de vida usual. En Francia hay dos o tres tipos de conservadorismo. Aquí hay cinco o seis, así lo siento. Aquí, especialmente, se vive de fórmulas, al menos en la realización de películas. A ustedes fueron los norteamericanos quienes les enseñaron a filmar. Les dieron una fórmula y ustedes la han mantenido. Ustedes nunca cambian.

¿No será porque la mayoría de los films ingleses son financiados por compañías norteamericanas?

Sí, por supuesto, y ello ha crecido. Porque después de todo, cuando Hitchcock se fue a Estados Unidos era inglés. La mayoría de los mejores actores son ingleses. Burton, Cary Grant, Charlie Chaplin. Son ingleses. Pero se sujetan a la fórmula. Cuando se les habla de otra fórmula, no se interesan. Eso es lo que Tony me dijo. Comentó: "Jean-Luc, me pedís filmar cuando el sol entra y sale de las nubes. Para mí es muy difícil mirar por la cámara y a las nubes al mismo tiempo". Y yo le contesto: "Bueno, cuando no estás rodando deberías entrenarte para hacerlo". Nunca pensó que podía aprender a hacerlo. Había aprendido a filmar cuando el sol estaba fuera, o cuando estaba oculto, y no con la combinación de ambas cosas. Pensó que yo bromeaba, pero no era así. Pudo entrenarse todo el tiempo, pero no lo hizo. Lo mismo sucede en todo el mundo, desde el punto de vista de los técnicos. Cada vez que no tiene nada que hacer, el cameraman debería alquilar una Samuelson una hora diaria y comenzar a entrenarse. Pero en la realización cinematográfica el único que realmente trabaja es el tipo que hace té y bizcochos para los demás. El es realmente el único que trabaja ocho horas al día. Todos los demás trabajan sólo dos o tres horas diarias y después cobran por ocho.

Quizá sea falta de coraje.

...no, es sólo falta de educación. Coraje no, porque es gente muy linda. Todos querían hacerlo bien, es sólo falta de educación.

Falta de coraje por parte del productor, porque en un punto donde el Sr. Godard tenía película suficiente pero no rodaba todos los días, el equipo se sentía insatisfecho y el Sr. Godard me dijo: "Pídale que se presten o compren cámaras y que hagan una película ellos mismos". Yo no les pedí eso y pienso que debí hacerlo.

Jean-Luc, ¿estás desilusionado por esta experiencia de hacer un film en Inglaterra?

Dos o tres años atrás quizás, pero hoy no. Estoy muy contento.

¿Volverás para hacer un film otra vez?

Oh, sí, en todo momento. Pero pienso que el director está... ahora... bueno... la única cosa que descubrí en lo sucedido en Francia a través de mi experiencia personal como director de cine es que me sentía orgulloso de filmar lo que allá llamamos *mise-en-scène*. Bueno, dirigir era... no sé cómo dicen aquí ustedes... nosotros decimos *le patron*, bueno, dirigir era ser el jefe. Ahora, no quiero decir que alguien no deba hacer la película en el momento indicado,

pero no siempre la misma persona. Pues, ¿por qué veinte personas deben obedecer la fantasía de una? El artista no puede ser el jefe, eso se acabó.

¿Te parece que el film norteamericano, así como es, sirve a algún propósito?

El propósito de los banqueros y el propósito de lo que tenemos que llamar, aunque suene demasiado, imperialismo cultural, pues los negros que quieren hacer un film no pueden. Si Stokely Carmichael quiere hacer un film sobre Malcolm X, no puede. Aunque encontrara el dinero, aunque Mao se lo enviara, o Kosygin, no creo que podría, y si pudiera, ningún cine lo mostraría. El problema es muy hondo. No es una cuestión de hacer películas. Es un asunto de estructura social.

Es muy difícil cambiar esa estructura con films solamente.

Por supuesto, pero dado que somos el comienzo, tenemos que ser. Y dado que gente como Guevara, gente conocida o desconocida completamente está haciendo lo mismo, dando su vida, al menos podemos dar nuestro tiempo. Porque haciendo eso no arriesgamos nuestras vidas.

Muchos cineístas tienen un público preconcebido, que ellos visualizan como yendo a ver sus películas. ¿Tienes preconcebida alguna idea sobre quién va a ver tus películas?

No. Nunca pienso en eso.

De algún modo, ¿se relaciona eso con elegir a Los Rolling Stones? ¿Era simplemente ellos, como músicos?

No, era también la manera en que ellos representan algo, cierto tipo de sociedad, de la cual soy...

En términos de este film, si miráramos adelante, ¿esperas que los jóvenes vayan a verlo?

No sé. No me importa... sobre jóvenes o viejos simplemente...

¿Te importan tus públicos?

Algunas veces, sí. La obra de arte está siempre vinculada al dinero. Es por eso que se pregunta "¿Te importa?". Quiere decir si importaría abarcar mucha gente. No, no pienso que mucha gente deba en última instancia verlo todo. ¿Por qué (deberían) cuando hay libros de matemáticas conocidos sólo por tres o cuatro personas que saben matemáticas y no se avergüenzan de que todos no entiendan? Hay algunas películas con las que pasa lo mismo, hay algunos films que es importante sean vistos por un montón de gente. Como algunos libros y alguna música. No hay reglas. El problema es que se trata de establecer reglas. Y si uno va a la raíz del asunto para encontrar qué hay más allá de las reglas: se encuentra con el dinero.

¿Muy a menudo te referís a la educación? ¿Te parece que la educación es uno de los puntos flojos de la sociedad?

Sí, porque detrás de la educación también encontrarás al dinero.

Entonces el dinero está en la base de todo.

Sí, todo está ligado.

¿Cuál es el aspecto más importante de la realización cinematográfica, la comunicación o la propaganda?

Bueno, pienso que no puede plantearse de esa manera. Es comunicación automática. En el film para mí no hay diferencia. Esta existe entre cine y TV, pero tampoco debería existir. Hay diferencias porque se hacen mal, pero para mí no existe ninguna. Una es dada por un invento electrónico y la otra por la fotografía, un invento químico.

El hecho es que se trata de una pantalla confinada... Es sólo porque ellos no quieren que la pantalla sea enorme pues a la gente le gustaría demasiado. Si hubiera algo malo para el gobierno, si tuvieras toda la pared del comedor, sería... Podrían construirla muy fácilmente, pero simplemente no quieren. La mantienen chiquita.

Algunas veces, tener algo chico también puede ser bueno. Por ejemplo la radio sigue funcionando y no tiene imagen. La música no es mala.

Pero decís que en verdad los obreros no ven tus películas...

Bueno, hace unos cien años Marx fue echado de Francia rumbo a Inglaterra o a Bélgica. Después de todo, lo que escribió junto a Engels ayudó un poquito para lo que sucedió después. Y él no combatió. Ni siquiera era un hombre físicamente fuerte. Pero ayudó. La literatura, el lenguaje, el arte y la ciencia no pueden ser neutrales. Por ejemplo, a Guevara le alegró que Debray fuese hacia él y trató de decirle al francés que saliera de Bolivia y hablara al mundo. Dijo "La publicidad nos ayudaría".

En Grecia podés ver que los coroneles están contra cualquiera que escriba, filme, pinte...

Si Peter Brook hubiese montado cada mañana *Marat-Sade* enfrente del Palacio de Buckingham la policía lo habría metido instantáneamente en la cárcel.

¿Cuál es tu insatisfacción mayor con la industria del cine?

El trabajo excesivo como industria fundada en fórmulas, lo cual puede ser bueno, pero no siempre. No es problema de la gente, ya lo dije. Todos son muy buenos, pero hay déficit de educación.

¿Qué te parece más importante en los films, que instruyan o que entretengan?

La instrucción, pero no veo por qué la instrucción no pueda darse mediante el entretenimiento.

¿Y es ese el elemento que buscás con tus películas?

Sí. Pienso que los actores a menudo no deberían ser usados sólo en películas o en obras teatrales sino también en las universidades, para interpretar la enseñanza, los parlamentos de la filosofía.

Con los sentimientos que tenés hacia la sociedad, ¿tus propósitos no serían solucionados mejor con algo como un programa de televisión?

Podrían, sí, pero no sólo a mí sino a muchísima gente. La televisión debería ser de esa manera. Una hora de TV tendría que pertenecer al partido Laborista, otra a los poetas, la siguiente al Manchester United. Y todos podrían expresarse...

(Transcripción de diálogo múltiple grabado en tres cintas magnéticas).

OZ (Londres)



**GODARD
EN**

3

TIEMPOS



**GODARD + COHN BENDIT
= VIENTO DEL ESTE**

Al agotarse los minutos finales de la semana inicial de junio 1969, en los Estudios Elios De Paolis (suburbio de Roma) se disuelve el estampido de los últimos disparos del que ha dado en llamarse "el western de Godard". En una de las veintidos ciudades del Oeste norteamericano allí levantadas concluye el rodaje de *Viento del Este*, film de Jean-Luc Godard cuya idea original fue entroncándose a lo largo de la filmación con un argumento maquinado por Daniel Cohn-Bendit, cabecilla de la insurrección de mayo 1968 en París, hoy conquistado por el cine en godardianas filas. Todavía, en el transcurso del montaje, pueden modificarse planteos y desenlaces. Pero algunas hojas escritas por el cineasta y por el dirigente estudiantil cuentan de qué se trata.

Un calmo Sr. Godard, recogía ecos de su *Uno más Uno* y desayunaba en París. Una mañana de febrero pasado, leía el diario y saboreaba su café en un bar de los Champs Elysées. En una mesa vecina, dos hombres comentaban un tropiezo del día anterior. Habían volado a la capital francesa desde Roma en busca de Jacques Tati: lo necesitaban para protagonizar *Porcile*. Pier Paolo Pasolini y su productor, Gianni Barcelloni, descubrieron que contratado por los norteamericanos Tati viajaba a Nueva York. Fue Pasolini quien reconoció a Godard.

Como corresponde, el tema central de la conversación inmediata entre ambos realizadores fue el de los proyectos futuros. Godard habló de su idea fija, de una idea "extraña" de dudosa materialización inmediata. "Quiero hacer un western muy especial. El género ha sido infectado por tonterías monumentales pero

GODARD
EN

3

TIEMPOS



puede servir para materializar un universo de controversiales temas contemporáneos. Además, siquiera una vez, me gustaría hacer un film que deje grandes recaudaciones en boletería, que sea un éxito comercial. Creo que el *western* brinda una fórmula ideal para ello. El dinero lo donaría a los activistas universitarios, al movimiento estudiantil".

Barcellona hizo muchas preguntas y Godard, cuyo olfato es casi infalible, remitió al productor esa misma tarde cuatro páginas redactadas velozmente con su típica letra redonda e infantil. El texto comenzaba: "En un pueblito del Oeste..." y esbozaba sintéticamente la trama del asunto. La base era la del *western* clásico: un héroe bueno, los malos, el amor que triunfa, asalto a un banco, peleas en el *saloon*. Pero junto a esos lugares comunes aparecían motivaciones y circunstancias de singular actualidad. Los Buenos de la película se asumían como *contestadores* frente a un sistema establecido por los Malos (los dominadores del territorio donde se despliega la acción).

Alineados a la par de los Buenos —de acuerdo a lo esbozado por Godard— aparecen mineros, empleados de comercio y estudiantes que organizan manifestaciones en la plaza del pueblo. Por combatir decididamente al régimen, un intelectual es amenazado, golpeado y marcha finalmente al exilio. El veterano esquema del *western* pasa a ser el de la lucha de clases, en este caso, entre el proletariado de la Vieja Frontera norteamericana y el capitalismo incipiente. Godard explicaba: "En relación a los *westerns* rodados hasta ahora, en primera instancia éste deia de lado la mitología del héroe y se concentra en los matices verdaderos de la realidad temporal".

En las páginas que Barcellona llevó a Roma para materializar el proceso de financiación, *Viento del Este* no comenzaba con un duelo de titanes en algún corral, ni con el asalto a un tren a la hora señalada, ni con una persecución a caballo al sur de la frontera. Se abría con una huelga que los mineros declaran a fin de resistir inclementes condiciones laborales impuestas por los que mandan.

No hay treguas en la lucha ulterior. Los "mandamás" —el dueño de la mina, el hacendado y el banquero— están divididos en *palomos* y *halcones*. Los *palomos* prevalecen al principio, los mineros obtienen algunas mejoras y la cosa parece resuelta. Pero de inmediato los "mandamás" partidarios de la *línea dura* buscan desquitarse y precipitan una situación incendiaria. Un número respetable de mineros abandona el trabajo para preparar la lucha armada: en la región nace la

guerrilla. Los mineros se unen con otros grupos oprimidos del territorio y la situación se vuelve peligrosa para las clases dominantes del mismo. Entonces, se hace urgente la creación de una fuerza que defienda al sistema de vida y reestablezca el orden.

A esta altura, y con la intención de enfatizar la parábola ideológica de *Viento del Este*, Godard subraya una nota marginal: "Aquí comienza la porción más interesante y difícil de la película". Para limpiar la zona de focos rebeldes, los "mandamás" contratan los servicios de una famosa cuadrilla bandolera, cuyo jefe es un pistolero profesional reconocido por su astucia y su crueldad. El arribo del contingente mercenario pone en marcha otra secuela de circunstancias revolucionarias. Se aplasta a un patrón "progresista", tanto los mineros como los estudiantes y los obreros son reprimidos en todas sus manifestaciones y, finalmente, favorecidos por el estado de "emergencia", los bandoleros se apoderan de la ciudad mediante un golpe de estado.

En vez de rubricar su idea con un desenlace apocalíptico (cosa habitual en sus últimos films) Godard no desechó la ética típica del *western*: salvo cambio de parecer en el gabinete de montaje, al final de la película el viento del este sopla triunfador, los mineros vencen y los pistoleros abandonan el territorio adornando la fuga con múltiples cadáveres. En toda la región nace una nueva conciencia social.

A Barcellona no le resultó fácil hallar inversores para la producción. Financistas y distribuidores desconfían de Godard. Los industriales italianos lo respetan, pero la sola idea de trabajar con él produce terror. Cuando Godard filma, abandona su ambigüedad y su aire distante para convertirse en una persona autoritaria e inclemente. Por otra parte, sigue negándose a elaborar guiones, sólo se orienta mediante notas. El resto es improvisar diálogos, situaciones y sitios de rodaje según su inspiración en ese momento. Una empresa desinhibida, la Cineriz, aceptó el desafío y todo quedó resuelto. Protagonista: el excelente actor italiano Gian-María Volonté (ya veterano de los *westerns* *Made in Italy*, vide *Por unos dólares más*).

Posiblemente en octubre, *Viento del Este* esté lista para entrar en circulación. Será interesante comprobar entonces la influencia de Cohn-Bendit en la obra. Inclusive la Cineriz se alarmó cuando cayó en sus manos copia del argumento elaborado por el activista revolucionario. Este consideraba que en vez de mostrar lo que Godard y él querían decir, debían explicarlo. Y en un pueblito del Oeste ponía en marcha una caravana de símbolos ideológicos cargados de citas políticas. Golpeando sus botas, los vaqueros entran al *saloon* y se convierten en estudiantes de izquierda. Un granero se transforma súbitamente en la Universidad de Nanterre. El conflicto de la mina es visto a través de sociológica lente y los problemas son identificados con los del moderno aparato industrial. En cierto modo, para Cohn-Bendit *Viento del Este* es versión cinematográfica de una decidida militancia en el terreno universitario.

Cuando el film comience a circular será posible medir las consecuencias de la fusión y el trastocamiento de dos mentalidades apasionadas por idéntico fervor: la libertad, en todos los órdenes. (*Montaje y traducción de "Godard en 3 tiempos", Miguel Grinberg*).

tres pieles de vibora

SOBRE LOS FILMS DE MAI ZETTERLING

Mai Zetterling ha abordado la creación cinematográfica como un general de talento podría haber enfrentado un campo de batalla: con dosis bien equilibradas de conocimientos tácticos y de imaginación activa. Detrás, una indignación apenas controlada impulsa las maniobras bélicas pero no las dirige. Lo revelador es el blanco enemigo: la situación de la mujer en una sociedad gobernada por hombres, para su provecho y comodidad; la hipocresía respecto al sexo; la suficiencia de las clases altas. Es posible desestimar tal actitud como anacrónica: en la segunda mitad del siglo XX, y en Suecia, esos males parecerían inverosímiles. Sin embargo, el anticlericalismo y la mística sexual de un Buñuel no son menos anacrónicas, resabio del clima intelectual de los años 20. Es la calidad de la furia en ambos directores lo que hace tan desconcertante, por comparación, la personalidad de la Zetterling. Los blancos de Buñuel han sobrevivido, en un clima mediterráneo, católico, con salud menor pero aún considerable; lo que es más importante, están inmensamente vivos para él, como objetos dilectos de su ira, transformados por su imaginación en fuerzas siniétras de un mundo de pesadilla pero real, apenas un reflejo más intenso del mundo cotidiano. El territorio de la Zetterling se propone como una plaza abierta al debate común; pero sus opiniones, impulsadas por un feminismo guerrero y un antipuritanismo feroz, serían escuchadas con más atención si no se vistieran con castillos pintorescos, *garden parties* en la noche de San Juan, reservadas fiestas de disfraz y e'a complacencia particular en la exhibición de una conducta supuestamente depravada y supuestamente aristocrática, que desde *La dulce vida* cuenta con una justificación moral automática. Es la participación en esta dudosa literatura lo que hace a sus films, sobre todo al segundo, menos poderosos o mordaces de lo que el mismo temperamento de su autora permitiría esperar.

Ålskande par (*Parejas amantes*, 1964), su debut como directora de largometrajes, es un esfuerzo notable: adapta a un guión manejable los siete volúmenes de *Las señoritas von Pahlen* de Agnes von Krusenstjerna, enrola a gran parte de la compañía estable de Bergman, usa cantidad de decorados y escenarios naturales en lo que fue evidentemente una filmación larga y cuidadosa, y tiene esa terminación pulida, profesional, que pocos primeros films lucen. Puede suponerse que los años de trabajo de la Zetterling en Ingla-



terra, como actriz en papeles sin interés, le permitieron frecuentar la labor de profesionales eficaces. Más que sus documentales para la BBC, o que su corto independiente *The War Game* (*El juego de la guerra*, 1963), premiado en Venecia, la familiaridad con el trabajo de estudio en una industria activa, cualquiera sea el valor intrínseco de los films realizados, fue un capital que la Zetterling invirtió en su propia obra. En *Ålskande par* la narración avanza y retrocede constantemente, y se mueve en sentido lateral, entre cada una de las tres mujeres embarazadas. Los atisbos de infancia y de las relaciones fluctuantes entre ellas parecen suscitados por asociaciones más bien mecánicas, y la ejecución prolija sólo sirve para subrayarlo. Una golosina regalada hoy evoca la torta deseada e inalcanzable ayer; el tratamiento protector y displicente de los médicos resume el de padres, amantes o maridos. Aunque la elección de personajes y episodios de las novelas sea discutible, la multitud de episodios y figuras esbozadas crea la ilusión de una intrincada textura de ficción, el carácter de la gran novela del siglo XIX y esto importa más en el film que el peligro de que la construcción se disuelva en un devaneo impresionista. El diálogo no pierde una ocasión para formular epigramas sobre el sexo, el amor, la maternidad; sin embargo, los actores contagian cierto

espesor a sus figuras: Eva Dahlbeck y Jan Malmström hacen una excelente escena de comedia perversa con su diálogo frente al tocador y el jugueteo con una boa; Harriet Andersson, con la sola energía de su personalidad, confiere coherencia a un personaje que mezcla rasgos de dos figuras de la novela.

La Zetterling se preocupa por investigar todas las posibilidades visuales de cada situación, ya sea un consejo familiar espiado desde bajo una mesa por una nena, ya sea la reunión de la noche de San Juan, puesta en escena con un sentido del espacio que no demuestra, por ejemplo, Vilgot Sjöman en *Systemvädd* (*El fuego*, 1965), donde en una escena de fiesta menos figuras se ven obligadas a entrar y salir de primeros planos. *Ålskande par* revela una voluntad de estilo más que un estilo, y una indudable capacidad de realización; carece, sin embargo, de esa fuerza, de esa intensidad que podría haberla elevado al nivel agresivo que la autora busca.

Nattlek (*Juegos nocturnos*, 1966), segundo largometraje de la Zetterling, es una obra completamente propia. Revela, por una parte, cuanta vivacidad su primer film había derivado aun del material no perfectamente digerido de las novelas de la Krusenstjerna: este relato más bien escuálido juega con ingredientes imponentes (incesto, impotencia, masturbación, locura, exhibicionismo) y puede ser identificado, con ligereza pero sin injusticia, como el film que empieza con un aborto transformado en happening y termina con la dinamitación del castillo familiar como cura para la impotencia. Por otra parte, el film se toma muy en serio sus aspectos más irritantes: el pintoresquismo derivado de Fellini, las explicaciones psicoanalíticas siempre a mano. *Nattlek* podría haber sido la mejor comedia de humor negro sobre las obsesiones del temperamento escandinavo. Visualmente bonito, esforzadamente significativo, llega a participar de lo que denuncia: la angustia cultivada, la decoración visual y dramática no son, en un plano estético, actitudes menos insinceras que el ocio o la complicada promiscuidad a que se entregan los personajes. Intermitentemente, por ejemplo cuando el chico y la anciana comparten un momento de ternura, mientras pintan huevos de pascua, un tono diferente (en este caso esa unión de *outsiders* a quien la poca edad y la mucha excluyen del poder: un eco de James Purdy) atraviesa la corteza de aspiraciones intelectuales para descubrir la pasión desorientada que anima al film.

Pero esa pasión, o cualquier intensidad de sentimiento, son algo tan insólito en el cine sueco que, aun indiferente a la clave elegida por Mai Zetterling, el espectador desarrolla verdadero respeto por la autora, si no hacía sus dos primeros films. El hecho de que, en el lapso de un año, haya completado otras dos realizaciones indica, al menos, que llegó para quedarse. La primera es una producción danesa filmada con diálogo en inglés: *Doktor Glas* (1967), basada sobre la novela de Hjalmar Söderberg. Es posible que el *succès d'estime* alcanzado por la traducción inglesa de la novela, más que el del último film de Dreyer (*Gertrud*, 1964, adaptación de una obra teatral de Söderberg), haya decidido la producción, que es distribuida por Fox. Por otra parte, la Zetterling ha recibido mayor atención de público y crítica fuera de Suecia, sobre todo en los países de habla inglesa. Esta compleja realización requería no sólo alguien

con su dominio del inglés sino también con su perspectiva internacional.

El otro film es el mejor de su producción sueca, y un síntoma promisorio: *Flickorna* (*Las chicas*, 1968). En él están la vindicación apasionada del sexo femenino, la violencia intelectual, hasta los resabios, felizmente suavizados aquí, de Fellini. Pero un marco original, audaz, ordena estas preocupaciones permanentes. La Zetterling y David Hughes (su marido y coguionista; debe observarse que los libretos de todos sus films son redactados en inglés, y traducidos más tarde por alguien —como la periodista Marianne Høök— cuyo sentido del sueco hablado sea más actual que el de la Zetterling, residente de Inglaterra y Francia, que sólo regresa a Suecia para filmar) reiteran la estructura de *Ålskande par*, con una variante decisiva: las tres mujeres embarazadas son ahora tres actrices que ensayan y representan *Lysistrata* de Aristófanes durante una gira por las provincias. Aquí también la acción sigue ordenadamente los tres cursos paralelos que esos personajes recorren, pero el desarrollo novelístico del primer film es reemplazado por una ausencia casi total de narración, a pesar de la riqueza ininterrumpida de episodios.

Las actrices se analizan a través de la obra de Aristófanes. ¿Es posible también para ellas influir en la historia contemporánea? ¿Pueden asumir actitudes sociales, políticas que comprometan a su sexo en cuanto tal? Las muchas figuras secundarias, la robusta observación social, el cambio constante de escenarios no adelantan una narración sino un razonamiento. *Flickorna* es realmente un debate: tanto como *Jag är nyfiken* (*Yo soy curiosa*, 1966-67), el discutido film-encuesta de Vilgot Sjöman; pero no juega con choques de realidad y ficción, documental y reconstrucción. El film de la Zetterling "cita" la realidad (la vida en Kiruna, los refugios atómicos, la apatía del público escandinavo) para apoyar sus argumentos sin abandonar el territorio de ficción que ha elegido.

Este territorio está poblado por las fantasías, miedos y deseos de las tres actrices. Para *Lysistrata*-Bibi Andersson, su marido es el hombre de negocios que mantiene conversaciones telefónicas simultáneas con dos amantes y las lleva consigo a modo de perchas dentro de un baúl enorme. Myrrhine-Harriet Andersson puede escapar de su amante maduro a través de un paisaje nevado, perfectamente blanco, pero terminará aceptando sus disculpas en una exhibición de muebles, en el dormitorio ideal. Kalonike-Gunnel Lindblom encuentra a su marido ante la caja de un supermercado, preguntándole si hay algo más que ella desee y él pueda darle, y a un chico abrasado por el napalm en el mismo bosque donde el marido lee su diario en un sillón, junto a un fuego de utilería.

Estos desarrollos crecen junto con la obra de Aristófanes. La primera secuencia del film es la lectura de una de las primeras escenas de la obra. Luego, en un ensayo, el director pide a las actrices mayor compenetración; cada una evoca entonces breves imágenes de su vida privada, que les permiten hallar el tono buscado. Mientras la gira avanza, los fragmentos de la obra que el film muestra siguen una continuidad aproximada, de modo que al final son las últimas escenas de *Lysistrata* las que se representan. Cada fragmento de Aristófanes sugiere nuevas asociaciones. El desierto blanco de Kiruna y la elegancia tradicional de



Parejas Amantes, 1964.



Las Chicas, 1968.

Juegos Nocturnos, 1966.



Karlstad, con su contexto histórico, presiden, orientan de distinto modo esas secuencias imaginadas. Este plan tan brillante es, también, rigurosamente intelectual. La investigación de la situación de la mujer, o lo que es aún más importante: de su deseo y capacidad para cambiarla, reviste una minuciosidad parlamentaria. Pero como la clave dominante es la imaginaria el film se beneficia con una levedad compensatoria, que sólo ocasionalmente cae en la trabajosa extravagancia de momentos como la muerte imaginaria de Lysistrata-Bibi Andersson y el regocijo fúnebre de los hombres. Para un film sin esquema narrativo convencional, alcanzar los 95 minutos con desmayos sólo casuales en su segunda mitad, es casi una proeza.

La inteligencia de la Zetterling se revela también en la elección de las actrices, temperamentos afines a las figuras que deben encarnar en la ficción de Aristófanes y en la de la directora. Hay algo sumamente contemporáneo en el film, a pesar de su carácter a primera vista erudito: *L'amour fou* de Jacques Rivette o *I visionari* de Maurizio Ponzi son sólo dos de las obras realizadas en la temporada 67-68, donde se enfrentan actores de teatro con dramas (de Racine y Musil, respectivamente) que iluminan sus vidas privadas o las complican. La originalidad de *Flickorna* como "ensayo de ficción" sobre la contemporaneidad de Aristófanes es superior a algunos forzados recursos a la fantasía visual, a las reminiscencias de 8½ en su fin de fiesta.

Como siempre con Mai Zetterling, queda una incómoda sensación de que los problemas que a autora pantea pueden ser reales pero están exacerbados por su consentida pasión, hasta un punto en que el público puede no reconocer ya la urgencia o el interés del debate. Quizá porque la Zetterling es la primera directora de cine que hace de la situación de la mujer en la sociedad su tema primordial y absorbente, sus films, su enfoque de problemas, sus opiniones afiebradas, parezcan un poco irreales a los críticos-hombres habituados a un cine hecho por directores-hombres.

A fines de 1968, Mai Zetterling y David Hughes pasaron algunos días en Buenos Aires, escala en una investigación de campo para un proyecto ambicioso: un film-encuesta sobre el cine nuevo en el mundo, sobre los jóvenes que asaltan el cine como en otros tiempos la poesía, para expresarse y combatir con imágenes sonoras. Este film, auspiciado por la compañía Sandrews de Estocolmo, ha sido postergado por el momento; aparentemente, los autores se hallaron ante un panorama mucho más complejo del que imaginaron. El intento, de todos modos, revela la insatisfacción de la Zetterling con los límites de la ficción, ya puestos a prueba en *Flickorna*, su voluntad de probar formas y enfoques. Al negarse a hablar de sus films, en Buenos Aires, declaró: "Los que ya hice no me interesan: son como la piel que la víbora deja caer cada primavera, sin que le importe pues tiene una nueva; los que no hice todavía se malograrían si intentase describirlos con palabras".

EDGARDO COZARINSKY

(Parte de este texto está traducida de *Una exploración del cine sueco sonoro*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1969).

el che sharif



LA SUBVERSION SEGUN HOLLYWOOD

El capitalismo transforma todo en dinero, inclusive la vida de un guerrillero dedicado a derribar al capitalismo, al imperialismo y a cuanto sociedad e'e dinero corrompe. Los medios de información masiva, en combinación con la oficina de prensa de la 20th Century Fox, ya pregonan que "la superproducción llamada ¡Che! será el film más polémico del año". Cubriéndose de antemano ante ataques políticos que puedan venir tanto de la derecha como de la izquierda, sus fabricantes se han preocupado por etiquetarlo diplomáticamente: "Este film es un estudio objetivo del personaje", preocupado más por los recursos personales del héroe que por sus ideales revolucionarios. En efecto, se trata de un concienzudo esfuerzo para sustraer lo individual del contexto histórico que configuró su conducta y para encubrir las graves consecuencias de la explotación colonialista. O sea, la trans-

formación del hecho revolucionario en un mito epistólico y romántico.

La apariencia de realidad ha sido cuidadosamente reconstruida, con rigurosa atención (para su "autenticidad" en panavisión) al diseño de ropas, armas, cigarrillos, terrenos, discursos, etc. No así al resto —lo sustancial— que peca de inauténtico. Como destacó John Leonard (*The New York Times Magazine*, dic. 8, 68): "La autenticidad de los detalles nada agrega a la verdad general".

Omar Sharif (el galán egipcio de *Lawrence de Arabia* y *Dr. Zhivago*) en el papel principal y Jack Palance (el malo de tantos *westerns*) como Fidel Castro implican un presupuesto de seis millones de dólares. Joseph Morgenstern (*Newsweek*, dic. 9, 68) explica que Puerto Rico fue elegido para filmar las escenas de la Revolución Cubana "porque la isla posee paisajes típicamente latinoamericanos y una amistad atípica con los Estados Unidos. Ese estado de unión

con nuestro país lo ha transformado en un lugar seguro para los revolucionarios de Hollywood". Pero mientras la Fox muestra suficiente sofisticación al elegir una localidad tranquila, finge destacar "objetividad" cuando se trata de la lucha revolucionaria. Aquí, "objetividad" significa evitar sucias, sangrientas y controvertidas cuestiones enraizadas en esta sociedad más que en la personalidad del Che. Tal mercadería por más que empaquete lujosamente a un héroe buen mozo y sexy no alcanza para explicar por qué a cada minuto un latinoamericano muere innecesariamente.

Lo que se extrae claramente de la siguiente entrevista (tomada en Hollywood a principios de enero) es la abrumadora, prácticamente irreal, y quizá impuesta ingenuidad de Sharif en sus respuestas. Para él, Che no fracasó porque USA había declarado guerra total a las revoluciones e invirtió millones de dólares para la destrucción armada de los movimientos revolucionarios. Tampoco porque los militares bolivianos aterrorizaran al campesinado ni porque la CIA persiguiera al líder guerrillero y pagara su muerte. Ni porque la mayoría de los sudamericanos tengan el cerebro lavado por la industria cinematográfica hollywoodense que ahora recolecta el 50% de sus beneficios gracias a sus ventas en el extranjero. Según *Che!*, el Che fracasó porque "se equivocó"; Omar Sharif, la Twentieth Century Fox y el sistema económico de los Estados Unidos estarían exceptuados de toda responsabilidad. ¿Queda alguna duda de que el Che fue fusilado para ahogar el tipo de cambio que amenazaba al *american way of life*, incluyendo las ridículas películas que arrullan a la gente en la complacencia mientras redividían millones de beneficio? Sharif no lo responde, se limita a cuestionar la utilidad de las revoluciones violentas. Es obvio que no se opone a la violencia *per se*, sino por los impredecibles efectos de tal violencia revolucionaria. Descuida el hecho establecido de que usualmente los gobiernos son los primeros en usar la violencia para eliminar legítimas demandas, dejándole a cualquier organización revolucionaria muy poca opción en la materia. La elección que él mismo rehúsa hacer y que el Che ejemplifica claramente, es entre violencia *revolucionaria* y violencia *reaccionaria*. Más interesante resulta que Sharif esté con el cambio revolucionario en EE. UU.; aunque líricos, sus sentimientos aparecen impregnados de un optimismo sin dirección en lo que toca a la victoria sin violencia. Con peculiar estilo, al tiempo que mantiene una apariencia general de apoyo evita encarar los hechos cruciales. M: LOCHER

¿PECAR EN INGENUIDAD O TRABAJAR EN COMPLICIDAD?

Me gustaría saber cómo se sintió encarnando al Che. Creo haberlo hecho realmente mejor de lo que indicaba el guión. Siento gran admiración por el hombre que era el Che Guevara. Su autosacrificio por un ideal es una gran cosa. Pienso que es algo increíble haberlo hecho durante toda su vida. Cuando un hom-

bre abandona todo lo que ha conseguido para ir a morir a un lugar miserable peleando en abrumadora desventaja, sólo porque cree en algo, necesariamente debe tratarse de alguien importante. ¿Por qué peleaba así? También yo me lo pregunto. No sé si esa era la forma correcta de hacerlo. Pienso que él tampoco creía que fuera la manera más adecuada. Pero no había otra. Sentarse a esperar, hablar, convencer gente eran caminos que no lo hubieran llevado a ninguna parte y menos en Latinoamérica. El triunfó en Cuba y pensó que tendría una leve chance en Bolivia. No creo que confiara demasiado en sus chances allí. Pero creía en eso y siguió adelante.

¿Qué quiere decir Ud. cuando afirma que él podría haber pensado que esa no era la manera correcta?

*Que era inútil. Que no había salida. No pienso que creyera que eventualmente durante el transcurso de su vida —o aún en el ciclo vital de dos o tres generaciones más— pudiera conquistar su última meta. Esta era realmente el *hombre nuevo* en todo el planeta, en toda la tierra, no sólo en Latinoamérica. Pero ese es el sueño de un filósofo y no el ideal de un hombre práctico.*

¿Usted no lo ve como el de un hombre práctico?

Bueno, pienso que fue un hombre práctico con una filosofía. Por ser un hombre práctico se dio cuenta de que lo que pretendía conquistar no era posible, de veras, no lo era. Pero alguna gente no puede sentarse y no hacer nada con las cosas en las que cree. Es como cuando se envía un paquete de comida. Uno no sabe si éste llegará a destino ni qué va a ser de él. Quizá alimente a gente hambrienta durante un mes. Esto no es demasiado: a cada rato hay gente pobre que muere. Pero uno no puede sentarse así como así y no enviar la comida. La mayoría de la gente se sienta de esa manera y no envía el paquete de comida sino que le dan su bife a los perros. Y ni siquiera se plantean enviar ese bife a Biafra. El no era uno de esos. Era del tipo de personas que juntarían todos los bifefes que pudieran encontrar, los envolverían y no se detendrían hasta enviarlos a Biafra. La gente está en su contra porque lo imagina demasiado violento, porque destruyó muchas vidas inútilmente. Quizá sea cierto. Pero: ¿qué otra alternativa le quedaba? Gran pregunta difícil de responder: no sabemos si aquello merecía hacerse o no. Ni siquiera sabemos si su sueño se cumplirá alguna vez.

¿Piensa Ud. que la situación latinoamericana requiere luchas armadas?

Pienso que requiere educación: eso es lo que podría hacerse a largo plazo. Pero resultaría arduo e infructuoso intentarlo. Los latinoamericanos hoy viven un era de violencia. Es difícil convencerlos, ser racional con ellos. Se necesita mucha más educación para llegar a un acuerdo.

¿Qué mensaje espera Ud. que de este film sobre el Che a los norteamericanos?

De acuerdo como lo veo, no hay mensaje en el film. Hay sí un leve, obvio mensaje en el simple hecho

el che sharif

de que la vida del Che haya fracasado. Este podría ser el mensaje. Porque realmente no conquistó nada excepto su muerte. En mártir fue convertido después. Otro mensaje no le veo. Sólo un hecho. He aquí lo que le ha pasado a este hombre: vivió, hizo esto y aquello y murió. Ahora sólo queda mucha gente joven portando su retrato como estandarte, acaso como el de la Revolución Americana. Todos los estudiantes serios toman al Che Guevara como una parte de su revolución, toda esa gente que lucha contra las normas establecidas están tomando parte en la Revolución Americana que se gesta. Podría decirse que su ejemplo se transformó en parte del mensaje que la historia resume hasta el presente.

¿Supone Ud. que los análisis hechos por el Che de los problemas del imperialismo norteamericano aparecen en el film?

No. No hay tiempo en el film. *Che!* no es una película teórica. En realidad es una ilustración de los hechos de su vida. La esencia de un hombre se observa a través de los hechos de su vida. Nosotros no nos interesamos en largas exposiciones de su filosofía o en sus análisis de la situación americana. Apenas prestamos atención a lo que le ocurrió desde que desembarcó en Cuba hasta que murió.

Bueno, lo que me llevó a preguntarle eso fue que me interesaba saber si al representar al Che, Ud. pudo interiorizarse de todos sus otros aspectos.

Por supuesto, pero no intentamos meternos con eso en el film. Sin embargo, sus análisis de cómo son hechas las revoluciones y de cómo se debe pelear en la guerra de guerrillas —su especialidad— han sido cuidadosamente examinados.

¿A Ud. personalmente le preocupa ver que miembros de las nuevas generaciones de todas partes del mundo usen al Che como símbolo?

Es muy comprensible. Me gusta lo que está pasando a la juventud. Pero más me gusta lo que la nueva generación está haciendo. Pienso que es un paso fantástico. El Che les pertenece a todos ¿Qué daño puede hacerles?

Pero como símbolo ¿significa que la juventud es cada vez más violenta?

No, no lo es. Como verá, el aspecto violento de la vida del Che es realmente aparente. Tome por ejemplo la campaña de la guerrilla cubana y lo comprobará. Prácticamente fue una campaña no violenta. En síntesis, la filosofía del Che Guevara sobre la guerra de guerrillas es que toda la lucha debe hacerse en un ambiente amistoso agrupando gente alrededor de uno. No hay que matar a todos los soldados de la oposición sino expandir la idea de la revolución entre la gente. Entonces la idea se desparrama entre el pueblo y la revolución triunfa automáticamente. Porque cuando el pueblo quiere algo no es necesario usar la violencia. Esa era su idea. No es violenta en realidad. Las armas sólo deben usarse para permanecer vivo o para defenderse cuando los otros lo persiguen

por el sólo hecho de adoctrinar. Su error en Bolivia fue que la gente no se preocupó. El lo sabía. Por eso peleaba contra sus propias reglas, sin seguir las normas que él mismo había instituido: que la guerra de guerrillas no puede tener éxito a menos que se tenga el pueblo del propio lado.

Bueno: ¿y qué opina de la responsabilidad del Che al haber firmado centenares de condenas a muerte de enemigos de la revolución?

Esa es la norma para los revolucionarios verdaderos como él. Para construir un nuevo régimen hay que destruir totalmente al viejo. No pueden mantenerse ciertos compromisos si se es revolucionario de veras. Hay que desprenderse de todo lo instituido antes de introducir algún cambio. Hay que destruir la vieja estructura y alzar una nueva. Para el Che, era algo que debía ser hecho. No tuvo piedad porque su filosofía, su sueño era demasiado grande como para detenerse en diez, cincuenta o aún cien personas. Este tema requiere una discusión por sí mismo, le guste o no a uno al Che Guevara. El vió que el mundo existía, que la raza humana existía desde hace un millón de años y quizá exista por otros cientos de millones. Estamos en la infancia de la raza humana y aún cuando uno destruya toda la raza no habría nada de malo en ello ya que ésta, tal como se nos presenta ahora, es asquerosa. Esa era su filosofía; y es por eso que no le importa cuanta gente muere en el transcurso de la construcción de un hombre nuevo. No era sentimental: así debe ser un revolucionario.

¿Es el film un retrato desvalorizante del Che?

El film no lo desvalorizará, estoy seguro. Pienso que sólo puede difundir y engrandecer su imagen. Pero puede que al final —por la futilidad de todo esto— se desvaloricen las ideas de incitar a la rebelión, en nuevas y violentas revoluciones en América. Latina. No ocurrirá lo mismo con el hombre en sí mismo.

¿Siente Ud. que esta idea debe ser desvalorizada?

No sé si debería hacerlo o no, si vale o no la pena. Sería válido si nos llevara a alguna parte, pero si no tiene destino, dudo que valga. Sí, si es posible conseguir sus objetivos. No, si es fútil.

Por supuesto el revolucionario no piensa que esto sea fútil.

Sí, pero es impaciente. Quiere que todo ocurra ahora. Y por supuesto miles de personas mueren de hambre mientras se espera el progreso y la reforma. Pero si uno no tiene éxito, entonces habrá muerto toda esa gente y además no se habrá hecho nada. Ese es el nudo del problema: si se debe actuar o no.

Ud. ha sido involucrado en dos películas relacionadas con esta cuestión. La otra es Dr. ZHIVAGO.

Sí, hay un punto de vista interesante allí porque Pasternak describió a Zhivago como un médico, a pesar de ser una novela autobiográfica. El Che Guevara también era médico. Pero había una enorme diferencia. El doctor Zhivago es la persona que no aprue-



ba la revolución. No era un aristócrata ni nada que se le parezca. Cuando aparecen los primeros slogans de la revolución, los aprueba como poeta. Por lo general todos los poetas son socialistas. Hay poca gente creadora, artistas, que no lo sean. O al menos progresistas. Muy pocos. Zhivago el poeta admiró los slogans. Al ver realmente cómo trabajaba la revolución —gente sufriendo y muriendo— el médico renació en él y la desaprobó. Por contraste, el médico en el Che Guevara ha sido suprimido. No es, o nunca lo fue, un verdadero médico. Si lo hubiera sido no hubiera peleado en la revolución. Un verdadero médico no puede hacer eso.

¿Desde qué punto de vista observa eso? ¿En los comienzos de la guerra, cuando está bajo las órdenes de Fidel y éste le indica no luchar y en lo más árido del combate él toma un arma y marcha a la vanguardia para pelear?

Ese no es el punto crucial del film. El Che había escogido previamente. Apenas desembarcó tomó partido, cuando tuvo que elegir entre cargar un enorme paquete con provisiones medicinales o municiones. Eligió las municiones y abandonó las medicinas. En verdad, su opción revolucionaria había sido consolidada años antes de este episodio.

¿Muestra el film el conflicto entre el Che y Fidel?

Sí, aunque realmente ellos no se enemistaron. Discutieron acerca de un caso particular: la crisis de los proyectiles rusos. Sé que el Che sentía una enorme admiración por Fidel, que se había estructurado a lo largo de toda la campaña revolucionaria, pero de alguna manera se desilusionó posteriormente de su líder. Sus metas eran diferentes. Fidel era cubano y estaba peleando por su propia nación. El Che era argentino y sus objetivos tenían una amplitud mundial. Una vez que la revolución triunfó, Fidel se sintió satisfecho trabajando para una sociedad cubana, pero el Che debe haberse sentido muy inquieto. Hasta debe haber planteado ante Fidel sus ideales más amplios, algo que pudo molestar a Fidel al cabo de un tiempo. Es como tener que convivir a diario con la conciencia. Porque el Che era incorruptible, comprometido más allá de sus motivaciones políticas y totalmente sincero en el cumplimiento de sus ideales.

¿Entonces Ud. vería al Che como en un estado de inocencia? ¿Es incorruptible, tiene un insight global de la situación y es, de algún modo, una víctima de su propio idealismo?

En todo momento sabía que hacía y qué haría. Sabía el precio y los riesgos. Por eso no era tan inocente: era ese tipo de hombre que uno preferiría no tener de enemigo.

Desde el punto de vista norteamericano: él no estaba de ninguna manera del lado estadounidense.

El punto de vista norteamericano está cambiando. No se puede afirmar nada; como resultado de lo ocurrido en esta década no se puede asegurar cuál será el punto de vista norteamericano dentro de algún tiempo.

Mucho depende de cómo la nueva generación continúa trabajando con estas ideas de las que hemos hablado.

Tengo mucha confianza en que ellos triunfarán porque las ideas son buenas y uno no puede tomar buenas ideas y contenerlas por mucho tiempo impidiéndoles penetrar en la sociedad. Grandes cambios se avecinan. Los hijos de Wall Street están apareciendo ahora de nuevas formas ante sus propios padres.

¿Se incrementarán los conflictos en el futuro norteamericano?

Este es un país joven, la revolución todavía se está gestando. Los jóvenes de hoy entienden esto mucho más que ninguna otra generación y por eso, aunque deban enfrentar una contrarrevolución, saldrán adelante de cualquier manera. La juventud revolucionaria de hoy demanda la aplicación textual de la Constitución, piden que los derechos del hombre sean respetados y cumplidos como se han escrito. Sólo quieren lo que se les prometió.

¿Piensa Ud. que este país dejará proceder a la juventud sin que haya un gran conflicto o aún violencia?

Sí, es lo que pienso. Creo que lo que reclama la juventud prevalecerá sin demasiada violencia. Puede haber alguno que otro incidente pero no violencia desatada. No aquí. Hay demasiada educación. La violencia es típica de los lugares faltos de educación. Los estudiantes triunfarán porque tienen razón. Debe apoyárselos porque sus ideas son correctas.

¿Piensa Ud. que los hippies están realizando una contribución a esto?

¡Son fantásticos! Lo que representan es fantástico. Demandan grandes normas, libertad para todos. Predican el amor. De eso se trata. Amo a los hippies.

¿Tiene alguna opinión acerca de los movimientos de jóvenes negros en este país, los Black Panthers en Oakland, Eldridge Cleaver y otros?

No, realmente no conozco demasiado acerca de ellos. Escuche: quiero que esto quede claro. Antes de hacer Che! yo no estaba interesado en la política o en problemas nacionales ni internacionales para nada. Llegué a interesarme —a través del estudio y el aprendizaje— gracias a Guevara. Estoy en eso ahora. Es sólo un comienzo para mí. Recién ahora comienzo a leer las noticias en los periódicos. Me siento revivir ante un montón de cosas nuevas, acontecimientos, lo que ocurre en todas partes. El Che, en cierta forma, me llevó a todo esto. Y esto es algo tan bueno: comprometerse con ideales de justicia para todos los pueblos del mundo. Recién comienzo a aprender lo que esto significa y cómo puede conquistarse. Debemos estar agradecidos a la Twentieth Century Fox por haber tenido el coraje de producir un film tan polémico como éste.

(NACLA)

CINEISTAS DEL MUNDO, UNIOS

Realizadores: No podremos tener un cine nuevo y libre mientras usemos y dependamos de caducos métodos de producción y distribución de nuestros films.

Realizadores: La hora ha llegado, está sucediendo en todo el mundo: Es el momento de resolver y definir de qué lado estamos.

Realizadores de todo el mundo se están desembarazando de las compañías de producción y distribución tanto gubernamentales como individuales, y están liberando al cine para la expresión personal.

En toda la tierra se están formando Cooperativas de Realizadores. Se trata de centros cooperativos y no-competitivos para la distribución de películas, gobernados por los mismos realizadores, donde ningún cineista es excluido; donde nadie dicta qué y cómo hacer nuestros films; donde todos los ingresos vuelven al realizador para que continúe su tarea.

Aún en el corto lapso durante el cual han operado, estas cooperativas existentes ya han probado que tal es el único modo de asegurar que los realizadores sigamos filmando y que nuestras películas lleguen a la gente.

Realizadores: Unanse a sus Cooperativas de Realizadores locales AHORA. Fortalezcan sus propios centros de distribución AHORA. No hagan juegos con los distribuidores comerciales de películas. Unanse aunque ello implique una bajante temporaria de los ingresos y de las "posibilidades" de producción. Tanto la sabiduría como la visión nos dicen que debemos JUNTARNOS.

He aquí una lista de Cooperativas ya en funcionamiento:

1. Film-Maker's Cooperative
175 Lexington Avenue
New York, N. Y. USA
2. Canyon Cinema Cooperative
756 Union Street
San Francisco, California, USA
3. The Center Cinema Coop
c/o Museum of Contemporary Art
Chicago, Illinois, USA
4. Canadian Film-Maker's
Distribution Center
311, Rochelle College
341 Bloor Street W.
Toronto 5, Canadá
5. Austrian Film Maker's
Cooperative
c/o Hans Scheufl
Antonigasse 57/11
Wien, Austria
6. Hamburger Coop
c/o Nekes
Bruderstrasse, 5
Hamburg, West Germany
7. Swiss Film Maker's Coop
c/o Schönherr
Birmensdorfer Str. 511
Zurich, Switzerland

DOCUMENTOS

8. London Film Maker's Coop
c/o Steven Dwoskin
27 Elgin Crescent
London W. 11, England
9. Filmcentrum
Box 17101
104-62 Stockholm 17 Sweden
10. Film-Maker's Cooperative
c/o Adamo Vergine
Via Domenico Fontana 108
Napoli, Italia
11. Japan Film-Maker's Coop
3-16 Nakasakura Bldg.
Shinbashi, Minato-ku
Tokyo Japan

(Firman este comunicado: **Jonas Mekes, P. Adams Sitney y David C. Stone. Film Culture, GPO Box 1499, New York, N. Y. 10001, USA.**)

LA HORA DE LA CENSURA

"Si la miseria de la sociedad capitalista no se eleva al arte como acusación revolucionaria, deja de ser miseria redimible para convertirse en el artista miserable".

(**J. J. Hernández Arregui**)

La censura, como toda forma de represión, constituye para el sistema que la aplica un mecanismo de autodefensa; marca de uno u otro modo su debilidad. Un sistema no tiene necesidad de recurrir a la censura en tanto, aunque esté débil, las expresiones que se dan en la realidad nacional lejos de combatirlo se inscriben dentro de sus propósitos, o en cuanto, siendo dueño y señor de la situación, tiene capacidad para absorber las acciones que lo niegan o para apropiarse de ellas, revirtiéndolas, en un marco de presunta magnanimidad democrática. Ninguna de estas situaciones corresponde ya a la Argentina, ni a la mayor parte de los países latinoamericanos.

La ley 18.019 de represión cinematográfica y cultural, conocida por "Ley de censura" revela, para el terreno al cual está dirigida, no la fuerza del gobierno de Onganía, sino su debilidad. La debilidad de un sistema que va perdiendo el control de sectores como intelectuales y artistas, que en gran número y hasta no hace mucho, fueron o fuimos sus instrumentos o cómplices. Una observación superficial sobre las obras que se están realizando en el bien o mal llamado Cine Argentino (preferimos calificarlo hoy de Neoneovocine) serviría de poco para descubrir intentos que afecten las instituciones del sistema o que expliquen la ley de represión cinematográfica. Más

aún, lo que muchos de los cineastas argentinos se están planteando no sólo no hace peligrar nada, sino que ni siquiera está a la altura de lo que se proponían diez años atrás. Aquellas alentadoras intenciones de provocar un cine indagatorio o testimonial de la realidad nacional (**Alias Gardelito, Los inundados, Los jóvenes viejos, Tire die, Quema**, etc.) dieron hoy paso, en parte de los realizadores a una tendencia sustentada por "investigaciones motivacionales", "estudio del gusto del público", "sicologismo social que permita descubrir las demandas del espectador", "un cine para cien mil espectadores", etc., es decir, la típica política cientificista de quien no tiene mayores vínculos con el pueblo (su historia, sus aspiraciones, sus vivencias) e intenta hacer del cine antes que una praxis indagatoria y transformadora, un depurado objeto de consumo.

¿Es este neoneovocine, pese a los roces que habrá de tener con la nueva ley, lo que obligó al sistema a desencorpear su legislación represiva? Obvia sería la respuesta.

Pero es evidente que algo nuevo está ocurriendo dentro de la cultura, de los intelectuales, de los artistas y cineastas argentinos; de otro modo leyes tan irracionales como la 18.019 no podrían asumir estado público. Y decimos estado público, porque la esencia de la ley de represión cinematográfica regia ya antes de su proclamación. Censura y represión son parte innata del propio sistema. Si desde el '55 esa represión fue aplicada casi exclusivamente a los sectores populares y al movimiento obrero organizado, fue porque los otros sectores de la población, por su pasividad o espectación, no ofrecían peligro alguno. Incluso la prestada democracia que gozaba el estudiantado universitario no era motivada por la ausencia de una política anti-universitaria, sino porque el accionar del movimiento estudiantil de ningún modo afectaba los intereses del sistema; es más, por momentos le hacía el juego. Bastó la radicalización del estudiantado, su inserción en el verdadero proceso de la liberalización argentina, para que la "isla democrática" y el paraíso "de la libertad de cátedra" fueran en pocas semanas demolidos.

Quedaron aún ciertos sectores gozando de una hipotética impunidad: nosotros, intelectuales sueltos, cineastas, artistas, etc. Una impunidad que a veces se descubría como incierta (problemas de censura con **Los inundados, Alias Gardelito, Los 40 cuartos**), pero que por lo general sólo devenía de nuestro no-ser, de nuestro no afectar a nada ni a nadie, o mejor dicho, de nuestra complicidad consciente o inconsciente con el opresor de turno. La ley 18.019 sale a revelar hoy que también dentro del cine, y de la cultura, aunque con gran



Fernando Solanas/Octavio Getino.

retraso, se están produciendo hechos que afectan quizá por primera vez la cultura y la política del sistema. ¿No será acaso esta ley nuestra partida de nacimiento?

La ley 18.019 es antes que nada la continuidad natural de una política antinacional y antipopular iniciada hace 14 años como represión al gran intento de liberación nacional que tiene por eje en nuestro país al proletariado. La represión que alcanzó luego al estudiantado universitario trata de golpear hoy no sólo al cineasta indagador de su realidad, sino a cualquier expresión artística que trascienda los marcos burgueses en los que se ha desenvuelto habitualmente. Los antecedentes de esta ley, al margen de aquellos más generales, están dados en el terreno de la cultura y el arte por el nacimiento de una tendencia que intenta al menos romper con una vieja historia de marginación y de complicidad y trata de insertarse en el proceso emancipador nacional, única fuente para una cultura, un arte y un cine auténticos. Así, ahora recordamos entre otras cosas la actitud del movimiento de plásticos porteños que el año anterior desarticuló la entrega del Premio Braque y renunció a toda actividad dentro de las instituciones oficiales del sistema, o la de quienes en Rosario silenciaron violentamente a Romero Brest proclamando: "Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad; activo porque aspira a transformarla. Creemos que el arte debe inquietar constantemente las estructuras de la cultura oficial. Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases. Para oponernos a ella, es que ofrecemos a vuestras conciencias este acto, este simulacro de atentado como "una obra de arte de creación colectiva y además los principios de una nueva estética".

(Favario, Naranjo, Bortolotti, Ghillioni, Renzi, Bogliani, Elizalde, Puzolo). O la de los integrantes del grupo "Plásticos de Vanguardia", vinculados a la CGT de los Argentinos y elaboradores de esa importante experiencia político-artística que es **Tucumán arde**: "Los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo que se oponga a la red de difusión del sistema. En este proceso nos iremos descubriendo y decidiéndonos por los medios más eficaces: el cine clandestino, los afiches, los volantes y folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda. Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en "armas para la lucha". Una tendencia que encuentra su correspondiente en el cine a nivel latinoamericano en la obra de Santiago Alvarez, Mario Handler, Sanjinés, etc., y que a nivel nacional se da en aquellas exhibiciones clandestinas de un cine de características revolucionarias que costaron no hace mucho el allanamiento de un local sindical y la detención de 200 personas, o la aparición de algunos films del Grupo "Cine Liberación", o del "Cineinformes" de la CGT de los Argentinos o de nuestro film **La hora de los hornos**.

Es a toda esta corriente que indudablemente está a la ofensiva, a la que el sistema intenta paralizar, golpeando primeramente en el flanco que entiendo como más peligroso: **el cine**. Porque lo que persigue el gobierno no es tanto la supresión de un cine "amoral" que ha existido siempre y siempre ha gozado de absoluta libertad, sino de un cine que además de sus valores específicos y estéticos, se inserte en el proceso antiimperialista. Las películas a quienes en mayor medida está dedicada esta ley



Umberto Eco,
G. Friedmann,
J. Halloran, etc.

LOS EFECTOS DE LAS COMUNICACIONES DE MASAS

Un examen de los efectos de la comunicación de masas, especialmente en la televisión. Las tendencias de los investigadores en el campo de la comunicación de masas. Una indagación semiológica en el mensaje de la televisión.



Oscar Masotta
**CONCIENCIA
Y ESTRUCTURA**

A la alternativa, ¿conciencia o estructura?, el autor contesta: pienso. Y opta por la estructura. Entre 1945 y 1950, han cambiado los nombres que se citan en los libros y revistas, no se mencionan las mismas referencias y ni siquiera se pronuncian tampoco las mismas palabras.



Eliseo Verón
**CONDUCTA,
ESTRUCTURA
Y COMUNICACION**

Una misma preocupación por establecer la necesidad y la posibilidad de echar las bases de una teoría de la comunicación social, es el vínculo de la serie de ensayos de un estudioso argentino estrechamente ligado con Claude Levi-Strauss.

AE Editorial
Jorge Alvarez

Talcahuano 485
Tel. 35-6875/Bs. Aires

Distribuye: LIBRECOL



EL GALPON

1. **Centro motor de las sensaciones visuales:** para activarlo tenemos cuadros de Deira, de la Vega y muchos más; mantas indias, proyecciones.

2. **Centro de las sensaciones auditivas:** para sus células tendremos conciertos y charlas (en verano las "Encuentros en la azótea").

3. **Centro motor del tacto:** texturas y telas, cerámica y arqueología indígena. (Y tenemos tacto para nuestras visitas).

4. **Centro motor del gusto:** siempre un vaso para nuestros visitantes y en su otra acepción: centro coordinador que interrelaciona a los demás para hacer una persona inteligente.

5. **Centro de actividad muscular:** necesario para llegar a EL GALPON en Maipú 534, 1er. piso, por la escalera (392-5358).

son: **Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con los países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado** (ley 18.019, artículo 2, inciso f). No otro sentido tiene la incorporación al seno del "ente represor" de representantes del Ministerio del Interior, del de Defensa y del Servicio de Información del Estado. No es tampoco casual que esta ley haya salido poco después de la aparición de LA HORA DE LOS HORNOS y de su presentación ante el Instituto Nacional de Cinematografía para obtener el certificado de nacionalidad argentina que nuestro film aún no tiene. No es casual tampoco la relación que existe entre esta ley y las presiones de funcionarios de embajadas argentinas en diversos países para que nuestro film no sea autorizado.

Estos antecedentes explican de algún modo la aparición de la Ley de Represión Cinematográfica. Una ley que se alza como una espada de Damocles sobre el ánimo de por sí bastante aliado de muchos cineastas argentinos y que de paso golpeará a alguno sin duda. Porque lo cierto es que de aplicarse estrictamente como tarde o temprano ocurrirá, toda expresión cinematográfica auténtica, sea cual fuere el tema que aborde, estará condenada, como lo está el pueblo todo, a la proscripción.

¿Qué alternativas quedan al cineasta argentino? Creemos que solamente una: la de hacer un cine que abordando la lucha por la liberación nacional, la comunicación, la relación amorosa, o cualquier tema, lo haga en profundidad, con una visión absolutamente libre y no condicionada. Un cine realizado con la misma libertad de quien empuña una lapicera y escribe. Cine adversario de cuanto ley venga a coartar su existencia. ¿Será difícil realizar filmes que sirvan al proceso de la liberación argentino? Partiendo de nuestra propia experiencia afirmamos que sí, pero también decimos que **pueden hacerse y difundirse**. ¿Será difícil realizar un cine, no ya de carácter "límite", sino de "expresión", que ahonde seriamente en cualquier aspecto la existencia del hombre argentino? La respuesta es también afirmativa pero creemos que basta que el cineasta conciba su existencia como una militancia en el terreno de la cultura para que ese cine, sea y pueda cumplir su praxis total. A fin de cuentas, si entendemos el papel de cineasta como el de un **operario o trabajador de la cultura**, quedará claro que las dificultades que habrá de atravesar no serán ni mayores ni menores que las que viven hace años los trabajadores de otros frentes sujetos a leyes mucho más coercitivas y dictatoriales. ¿Será este cine filmado en 35 mm, 16 o super 8? ¿De larga o corta duración? ¿Procesado en laboratorios oficiales o en casa?

¿Qué es lo que importa sino la verdad que pueda traer consigo? Una obra vale no tanto por el paso en que está filmada, por su duración, o por el lugar donde es exhibida, o incluso por el número de espectadores que pueda tener en circunstancias hostiles, como por lo que aporta al descubrimiento de la situación de un individuo, de una pareja o de un pueblo. **Importa más llegar a un solo hombre con la verdad de una idea, que a diez millones con una obra mistificadora. Aquello libera: Lo otro es ignominia.**

Es a partir de estas premisas que corresponde a los propios cineastas, a los intelectuales, a las organizaciones culturales o populares **inventar** formas para realizar y difundir ese cine; **dentro del sistema o fuera del sistema, públicamente o subterráneamente**. ¿Difícil tarea? Sin duda, pero jamás fue fácil ninguna tarea liberadora, nunca la libertad se le alcanzó a nadie en bandeja. **"La mejor manera de resistir esta ley represiva, es alentar precisamente el desarrollo de las expresiones que afecten al propio sistema"**, afirma en una declaración un amplio frente de intelectuales y artistas en el que participan desde un Carlos Alonso hasta un Rodolfo Walsh, desde un Ricardo Carpani hasta el Grupo Cine Liberación, y agrega: **"Es misión nuestra protegerlos desde las instituciones u organizaciones culturales, artísticas, estudiantiles, políticas: desarrollar los mecanismos que permitan la difusión de la verdad nacional que traen consigo. Si la resistencia a esta ley queda en las simples protestas, declaraciones, solicitudes, etc., la ley no encontrará muchas dificultades para su aplicación. Pretender que el sistema renuncie a su política represiva no pasa de una aspiración utópica desde que la represión y la censura son algo inherente a la asencia misma del sistema. Es por ello que, junto a todas las actividades de denuncia y agitación hacemos un llamado para efectivizar a través de formas concretas toda la ayuda que los compañeros cineastas, realmente comprometidos y con su país y con su pueblo, necesitan para realizar, difundir y comercializar un cine acorde con las necesidades que demanda la cultura nacional y el proceso de liberación nacional y social argentino"**.

Resumiendo: El mayor peligro que se cierne sobre el cine argentino no es tanto la ley como la inseguridad de algunos cineastas, la autocensura, el miedo de quien "para no quedar al margen" (o perder status, o no tener a su alcance cines del centro), ya están aprendiéndose de memoria la ley, adecuando a ella sus proyectos; en suma inventando para nuevas trampas, nuevas coartadas.

OCTAVIO GETINO
FERNANDO SOLANAS



el tercer cine

NOTAS SOBRE EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

En una entrevista concedida el año pasado a *Cinema Nuovo*, el cineasta MICHELANGELO ANTONIONI declaraba sorprendentemente: "Ya no estoy tan convencido de que al realizar una película el único fin sea el de hacerla lo más hermosa posible. Al tratar de definir lo que es hermoso y lo que no lo es, hoy nos damos cuenta de que esta palabra ha perdido el significado que tuvo hasta hace pocos años, y que las viejas estéticas son instrumentos ya oxidados. (...) Quiero decir que no dejaré al espectador la libertad de sacar sus propias conclusiones sino que trataré de comu-

nicarle las mías. Creo que ha llegado el momento de decir las cosas abiertamente. Algunas veces me pregunto si no me hubiera gustado vivir en una época distinta, una época que no me impusiera en forma tan drástica (como ocurre en tiempo de guerra) el papel del testigo. Me siento más inclinado hacia el papel del protagonista, como sería posible, por ejemplo, en tiempo de revolución. Lamentablemente, no han habido revoluciones en Europa después de la guerra. Quizás algo empiece a moverse ahora". Empezar una nota sobre el cine revolucionario latinoamericano (sobre el ya llamado Tercer Cine) con una cita de Antonioni, parece una contradicción; no

lo es tanto. Cuando el sofisticado, maduro autor de la alienación se siente dispuesto a tirar por la borda esos "instrumentos oxidados", está testificando el final de una época. Para él es quizás un estar de vuelta. Para los nuevos e inmaduros cineastas latinoamericanos, a veces rudimentarios, es más bien una ida. Porque ellos están en América, donde la guerra recién empieza.

IDA Y VUELTA

Decir que el *Tercer Cine* (término acuñado por Fernando Solanas, el realizador de *La hora de los hornos*, para designar un cine de combate, de liberación nacional) ha cambiado las pautas del medio de expresión en Latinoamérica, es probablemente prematuro. Puede en cambio decirse que al menos es una realidad constatable, en crecimiento, con algunas obras considerables.

La Muestra de Cine Documental Latinoamericano realizada en Mérida, Venezuela, en setiembre del año pasado, fue la primera oportunidad de observar este fenómeno naciente en forma más o menos global. Durante diez días se proyectaron más de sesenta films entre corto y largometraje, incluyendo fuera de concurso algunas películas argumentales. La importancia informativa y de comunicación entre cineastas y críticos latinoamericanos que tuvo este encuentro puede ilustrarse con esta reflexión: muchos de los films destacados que se proyectaron habían sido vistos en Europa; en cambio eran desconocidos para la mayoría de los colombianos, venezolanos, chilenos o bolivianos presentes.

Para pulsar qué hay de nuevo en este cine "contestatario", que entusiasmó a los miles de estudiantes que concurrían a las proyecciones y foros (debates) de Mérida, habría que examinar —antes de los films en sí— las condiciones de la producción cinematográfica de cada país. Existen, como siempre, dos centros con industria de antigua data: México y Argentina. El primero obtiene su estabilidad de un férreo control proteccionista estatal que favorece un cine comercial de bajísima calidad. Allí, declaró Arturo Ripstein, en el Encuentro, el círculo es tan cerrado que no permite ni ideas ni gente nueva. En Argentina, donde la producción se debate entre la debilidad industrial y los intentos espaciados del cine de autor, los compartimientos son más fluidos. Pero la censura, las escasas posibilidades de recuperación de capital y la debilidad de estructura distributiva cierran el camino a las aventuras. "Todo parece indicar —reflexionó Alberto Fischerman, realizador del largometraje *The Players versus los ángeles caídos*, una experiencia provocativa— que el cine tiende a la producción comercial más segura, al entretenimiento puro y simple". En Brasil, donde la cantidad de films aumentó considerablemente, la lucha entre los adalides del *cinema novo* y los cineastas tradicionales toma características

particulares. Muchos integrantes del *cinema novo*, un movimiento importante, que abrió caminos a un cine de expresión nacional y polémico, parecen optar por un acercamiento al público (que permaneció bastante indiferente ante ellos) mediante una combinación de problemas sociales y sentido espectacular, todo apoyado en un color local que suele ser irresistible, sobre todo para europeos.

Los restantes países latinoamericanos tienen una industria muy incipiente —incluso Chile y Perú, donde se realizan intentos varios— y por eso mismo las posibilidades de experimentar desde abajo, en una ruptura neta con las condiciones habituales de la producción, son más factibles de hallar desarrollo. Es otro camino de ida y vuelta, que también tienta a los cineastas más tecnificados de Argentina, Brasil y México para emprender su idea de un cine revolucionario, que fatalmente vería bloqueados los canales ortodoxos de exhibición. Allí coincide Fernando Solanas, cuya *Hora de los hornos* triunfa en Europa y es prohibida en Argentina, con los incipientes documentalistas de Venezuela, Uruguay o Colombia. Y también Godard, por qué no.

EL OCASO DE LOS AUTORES

Es precisamente Solanas quien plantea la disyuntiva: "Los campos se han dividido y las posibilidades de intentar un cine de expresión o de autor, dentro del sistema, son nulas. Hoy en día, ser un novelista serio y un poco profundo e inquieto en términos de cine, significa revelar la verdad de cualquier tema —la relación del amor, la amistad, el trabajo, etc.—, y revelar la verdad significa desnudar en parte la verdad de la sociedad. Por ello será penado con rigor todo film que muestre la crisis en cualquiera de sus aspectos. Han muerto, desde aquí, las posibilidades de un cine de autor honesto y profundo. Por eso, hay que adaptarse a las circunstancias nuevas: si no se puede aquí —y en la mayor parte de Latinoamérica cada vez más— distribuir un cine en 35 mm. (el circuito oficial requiere certificado de exportación argentino, etc...) no tiene sentido producirlo y sí lanzarse exclusivamente a la producción y realización de cine en 16 mm. Hoy también se están desarrollando posibilidades de recuperación y distribución en este paso, cosa que hace apenas dos años no acontecía. Este fenómeno del 16 mm. se da tanto en América Latina como en EE. UU. y Europa. Por todo esto, estamos preparando nuevos trabajos que continúan la orientación del cine no condicionado, del cine-ensayo, de un cine de autor en el más profundo sentido del término, en 16 mm. Creo que nuestro film ha ayudado mucho a la diferenciación de lo que es cine de ellos y lo que es cine nuestro. *La Hora...* fue concebida pensando sólo en nuestro cine, en nuestras ideas... sin condicionar ni el lenguaje a las categorías y modelos del cine de ellos. Incluso la estructura del cine-acto, de cine abierto e inconcluso, de cine

el
tercer
cine



Ukumar, de Jorge Sanjinés.



Now, de Santiago Alvarez.

debate, nace de las necesidades de participación del hombre a quien se dirige el film".

Esta proposición, hecha por un autor polémico, que ha concebido un film importante en sus resultados, elucida bastante las ambiciosas metas que se propone ese cine naciente en Latinoamérica. Como escribe el venezolano Oswaldo Capriles (*Cine al Día*). Nos enfrentamos a un fenómeno en gestación, "con un cine nuevo. Nuevo en los medios de que se vale el realizador, nuevo en cuanto a las técnicas de trabajo, nuevo en cuanto a la actitud de los jóvenes cineastas, nuevo en relación con el sistema imperante hasta ahora en la producción cinematográfica de América Latina". En términos concretos, se trata de un cine comprometido, que rechaza la evasión y las deformaciones culturales, que intenta transformarse en un arma. Claro que no sólo debe enfrentar la dificultad de condiciones materiales casi imposibles y la persecución. Tiene aún el más arduo de los problemas: "luchar con las exigencias de interpretación y comprensión de nuevos contenidos, de la elaboración formal de los mismos".

Los largos y fogosos foros de Mérida señalaron muy bien las coincidencias generales (cambio, ruptura frente al "sistema") y la variedad de enfoques individuales alrededor de tres grandes temas: "I) la actitud y el pensamiento del cineasta ante la realidad nacional, o sea el grado de compromiso y la responsabilidad del mismo ante esa realidad y cómo intenta responder con sus obras a ese compromiso y esa responsabilidad sentidas; II) los problemas de elaboración de las obras, incluyendo allí los métodos de aproximación a la realidad, las consideraciones sobre la relación contenido-forma, la cuestión del lenguaje; y III) las peripecias

de las obras terminadas, los procedimientos de circulación y exhibición".

No es casual que el mismo término *documental* (género que determinaba el carácter de la muestra) fuera discutido y analizado en sus posibilidades. Obviamente, los miembros del Tercer Cine rechazan el documental pseudoobjetivo, esteticista, mostrativo de objetos inanimados. "No toda absorción de la realidad constituye un documento valioso para el cine", se dijo entonces. Y "Es la materia, el contenido viviente de la realidad lo que va a integrar en el cine el concepto de documento; porque documento es prueba, es búsqueda de hechos significativos, es todo lo contrario de la serenidad; es *tendencioso*, en el mejor sentido de esa palabra". No es casual tampoco que Glauber Rocha, uno de los precursores del Tercer Cine haya hablado de una "estética de la violencia". Claro que las tonalidades variaban según las posibilidades y la formación de los cineastas. Y uno de los testimonios más interesantes fue el rechazo de toda una etapa del documental latinoamericano como ya superado: la que se dedicaba a "mostrar" la miseria, en forma sentimental y conmovida. "Si se quiere dar una conciencia a nuestros pueblos —resumieron varios realizadores— no basta mostrar el hambre, algo que conocen bien, sino las causas de esa situación". El boliviano Jorge Sanjinés (autor del largometraje *Ukumar*) se planteaba también ese cine de análisis: "Pero todas estas películas, la mayor parte de ellas (incluyendo desde luego las nuestras) están en la etapa del testimonio, de mostrar esos problemas. Personalmente, creo que ahora debemos dejar esa etapa; existe ya suficiente número de estos films, que están circulando por las Universidades de América... creo que ahora debemos

librería ulises

Corrientes 579

Donde usted encontrará siempre las
últimas novedades

DISTRIBUIDORA

F. A. N. E. S. A.

Venezuela 1869

T. E. 49-7129

Foto: Henning

**el
tercer
cine**



entrar en una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y la tragedia latinoamericana. Debemos señalar *quiénes* son los que causan este estado de cosas”.

La diversidad de soluciones, para algunos; la identidad del cine latinoamericano —a pesar de las diferencias locales— por el peso mismo de la realidad común, para otros; el extremo de un cine de lucha total, por fin, señalaron las gamas de opinión de los realizadores. En cuanto a la forma en que debe manifestarse este cine nuevo, las divergencias fueron mucho mayores. Entre la confusión de términos, uniendo forma, técnica, lenguaje y la tendencia (en los espectadores) a separar ese lenguaje-forma de sus contenidos, hubo muchos matices. Y es curiosa la petición general: incitar a la búsqueda de nuevas técnicas-lenguajes-formas no imitados del cine europeo. Más allá de estos bizantismos casi siempre semánticos, hubo conciencia en los realizadores de que el problema se planteaba en otros términos: Mario Handler, cineasta uruguayo (*Me gustan los estudiantes*, *Elecciones*) lo sintetizó con claridad, “La citación de nuevas formas es una terminología que no es aceptable; lo es en cambio la citación de formas adecuadas, formas adaptadas a las formas de la realidad, que no son nuevas sino distintas y que deben generar distintos modos de expresión”.

Si todo nuevo contenido genera nuevas formas, este nuevo cine —si se enfrenta con nuevas realidades— debería engendrar nuevas formas. Si la teoría empezaba a clarificarse, la práctica no lo fue tanto. Porque con los ejemplos a la vista, podía constatarse que el material real, verificable, no producía iguales resultados y efectos. Más allá del nivel de información, de ideas, donde el lenguaje tiene cierto común denominador, la complejidad de datos expresivos que proponían las realidades expuestas condicionaban también modos de expresión, lenguajes más ricos.

A esta altura, conviene ya reseñar algunos films representativos (y otros 7 que no lo son, pero importan para el análisis) de este cine latinoamericano casi secreto.

CINE TAMBIEN ES AMERICA

Para los cineastas que intentan construir este Tercer Cine, los clásicos criterios estéticos de la crítica también están en revisión. Ante todo porque la finali-

dad ha cambiado: ni la ganancia ni el entretenimiento los mueven a hacer cine. Y sin embargo, la mayoría sabe bien que a su compromiso moral e ideológico se debe sumar su integridad artística, la obligación de expresarse con el máximo nivel.

Dirigidos más a la conciencia que a la sensibilidad, los cineastas debían comprobar sin embargo que factores subjetivos y emocionales intervenían en la reacción del público ante sus obras. *Chircales 68* (Marta Rodríguez Otero, Colombia) presentaba un caso real, concreto, perfectamente evaluado, capaz por sí mismo de mover al espectador. Pero este testimonio limaba su efecto por la longitud excesiva, la chatura de sus resoluciones visuales, la reiteración. El film de Solanas, los cortos *Aysa* (Sanjinés) y *Ollas populares* (del argentino Vallejo), optaban en cambio por la síntesis y una línea narrativa, que intensificaba su idea central. Parecería entonces que las soluciones tienden a dos caminos principales, tal vez tres. En algunos cortos muy primitivos de realización (*Testimonio de una agresión*, noticiario anónimo mexicano; *La universidad vota en contra*, Guedez-Arrieti, Venezuela) la fuerza de los hechos seleccionados prima sobre todo, ayudados por la desnuda impactación de la imagen cruda. Es sin duda, la etapa de la información no convencional, en primer grado. Los documentales-encuesta brasileños (entre ellos el notable *Maioria absoluta*, de León Hirzman, la mayor parte ya conocidos en Buenos Aires, se destacan por la madurez de su prelaboración intelectual, crítica, por la fluidez del método directo de filmación y el trabajo de montaje. Constituyen una etapa de evaluación y registro muy evolucionado, que sin embargo fatiga a veces por la repetición de un método único, por los límites mismos de la encuesta. El tercer camino, el más libre, es el que conjuga diversos ataques y análisis de la realidad, sin excluir la forma argumental. Es el caso del excelente *Ukumau* de Sanjinés, del revulsivo *Hora de los Hornos*, del nuevo film del chileno Miguel Littin sobre los condenados a muerte.

Queda un caso aparte, el cine de actualidad que personifica en Cuba Santiago Alvarez. Uniendo la técnica del documental y las actualidades, obras como *Now* y *Cerro Pelado* consiguen un milagro bastante poco frecuente: la inmediatez del cine verdad, la madura exposición ideológica y la belleza de la estructura. En el montaje y la restallante invención plástica de las imágenes encuentra Alvarez la síntesis de un cine humano y a la vez combativo. Lo cual demuestra, finalmente, que el talento, la libertad creadora, siguen siendo las condiciones imprescindibles para que el Tercer Cine cumpla sus arriesgadas metas. El mismo Alvarez definió esta actitud creadora, tan alejada sin embargo de las torres de marfil: "En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vivimos, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos ni prejuicios... el cineasta debe abordar la realidad con premura, con *ansiedad*. Sin plantearse rebajar el arte ni hacer pedagogía el artista tiene que comunicarse... y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo...".

J. A. MAHIEU



SUCURSAL para ARGENTINA
INDEPENDENCIA 820
T. E. 27 - 8840
BUENOS AIRES

ALEGRIA: Los días contados	\$ 630.—
BENEDETTI: La muerte y otras aproximaciones ..	700.—
GARCIA PONCE: La aparición de lo invisible ..	855.—
FOUCAULT: Las palabras y las cosas	1.735.—
XIRAU: Palabra y silencio	630.—
BARAN-SWEEZY: El capital monopolista (edición argentina en prensa)
MARCUSE: El fin de la utopía	600.—
VASQUEZ DIAZ: Bolivia a la hora del Che ..	1.015.—
FURTADO: Teoría y política del desarrollo económico	1.305.—
KOZLIK: El capitalismo del desperdicio	1.980.—
MANDEL: La formación del pensamiento económico de Marx	1.080.—
RUBINSTEIN: Desarrollo e inestabilidad política en Argentina	560.—
WEISSMAN: La creatividad en el teatro ...	1.000.—
VARIOS AUTORES: La escritura y la psicología de los pueblos	2.520.—
FREUD-ANDREAS SALOME: Correspondencia ..	1.440.—
SERREAU: Historia del "nouveau theatre" ..	800.—
STANISLAVSKI: El arte escénico	1.400.—

LIBRERIA

KRAFT CENTRO

Florida 378
Corrientes 640
Local 20
Buenos Aires

Das entradas hacia el libro o la revista que usted busca.

CON ANTONIONI

ACERCA DE ZABRISKIE POINT

Antonioni estaba completando su primer film americano en Los Angeles, capital de los jóvenes radicales de la nueva izquierda. Para un crítico de cine izquierdista que viva en Los Angeles, esto sonaba demasiado hermoso para ser verdad.

En el momento en que trataba de conseguir una entrevista, Antonioni había partido para filmar en Death Valley, una localidad a 300 millas de distancia. En Los Angeles existía poca información oficial y era difícil de conseguir: MGM tenía expresas órdenes de no anticipar ninguna publicidad. ¿De qué se trataba el film? No se sabía. ¿Quiénes actuaban? Rod Taylor y ningún otro de quien alguien hubiese oído algo. ¿Cómo se llamaba el film? *Zabriskie Point*, el nombre de una formación rocosa en Death Valley. ¿Dónde se estaba filmando? En Los Angeles, Death Valley y quizá en algún otro lado. Sin embargo, una bandada de rumores revoloteaba sobre Los Angeles y el film de Antonioni comenzaba a entrar en mi vida de la forma más insospechada.

Un amigo, profesor de matemáticas en el Valley State College, había sido nombrado asesor artístico. El día anterior a mi partida para Death Valley estaba en un restaurant hablando sobre la película con otro amigo cuando un tercer joven se unió a nuestra charla. Era un graduado en historia de la UCLA y miembro del SDS (Estudiantes para una Sociedad Democrática): resultó ser un intérprete importante de *Zabriskie Point*. Antonioni aparecía en cualquier parte, donde menos se lo buscara. En la UCLA (Universidad), en demostraciones, en mitines. En Los Angeles se lo vio filmar almacenes que vendían artículos desmesuradamente grandes, lotes de autos usados con enormes precios marcados, anuncios publicitarios de gran penetración en la ciudad.

Cuando llegé a Death Valley entendí que correspondía a la Metro difundir la información de la película, pero tuve oportunidad de hablar con Antonioni. Dejando a un lado su reserva natural y su intenso trabajo, se mostró bastante accesible, interesado en hablar de su film. Por momentos, su reserva pudo ser tomada como formalidad, pero en conjunto se mostró de buen humor, abierto al diálogo. Por ejemplo, yo había oído que en su reciente participación en el Festival del Film en San Francisco, realizado en su honor con una muestra retrospectiva, algunas personas del público se desilusionaron por su fría reserva. Sus propias impresiones acerca de ese acontecimiento fueron totalmente diferentes.

"San Francisco, por lo que me parece, es la ciudad más libre de Estados Unidos. Fue extraño, pero la recepción que tuve en el Festival fue muy formal. El público era cálido, bastante joven. Gente muy hermosa y agradable que

preguntó muchas cosas. Pero el diálogo entre el director desde el escenario y el público me resulta dificultoso, no me permite decirles todo lo que me gustaría. Si fueran unos pocos en un salón, les hablaría de otra manera, podría abrirme más. Frente a tanta gente no puedo hacerlo".

La adhesión de los jóvenes radicales a Antonioni era aparente. Cuando le pregunté qué clase de recepción le habían hecho, respondió:

"Ellos no confiaban en mí al comienzo y tenían sus razones. Ante todo, porque me presenté diciéndoles que estaba trabajando para la Metro. Pero luego de varios encuentros, en especial después de haber comenzado a trabajar con Fred Gardner, que es uno de ellos y habiéndoles explicado lo que intentaba hacer, cambiaron de actitud e inclusive me permitieron usar la sigla de su grupo (SDS), lo que es un signo de confianza".

Esta adhesión no significa que él no critique al movimiento ni los problemas que éste encara. Parece muy sensible a las diferencias entre los estudiantes radicales de Norteamérica y los de otros países.

"El movimiento estudiantil en Norteamérica es diferente porque están menos unidos. Ellos son muchos, muchos grupos. No pueden trabajar juntos todavía. Como se sabe, este país es tan grande, tan contradictorio, que resulta más dificultoso para ellos hacer algo importante aquí. Cuando algo pasa en París, le está pasando a Francia. Cuando algo ocurre en Roma, le concierne a Italia. Y lo mismo para Berlín en Alemania. Aquí no. Cuando algo pasa en Los Angeles, poco le importa a New York. Lo que se desató en la Universidad de Columbia fue importante aquí (L.A.), pero como un eco. Poca o ninguna relación hay entre uno y otro movimiento. A veces se ponen en contacto, pero trabajar juntos: nunca. Al menos, eso es lo que ellos mismos admiten".

Resultaría engañoso enfatizar los aspectos políticos de este film. A pesar de respirarse tal clima, Antonioni insiste que sondea sentimientos internos.

"Pienso que esta película trata de lo que sienten dos jóvenes. Es un film subjetivo. Por supuesto, cada personaje tiene su background...".

El contexto actual, los dos personajes centrales y el encuadre escenográfico: todo es crucial. Me preguntaba qué era lo que más le importaba y cómo se había decidido a hacer este film en especial.

"Viajé dos veces a América (primero en la primavera de 1967, luego en otoño). Tenía la idea de hacer un film aquí porque quería salir de Italia y de Europa. Nada sabía aún en Europa de este movimiento juvenil. Al llegar, lo prime-

ro que me impactó fue esta especie de reacción social, no contra la sociedad en sí sino contra la moralidad, la mentalidad, la psicología de la vieja América. Tomé algunas notas y cuando regresé quise saber si lo que había escrito por intuitiva observación estaba o no en lo cierto. La experiencia me enseñó que cuando una intuición es hermosa, también puede ser real. Al volver advertí que cuanto había pensado era verdad. Me decidí por esta historia al llegar a Zabriskie Point, al encontrar el lugar indicado para lo que andaba buscando. Siempre preferí conocer el ambiente en que la historia transcurrirá. Debo verlo para poder escribir algo. Quiero que exista una relación entre los personajes y el medio. No puedo separarlos".

Pero este medio no era el propio de Antonioni. Me preguntaba cómo podía realmente sentirse cómodo realizando un film en un mundo que esencialmente le resultaba extraño y sobre todo en un idioma que no era el suyo.

"Escribí esta historia, el argumento es mío. Llamé a Tonino Guerra con quien había trabajado anteriormente, pero él no habla inglés y le resultaba muy difícil ayudarme a contactarme con la gente; por eso Tonino se volvió. Cuando el argumento aún estaba en borrador (sin diálogos ni indicaciones), necesité buscar a alguien nativo porque no podía ni quería escribir el diálogo ni las inflexiones en italiano. Un diálogo no se puede traducir. Las respuestas de un americano son diferentes a las de un italiano o un francés. Quería escribir el diálogo en inglés. Comencé a leer obras teatrales y novelas hasta que di con Sam Sheppard, quien se puso a trabajar inmediatamente en el diálogo de la película. Hice la primera versión del argumento con él. Luego hicimos muchas más con Fred Gardner, que es uno de esos jóvenes radicales y muy colaborador. La última versión del argumento fue escrita con él, pero aún lo sigo modificando a medida que filmo".

El proceso de cambio se hace sobre la marcha. Por ejemplo se había informado que la semana anterior Antonioni importó cientos de personas de San Francisco, Salt Lake City y Las Vegas para filmar un *Love-in* pero en el día que debía hacerlo cambió de idea.

"Era sólo una idea, pero nunca la había percibido como real. No tenía la imagen, no podía encontrar la clave para hacerla. He visto gran cantidad de *Love-ins* en América, con grupos actuando y gente fumando o bailando o no haciendo otra cosa que sea estar tirados en la tierra. Pero yo buscaba algo diferente: algo que estuviera más de acuerdo con el carácter espe-

CON ANTONIONI

cial de *Zabriskie Point*. No pude hallar esa relación. Voy a usar algún *Love-in* en el film de cualquier forma, pero de manera diferente; poca gente y entorno casi vacío".

Los cambios de último momento han sido siempre parte esencial en el método de trabajo de Antonioni. Nunca se ha atado a un guión preestablecido. Esta película no es la excepción. Cuando se le pregunta cómo decide que ha de hacerse un cambio, responde:

"Un film no es una cosa después de otra: todo obedece a un relato. En seguida me doy cuenta cuando algo anda mal. Y si algo está mal aquí, la consecuencia es que también andará mal posteriormente en el guión. Por eso si tengo que cambiar algo aquí, tengo que modificar algo más. No puedo juzgar una línea hasta que no la oiga en boca del actor en el momento de filmarla. A veces filmo dos versiones de la misma escena. Hice esto con una de las escenas del *Mobil*. Filmé una versión y como no fue demasiado feliz (quería algo más irónico) hice otra versión de la escena. Quizá usted oye una sugerencia, ve un lugar especial, o yendo para el set en la mañana, tiene una idea y siente necesidad de explorarla".

La escena del *Mobil* a que se refiere es una secuencia que ocurre en Los Angeles. Antonioni construyó un set muy caro en lo más alto del edificio *Mobil* en la zona sur, que se supone pertenece a las oficinas de la *Sunny Dunes Real Estate Comp.* En una toma tiene simultáneamente en foco un anuncio de TV de un distribuidor de lanas y telas para esta zona, la acción dentro de la oficina y una vista de Los Angeles que se ve desde una ventana.

Al preguntarle sus impresiones sobre Los Angeles, Antonioni empieza a hablar de los carteles de publicidad.

"Se han convertido en una obsesión para Los Angeles. Son tan potentes que no es posible evitarlos. Por supuesto, se corre cierto peligro juzgando a Los Angeles con ojos de extranjero. Para nosotros, los carteles son otra cosa, pero para la gente que vive allí no significan nada: ni siquiera los ven. Pienso mostrarlo en el film pero todavía no sé cómo".

Aparentemente, eligió Los Angeles como escenario no sólo por su proximidad con *Death Valley*.

"Esta historia debía comenzar en una ciudad no muy lejana del desierto. Es fácil para alguien de Los Angeles venir aquí. El desierto es algo familiar para sus habitantes".

Sin embargo parece haber una conexión más significativa entre ambos lugares. Cuando estábamos en la localidad de *Lone Pine* mirando el lecho de un lago seco debajo de *Mount Whitney*, Antonioni observó que éste había sido drenado porque Los Angeles ne-

cesitaba agua. Se me ocurrió que era otro ejemplo de Los Angeles como una sociedad consumidora. La ciudad obliga a desinteresarse de la cultura materialista: uno está constantemente confrontándose con objetos deseables, perseguibles, cambiables. Era un drenaje de dos tipos: físico y emocional. Aunque *Death Valley* con su belleza muerta y endurecida existe por sí mismo sin forzar a nadie.

Cuando al comienzo oí que Antonioni estaba filmando en *Death Valley* inmediatamente pensé en los escenarios de *Il grido*, *L'avventura* y *Il deserto rosso* y supuse que éste estaría ligado a la esterilidad. Pero en cuanto llegué y observé su belleza comencé a sospechar que puede no cubrir las expectativas convencionales y ser usado de una manera más compleja. Casualmente, en *Lone Pine* fue él quien señaló que *Death Valley* contenía tanto los puntos más altos como los más bajos de los Estados Unidos. Dijo que era vasto, cósmico y variado. Cuando le pregunté específicamente cómo intentaba tratar a *Death Valley*, respondió:

"Cuando vine aquí tenía a estos dos jóvenes en la mente. Me pareció el mejor lugar para sacarlos de su medio, para permitirles ser libres. *Zabriskie Point* era perfecto, tan primitivo como la luna. No voy a explorar este paisaje en el film de la misma forma como lo hice al llegar. Quiero ponerlo como background; si no, podría tornarse demasiado fuerte".

Escenario tan particular afectará el uso del color habitual en Antonioni: se propone un tratamiento diferente al que vimos en *Il deserto rosso* y en *Blow-up*.

"En *Il deserto rosso* era subjetivo. En la mayor parte del film, la realidad era observada desde el punto de vista de una mujer neurótica, por eso cambié los colores del contorno, de las calles, de todo. En *Blow-up* mi problema era totalmente diferente. Conocía Londres porque había filmado allí unos episodios para mi segunda película. Pero cuando volví encontré un Londres tan diferente. Cuando estoy visitando una ciudad tengo miles de impresiones e imágenes. En *Blow-up* tuve pocas escenas de exteriores: concentré todas mis impresiones. Por eso decidí cual era el color de Londres, no para los otros sino para mí. Cambié los colores de las calles de acuerdo con la historia, olvidándome del Londres real. *Blow-up* no era Londres en realidad sino algo parecido a Londres. Con todo, no cambié mucho los colores. En este nuevo film tampoco los cambio: me limito a explotar los colores que tengo".

Los cambios de estilo no se limitan al uso del color. Antonioni anticipó muchos cambios, sobre todo porque filma en *Panavisión* por primera vez.

"Filmó de manera de tener varias posibilidades

de elección de un estilo cuando termine y comience a montar. Al decir que filmo de distintas maneras, hablo del uso de los lentes. Es la Panavisión que me fuerza a usar diferentes técnicas: sus lentes difieren de los comunes. Apenas uno se adapta a ellos, debe explotar esa diferencia. Por ejemplo, ahora uso los laterales mucho más que antes: de esa manera consigo mucho más en la relación del personaje y su background".

Ya que uno de los más fundamentales cambios estilísticos de *Blow-up* era el empleo de un ritmo más veloz, me preguntaba si esta tendencia se observaría también en *Zabriskie Point*.

"*Blow-up* era rápido porque el personaje estaba lleno de vida y necesitaba ese ritmo. En este film el argumento no es demasiado preciso. *Blow-up* tenía comienzo y luego pasaba algo para desembocar en el final. Aquí no. El argumento es mucho menos fuerte. Su comienzo es casi documental: un mosaico de muchas cosas. Luego, los personajes surgen de ese mosaico. Por eso todavía no tengo determinada la velocidad del film. Pero mientras filmo nunca pienso en eso".

Como esta es su primera experiencia americana, tenía curiosidad por descubrir si se habrían planteado problemas, especialmente con la Metro. A pesar de tener plena autonomía, no siente ninguna restricción. Pero expresó inquietud acerca de ciertos problemas surgidos con respecto al presupuesto.

"Mi autonomía, debo decirlo, es completa. Me han dado carta blanca para hacer lo que quiera. Lo único que ha comenzado a preocuparles ahora es el presupuesto. Me preguntaron por qué el film era tan caro, pero eso es lo que yo voy a devolverles como pregunta. No sé porqué es tan caro. Realmente no lo sé. Tengo un equipo cuyo número es ínfimo comparado con los habituales en América: no me gustan los equipos grandes".

Era claro que él consideraba el hecho de haber excedido el presupuesto como un error de los americanos y no suyo. En síntesis, se mostró horrorizado por la tendencia americana a derrochar el dinero.

"Veo que usan mal el dinero. Hasta me parece inmoral y me hace sentir incómodo. Por ejemplo, tiraron como inservible un largo tramo de celuloide que no habíamos usado y estaba virgen todavía. Si estoy filmando con dos o tres cámaras y necesito sólo una en el medio de la escena, en Italia empezaría con ésta en el momento preciso. Aquí no. Ellos comienzan desde el principio con las tres. Sólo saben tirar celuloide. Son consumidores natos. Están acos-



tumbrados al desperdicio. De artículos, de materiales, de comida: de todo. Yo no"

Irónicamente, esta tendencia hacia la consumisión indiscriminada y el desperdicio parece ser una de las características más atacadas por *Zabriskie Point*.

El equipo de Antonioni era inusual no sólo por su reducido tamaño. También asombraba lo jóvenes que eran sus integrantes comparados con los que se ven en Hollywood. Muchos debutaban en esta producción y no podían disimular su entusiasmo por hacerlo junto a Antonioni. El primer asistente de dirección, Bob Rubin, tiene sólo 27 años y su única experiencia fue la TV. Aunque Harrison Starr fue productor asociado en *Rachel, Rachel*, ésta es su primer designación como productor ejecutivo. Las fotos de filmación fueron tomadas por Bruce Davidson, un artista tan joven como talentoso. La encargada de prensa, Beverly Walker, una muchacha muy conocida por su cultura cinematográfica, dejó un trabajo en el Festival del Film de New York para hacerse cargo de esta tarea. Uno de los electricistas, Jerry Upton, confiesa haber visto casi toda la obra de Antonioni. Un equipo así es raro de ver en Hollywood y me preguntaba a menudo si Antonioni lo había seleccionado a propósito. Admitió que trató de integrar al equipo tanta gente joven como le fuera posible.

"Algunos elementos del equipo no son tan jóvenes: ciertos veteranos que han trabajado por ejemplo en el primer film de Greta Garbo, en la primera *Ben Hur*, en *Codicia* de Stroheim.

También me resulta agradable hablar con ellos acerca de esas cosas”.

Los problemas no se limitaron a la edad: involucraron además a la mayoría de los gremios. Para una toma que tenía lugar en un *ghetto negro* trató de contratar un cameraman negro. No pudo porque no halló ningún negro en el sindicato.

“Tuve muchos problemas con los gremios. Y en Hollywood más que en New York. Son tan fuertes. Abunda en ellos la gente vieja y es difícil hallar talento. Necesitaba fotógrafos y asistentes jóvenes que manejaran las cámaras con criterios modernos. Gente que pudiera actuar sin necesidad de indicarles la distancia entre actores y cámaras. Gente capaz de introducir cambios por su cuenta, de hacer a menudo lo que quiera. Quiero que ellos lo hagan, que modifiquen el guión si es necesario. En momentos precisos el asistente de cámaras debe tomar una decisión: esto es un pecado para el cameraman americano. Por eso me vi forzado a traer algunos técnicos de Italia”.

Antonioni relaciona estas dificultades no sólo con los gremios sino también con el carácter nacional. Le parece más difícil trabajar en América que en Inglaterra.

“No sé por qué, pero los ingleses me resultan más familiares. Mientras filmaba *Blow-up*, al menos, eran tan locos, tan napoleónicos de manera positiva y agradable. Me gustan, me gustan más los ingleses que los americanos. Quiero decir que me siento más cerca de ellos. Los americanos son tan fríos a veces. Necesitan saber tan exactamente lo que hacen. Son como los alemanes: precisos pero fastidiosos. Prefiero los espontáneos”.

Los actores principales: Mark Frechette, un carpintero de 20 años nativo de Boston, más interesado en fundar un periódico *underground* que en trabajar en cine. Daria Halperin, la hija de 19 años de Ann Halperin, cabeza del Taller Experimental de Danza de San Francisco. Daria es estudiante de antropología en Berkeley y parece una especie de Sophia Loren en miniatura, llena de vitalidad, calor y agallas. En la secuencia que filmaron durante mi estadía, Daria conducía un coche que era perseguido por una avioneta (supuestamente guiada por Mark). El piloto se acercó tanto en una pasada que el ala rozó la antena de radio del coche. En la próxima toma, el avión perseguía a Daria mientras ella corría a través del desierto y se le acercó hasta cinco pies de la cabeza: se moría de miedo pero conservó la sangre fría.

Antonioni ha seleccionado a estos actores por su naturalidad y espontaneidad, algo que no pudo hallar en los profesionales.

“Vi mucha gente joven (actores y estudiantes de las escuelas de actores) pero no pude encontrar a nadie que se adaptara. Por eso empecé a buscar fuera de las academias y de los medios comunes a los actores. Descubrí a Daria en una película. No actuaba: había un ballet en ese film y Daria lo integraba. Vi su cara resaltando en el fondo y me impresioné. Hicimos una prueba y dio extraordinariamente. Tiene las mejores cualidades para ser actriz. Es tan sincera, puede comunicar cualquier cosa, todo. Encontrar a Mark me dio más trabajo. Tuve que hacer muchas pruebas con mucha gente joven. De una de esas salió Mark”.

Antonioni consideraba muy acertado usar actores no profesionales como Mark y Daria en este film “porque la historia bien podría sucederles a ellos”. En el film usan sus propios nombres —nombres y apodos— porque también se trata de ellos. En un intento por preservar su frescura, Antonioni adoptó una decisión inteligente: no permitirles ser entrevistados ni prestarse al lanzamiento comercial del film. La única vez que vi a Mark y a Daria estaban molestos porque habían leído la primera nota que los nombraba. Al comienzo estaban excitados por ver sus nombres y fotos impresos, pero al leer el artículo se indignaron por lo que decía. El cronista no comprendía su respeto por Antonioni, su actitud hacia el film ni su sentido del humor. De todas maneras, el hecho de actuar en cine no ha destruido aún su autenticidad. Aunque Mark Frechette no había oído nunca hablar de Antonioni cuando le ofrecieron su papel, los dos saben que no están en una película cualquiera. Y aunque den la sensación de estar por casualidad en el set, parecen ignorar los motivos por los cuales fueron elegidos. No sería raro que ambos se conviertan en estrellas. En ese caso, tampoco sería raro que esta película fuera el punto más alto de sus carreras.

En lo que concierne a Antonioni, también *Zabriskie Point* —como en su momento lo fue *Il deserto rosso* y *Blow-up*— parece ser el punto máximo de su carrera. Porque su largometraje se enfrenta con uno de los temas más vitales de este tiempo, es visualmente excitante y porque prolonga ese deseo que ya es una obligación en su autor: experimentar con el medio.

MARSHA KINDER
(*Sight and Sound*)

APENDICE

Finalizado el film, ya en Roma, Antonioni (57) resume:

“La película es la historia de un intento de liberación de un muchacho y una muchacha. En cierto sentido se trata de una liberación interior, pero en contraste con la realidad de Norteamérica. Los sucesos son personales, aunque alrededor de ellos aparece un pai-

saje con desiertos, montañas, ciudades y ghettos también, gente que sufre, se rebela; y otra gente que comprende las cosas pero que carece de energía para rebelarse y que tal vez sea culpable. En mi película se entrecruzan los climas de un país inocente y violento.

"El film se funda en la historia de Daria y Mark, dos jóvenes que se encuentran y enamoran en Zabriskie Point, Valle de la Muerte. Pero en la película también represento a EE. UU., pues las existencias privadas no pueden ignorar esa realidad confusa y violenta que los atedia cotidianamente. Es un hecho. Mi historia es la de dos seres que tratan de comprender y luego intentan hacer lo que comprendieron: el problema reside en si ello es posible todavía. Al mirar a mi alrededor, tuve la impresión de que en EE. UU. la inspiración profunda y subconsciente de muchos blancos (ya se exprese como solidaridad o, más frecuentemente, como odio o temor) es la de poder ser negros a fin de poseer al menos algo de la capacidad de los negros para no aceptar ni tolerar. Los negros sí saben qué son derechos negados, lo sufren en carne propia. En cambio, en EE. UU. llama la atención el hecho de que mucha gente vive complaciéndose pues nada le está negado, e ignora las violencias que el sistema le impone. Su adaptación y conformismo implican la aceptación de todo, ya la miseria de los ghettos, ya la guerra de Vietnam. En ese país está lo mejor y lo peor de nuestro tiempo: miseria y despilfarro, inocencia y violencia. La pobreza alcanza límites increíbles, así como la riqueza. La inocencia brilla en los ojos de mucha gente, más que en cualquier otro rincón del mundo. El despilfarro es una actitud mental, un artículo de fe. Con inocencia plena, sin sospecharlo siquiera, los norteamericanos se están encaminando a una gran tragedia que sólo perciben los negros y ciertos grupos de jóvenes blancos. La realidad norteamericana me impresionó mucho por su transformación continua. Siento a Europa como un museo remoto, aunque mi próximo film deberá ser italiano: tengo que reencontrar mis raíces" (ANSA).

Zabriskie Point. Más allá de las dunas está el país de Richard Nixon, las tumultuosas convenciones políticas de Miami y Chicago, las esperanzas de los "veranos calientes" y de los activistas negros, los muchachos que queman sus tarjetas de enrolamiento, la guerra vietnamita, los ciudadanos "bien" que comen asado en el jardín y saludan amablemente a sus vecinos, los hombres que se matan en callejuelas de las metrópolis, el ruido, el miedo, la tecnología, el viaje a la Luna. El desierto no comienza ni termina en el Valle de la Muerte. Está aquí, en cada instante de todos los días, en cada periódico, en cada calle del mundo. El cineasta apenas señala las llagas. Curarlas, erradicarlas, aplacarlas: eso es cosa de todos.

ediciones cinematográficas

I

MASCULINO FEMENINO

Simbolismo y compromiso de Jean-Luc Godard. Indagación y análisis del undécimo largometraje del polémico realizador francés.

II

MARAT-SADE

Observaciones y comentarios del político film de Peter Brook.

TUTE CABRERO

Ensayo, reportaje y guión completo de la operaprima de Juan José Jusid.
Volumen doble.

Solicítelos en **Librería "El Lorreins"**
Corrientes 1551
Capital

ediciones fichas

TRES LIBROS DE MILCIADES PEÑA QUE USTED NO PUEDE IGNORAR

● LA ERA DE MITRE

De Caseros a la Guerra de la Triple Infamia

● DE MITRE A ROCA

Consolidación de la Oligarquía Anglocriolla

● EL PARAISO TERRATENIENTE

Federales y Unitarios forjan la civilización del cuero

Ediciones Fichas
Buenos Aires

Solicítelos en librerías.

Sí, por supuesto. Y al mismo tiempo que cambian las relaciones con la gente va cambiando el contenido de uno mismo. La vida es como un organismo, no se queda quieta, usted sabe, cambia se desarrolla, la gente cambia... Yo he cambiado en muchos sentidos...

Hay dos tipos de ideas en lo que se refiere a proyectar cambios en las relaciones sociales. ¿Se siente cambiando usted mismo como parte de la sociedad, como contribución al cambio general, o cree que hay que empezar por afuera, tomar el poder e influenciar a la gente?
Esto de tomar el poder, influenciar gente... ya no lo hago. Antes lo hacía, acostumbraba a enseñar lecciones en mis películas. He dejado de hacerlo...

¿Qué tipo de lecciones?
Bueno, que los negros debían ser tratados como iguales... cosa obvia ahora, que el antisemitismo es algo malo... cosas por el estilo. Yo hacía películas así, ahora no.

¿Y qué va a emprender ahora?
Estoy preparando dos películas...

¿Qué tipo de películas?
De eso no quiero hablar, asunto personal.

¿Esperaba algo de los premios de la Academia?
No.

¿Le interesan los premios?
En verdad, no esperaba nada. No es una película que pueda hacerse popular, el tema es muy desagradable. Es realista, carece de romance...

El no prestar atención a otros creadores, ¿puede considerarse desdén?
En verdad lo que no me interesa es andar por allí charlando. Con algunos realizadores tengo contacto, veo sus películas.

Bueno, también son "gente".
Tiene razón, lo son mucho, me gustan... los realizadores...

¿Quiénes?
Kurosawa... a Fellini lo conozco... a Antonioni lo ví... conozco a Ray, de India... me interesa todo lo que hace Bergman... eso sí me gusta ver... eso sí me interesa...

Ellos también son realizadores "personales"...
Sí, lo son...

Mayormente los italianos...
Sí, especialmente Fellini...

Usted es testigo de la realidad aquí. Algunos opinan que la sociedad norteamericana está en decadencia. ¿Le parece?

No... todo lo contrario.
¿Qué le da esa impresión?

El caos... todo está cambiando... me gusta el caos... todo el mundo está peleando. Lo que no me gusta es una sociedad "organizada", donde las cosas deben ser de una manera, eso no me gusta. No me gustó Yugoslavia... detesto las sociedades rígidas... Tur-

MOVIO LA

quia... no me gustó. No creo que me guste Rusia. Aquí hay buenas tradiciones que se oponen a las rutinas...

No cree en la organización de la verdad...

No creo que el forzamiento de la verdad de otro sobre uno...

¿Cree que la gente en general está preparada para la coexistencia de verdades diferentes?

Tienen que estarlo.

¿Existe eso ahora aquí?
Sí.

¿Está seguro?
No estoy seguro de nada, pero siento que es así. Usted no lo cree, yo sí. Muchos no lo creen, yo siento que sí. Siento que las luchas en este país son buena cosa. Todos atacan a todos. Los Estados Unidos me gustan.

EL ALEGRE 69

69 se llama así porque es un film realizado en 1969 y, también, porque las relaciones entre sus personajes, si no están invertidas, responden a un esquema permutable. Es el sexto largometraje de Jörn Donner y el segundo que realiza en Finlandia, su patria. El autor de *Un domingo de setiembre* (1963), *Amar* (1964) y *Aquí empieza la aventura* (1965) se enfrentó a principios de 1967 con una situación difícil: su cuarto film sueco (*Travesaños*) fue recibido con incompreensión, aún franca hostilidad, y la compañía Sandrews, su productora, canceló las relaciones con el autor. Donner se concentró en una tarea postergada: terminar un largo libro sobre Finlandia, mezcla de confidencia a través de un paisaje social, de encuesta y documental cinematográfico-literario. (De su docena de libros publicados, los más interesantes son precisamente una variedad personal del diario de viaje: *Informe desde Berlín e Informe desde el Danubio*).

Publicado el libro sobre Finlandia, Donner comenzó su primer film rodado en ese país: *Negro sobre blanco* (en color, desde luego). Autor y director de sus tres primeros largometrajes, con *Travesaños* empezó Donner a montar sus films; en *Negro sobre blanco*, además, actúa y produce. En una segunda visita a Buenos Aires, en mayo de 1968 (mientras redactaba un nuevo libro), pudo tomar a broma este cúmulo de ocupaciones: "Me sirve para dirigir mejor a los actores, al saber exactamente cuál es su situación o cómo la experimentan; por otra parte, confirma algo que ya sospechaba: que es un trabajo muy liviano ser actor de cine".

69, también, es una comedia de costumbres que elabora materiales deliberadamente insípidos: adulterios, sospechas, equívocos entre vida profesional y vida privada. Pero, de nuevo como en *Negro sobre blanco*, la anécdota está usada para crear una corteza naturalista, un objeto de irrisión: la próspera, reluciente y apociguada superficie de la vida escandinava en esa Europa que el Mercado Común ha homogeneizado. El interés está en la perspectiva de humor sardónico con que los personajes, nada inteligentes, aparecen como parte (no más sagaz ni más apasionante) del mismo mundo que los rodea.

Las peripecias de 69 atañen a un marido dócil, que libera su afán de dominio actuando como *referee* de hockey sobre hielo, actividad que oculta a su mujer; a un ginecólogo que aconseja a sus pacientes el aprovechamiento completo de sus servicios; a la esposa del primero y amante del segundo, que necesita un hombre para atender la casa y otro para divertirse; a una estudiante, amante del *referee*, cuyo fervor por la ciencia política atempera su capocidad erótica; a un boxer importantísimo, cuyos servicios a las hembras de su raza son muy solicitados y mantienen en jaque a los demás personajes.

Donner se reservó en esta ocasión el papel del ginecólogo; lo acompañan el actor sueco Sven-Bertil Taube y las actrices finlandesas Ritva Vepsä y Seija Tyni. El boxer Igor von Lehonhjeem se encarna a sí mismo. 69 es una coproducción con Suecia y su estreno escandinavo está previsto para el otoño, quizá en el mes de octubre.

E. C.

Jörn Donner por él mismo



LA TORRE DE NILSSON



"Las circunstancias históricas van mucho más allá de las equivocaciones de los individuos. Hay grandes redes de tipo internacional que nos desbordan y aún dentro de nuestras mejores intenciones, los hombres somos bastante poca cosa como para manejar situaciones irreversibles". Leopoldo Torre Nilsson se defiende con estas palabras cuando se le señala su pecado mayor: haber invocado en vano la "crítica social" como móvil para casi toda su producción cinematográfica.

A los 45 años y con 21 largometrajes en su haber, se lo considera director serio gracias a ese aire intelectual que corre por sus películas y popular por ser uno de los más prolíficos. Se lo revisa en ciclos retrospectivos como a ningún otro realizador argentino. Se lo escucha con respeto cuando formula declaraciones. Se lo envía a festivales internacionales como portavoz de nuestro cine. Se le da crédito y exporta.

Pero hay algo tanto o más delicado: el periodismo lo juzga con el *a priori* de que es intocable. Entre los críticos que desesperan buscando una manera de seguir apoyándolo (han contribuido a la edificación de su mito y ahora no pueden retractarse) offician los que están ligados de alguna manera al gremio (los coguionistas, por ejemplo). Y entre éstos, tercián los que lo justifican por una cuestión de amistad generacional, de compartir pacíficamente sus trasnochados whiskys.

Es probable que setiembre sea finalmente el mes de la iniciación de *El Santo de la Espada*, película varias veces demorada por problemas climáticos en la zona cordillerana y en el ajuste de la adaptación argumental, "que no quería incurrir en la figurita arrancada del Grosso chico ni en el minucioso revisionismo histórico de José María Rosa". Según Nilsson, esta versión pretende "tomar a San Martín en América,

en la apoteosis de la Gran Gesta Latinoamericana, para dar una imagen épica importante por un lado y mostrar, por el otro, el enfrentamiento de un hombre y una sociedad, un hombre que arma cosas de la nada y que también las pierde en un momento dado".

Más significativo resulta que el director haya comparado públicamente la figura de su héroe con la del Presidente Onganía. Ese paralelismo permite inferir que *El Santo de la Espada* ha de continuar exaltando un poderío de tipo militar y un liderazgo de tipo autoritario como el que actualmente nos gobierna. Si fuera así, el panorama se complicaría. En 1969 ya no es posible —menos para un creador que se jacte de comprometido— disimular más que a San Martín se lo recuerda básicamente por haber arrebatado el poder a la monarquía española para ponerlo en manos de la oligarquía local para beneficio de compradores de carne ingleses y no por ser un auténtico revolucionario, de esos que liberan pueblos en nombre de la igualdad social.

Revisando las películas de Leopoldo Torre Nilsson sin soslayar los acontecimientos histórico-políticos en que fueron realizadas y escuchando de su propia voz qué, representaba, qué era lo que buscaba en cada una de ellas, puede trazarse un singular balance.

AÑO POR AÑO, PELICULA POR PELICULA

1950. No ha variado la situación social y política argentina desde 1946: se ha agudizado. Apold controla los órganos de difusión, el peronismo persigue a la contra y los funcionarios no adictos al régimen son defenestrados. Para algunos es el año del Libertador. Para el joven Torre Nilsson (1924) que ha asistido por décimo sexta vez a su padre en *El nieto de Congreve*, es el del debut al frente de un largometraje. Lo fascina el cuento *El perjurio de la nieve* de Bioy Casares ("la personalidad de Oribe, ese apacible mitómano, su fanatismo, su impostación"), quiere jugar con el tiempo detenido y las realidades imprecisas. Torres Ríos le da categoría de codirector, adaptan a la par de Arturo Cerretani y juntos se largan a filmar con Carlos Thompson y Roberto Escalada. *El crimen de Oribe* logra evadirse unos metros del convencionalismo melodramático de la época, parece alistarse en la línea esbozada por Soffici y Saslavsky. Pero como ni los perfiles psicológicos del viejo maniático que intenta vencer la muerte con la muerte ni los del periodista perseguidor de temas les bastan para lograr el suspenso de la prosa de Bioy, los directores echan mano a cuanto recurso fotográfico les da la filmadora.

Bastante se elogia y premia a este film. Pero el debutante pasa dos años sin trabajar y por una angustiante situación económica. Piensa volver como asistente, pero su padre ya lo trata de igual a igual.

1952. Fracasa una asonada del Gral. Menéndez. La fórmula Balbín-Frondizi enfrenta al presidente para evitar su reelección, pero el voto femenino decide la ecuación. "Perón, Perón: qué grande sos", claman muchos argentinos que por primera vez se sienten ciudadanos. Evita

entra en la inmortalidad y a Torre Nilsson le parece que el tema de *El hijo del crack* es demasiado intrascendente pero igual le interesan "algunas escenas de violencia en relación con la hinchada y el jugador de fútbol". La película es Armando Bo en sus cabales (su entusiasmo es superior a sus condiciones artísticas) glorificando con baqueteado acento café de la esquina un tema que ya entonces es —o el tratamiento superficial hace parecer— viejo: el amor de padres a hijos y viceversa.

1953. Siguen las contradicciones económicas y el desmedido éxodo del interior a la capital. Arde el Jockey Club y las sedes de los partidos radical y socialista. Los cabecita negra. Según varios sondeos de mercado, el cine es la diversión favoritaria de los argentinos. Bo tiene en su poder mucho celuloide virgen y Torre Nilsson en mente la idea de *Emma Zinz* para un medimetro que luego podría unirse a otros, tal vez de Torres Ríos o de D'Aversa. Pero el proyecto naufraga y: "Armando me pregunta si me atrevo a estirarlo como para un largo, que podría llamarse *Días de odio*. La idea me fascina menos, pero no quiero desear ese cuento de Borges". Así, lo que hubiera sido un digno film de 40 minutos se estira a comerciales 70. También, al querer pintar el clima dramático que reviste a ese crimen perfecto, a esa venganza autodestructiva, el director exagera y deja diluir los aciertos en una acción lenta. Cansadores primeros planos, innecesarias repeticiones del deambular de los protagonistas: personajes que hubieran encontrado su atmósfera indispensable entre las brumas poéticas de un Carné, a las órdenes de Torre Nilsson no trascienden el folletín.

"Apenas lo termino me proponen *La tigra*: tampoco este tema me fascina demasiado, pero le veo algunas posibilidades en cierto crudo realismo suburbano. Es verdad, también la filmo para mantener una continuidad de trabajo y poder hacer después algún tema a mi gusto". Lo cierto es que con un libro más que pobre alzado de Florencio Sánchez (la prostituta que se enamora del muchachito), Torre Nilsson muestra cierta firmeza en el manejo de la cámara y nada más. Mucho se habla de la película, hasta corren rumores de que ha sido prohibida por inmoral; hay quien dice que por mala.

1954. Primer Festival de Cinematografía Internacional de Mar del Plata. Gina, la fotito a través del vestido de nylon y "hay que ser peronista hasta para conseguir kerosén". La oposición se guarece en la Universidad, la Iglesia no quiere renunciar a la subvención estatal y Argentina Sono Film, la única productora capaz de brindar soltura económica a un realizador, contrata a Torre Nilsson. Este quiere hacer *El proceso de Kafka*, *Ulises* de Joyce, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Demasiado vuelo para una compañía de gustos "populares". Debe transar con Tita Merello en *Para vestir santos*: el típico drama de la mujer sol-



tera que paseó por tantas letras de tango. Soledad, dignidad, valentía: grandes palabras que rebotan entre clásicos golpes de efecto, especiales para el público al que va dirigido.

1955. Al segundo golpe Perón tira la toalla. Veinte millones de "ni vencedores ni vencidos". Torre Nilsson admira a los americanos Welles, Wyler, John Ford (*El ciudadano*, *La heredera*, *Viñas de ira*), siente la gravitación del cine alemán expresionista (Murnau) y del francés de Renoir: "El cine que le gustaba a los cine-clubistas de aquellos años".

Está por dirigir *Más allá del olvido* pero finalmente —afortunadamente para nuestro director— Mentasti se la da a Hugo del Carril y, para compensarle tal "pérdida", le muestra los libros que tiene comprados: *Campo arado*, etc. En *Nada* de Carmen Laforet "me parece que existe la posibilidad de desarrollar un estudio psicológico, si bien la cosa está un tanto desvinculada de lo nuestro. Si pudiera incorporar esa temática a la vida nacional, quizá *Graciela* sería más coherente". La historia de la muchachita ingenua que penetra en un mundo de desconectados, gente que tiene muy cerca los recuerdos de guerra, sirve más que nada como antecedente para lo que después será *La casa del ángel* o *La caída*.

1956. Aramburu interviene los sindicatos, aumenta el costo de la vida (sueldo mínimo \$ 1.120) y escasean viviendas. "El protegido" también es una película que reemplaza a otra. En ese tiempo quería filmar *La huelga ferroviaria* de Enrique Wernicke, un tema vinculado al famoso paro de 1951, en el cual se enfrentaron por primera vez los obreros y Perón. Me interesaba el tema por lo que había adentro: peronismo y antiperonismo contra un enemigo común: la fuerza de la reacción". Como no consigue interesar a ningún capitalista, retoma un argumento tramado dos años atrás (*La otra mitad*) que sí interesa a la Productora Gral. Belgrano y lo filma como *El protegido*. "Aunque sabía que ese tema policial estaba machacado, me interesó la vida de ese grupo de semi-lumpen de clase media, su arribismo". Escenas mal terminadas, una inadecuada Rosa Rosen para el vértice superior del clásico trián-

gulo (marido productor, esposa actriz pero decadente, amante libretista) configuran apenas un drama sentimentaloides en el que los personajes alegan más sobre los problemas de la industria cinematográfica que sobre sus dramas personales. Esos encuentros en calles semidesiertas, cuánto se parecen al Antonioni de *Crónica de un amor*.

Entre tanto hay que reformar la Constitución de los argentinos. Los radicales se dividen: izquierda y peronistas confían en la intransigencia prometida por Frondizi. Las revistas de fotonovelas están en su apogeo: 7 títulos especializados rozan un tiraje del millón de ejemplares. La preocupación social que Torre Nilsson abandonó en *La huelga ferroviaria* "no se pierde. Va aflorando en todas mis películas: en *La casa del ángel* hay una crítica al liberalismo, a la decadencia de la burguesía, a los enjuagues políticos". Cuadro de familia de los años 30 que gusta a la gente de *Cahiers du cinéma*, comienzo oficial de una labor conjunta con Beatriz Guido, Torre Nilsson retorna al mundo de *Graciela*, de las mojígatas, a esos viajes por casas silenciosas y por la penumbra de estancias suburbanas. Hay una gracia brevemente poética, bastante afectada, y demasiados diálogos que convierten en contagio su admiración por Wyler. Y gotitas de Bergman (cámara que rota), Bardem (montaje), Sjöberg (iluminación y escenografías).

1958. Pactos y promesas: Frondizi presidente. Orgullosos de nada, los argentinos creen haber encontrado su senda en una administración de corte reformista. Desarrollo y petróleo: hay trabajo, aumento de jornales e inflación. Auge de los teatros vocaciones y de la psicología. Y los creadores tienen su banco: el Fondo de las Artes.

"No sé si equivocado o no, pero con *El secuestrador* pienso estar haciendo mi película definitiva. En Cannes me aplauden y cubren a *La casa del ángel* con los adjetivos más inverosímiles. Yo, muy engolosinado con mi personalidad e imaginación, tomo un pequeño cuento de Beatriz y lo desarrollo dejándome llevar solamente por sus conceptos para lograr algo puramente libre (sic). Quizá por eso *El secuestrador* arrastre todas las deficiencias de la pura libertad o de la libertad sin compromisos". Frío mosaico o valiente testimonio, el film sólo pone al descubierto su gusto por la truculencia en un esquemático romance de adolescentes empañado por la crueldad de personajes de extramuros. A esta altura, Soffici ya ha filmado *Isla brava*, Ayala *El jefe*, Cavallotti *Procesado 1040*.

La caída, su caída: "Me divierto mucho filmando ese mundo anárquico de los chicos, la amoralidad que reina dentro de ese clima burgués". Extraña casa a la que desemboca esa muchacha de campaña que viene a la ciudad para estudiar: madre inválida, cuatro chicos que se rigen sin titubeos y crecen sin distinguir el bien del mal, mitad ángeles mitad demonios, tías solteronas. Tambaleante Buenos

Aires el de esa idílica Facultad de Filosofía y el de esos dos hombres, un nacionalista burgués y un aventurero frustrado, para una protagonista (Elsa Daniel) que se esfuerza en mostrar que lee a Proust y a Thomas Mann pero que no convence con su conflicto interior. Que se mueve en un clima bastante reñido con la realidad y donde todo el peso recae sobre el diálogo por más que la cámara busque efectos oblicuos, *travellings* espectaculares, y recuerde a *Les enfants terribles* de Melville. En otras palabras: Torre Nilsson construye una película al servicio de una novela. El cine suele exigir lo contrario.

1959. Lo pide Alsogaray: "Hay que pasar el invierno". Y van... Se descubre un pacto —vía Frigerio— entre Perón y Frondizi: a éste último cada día se le hace más difícil gobernar. David Viñas edita *Los dueños de la tierra* y Torre Nilsson filma la que muchos consideran su mejor película: *Fin de fiesta*. "Donde puedo mostrar mi preocupación social, hacer una pintura de época y desplegar mi virtuosismo estilista replanteando la caducidad de un mundo tenebroso. Aquí me preocupa menos la forma y hago una película más lineal". Pero con el pretexto de pintar al caudillismo en su salsa, al conservadorismo de la época de Urriburu (hay alusión directa al discurso contra el *pool* de las carnes pronunciado por De la Torre y al asesinato del senador Bordabehere), intenta trazar una genealogía del peronismo. No la logra. En el plano argumental abandona notoriamente a la mayoría de los personajes para enfocar los titubeos de un adolescente (¿el país?) que se resiste a la tradición familiar (la politiquería), su búsqueda de valores ("¡quieren sindicatos, leyes!"), pero se queda en la frasecita perdida en una síntesis fragmentaria, simplona, de la novela. No pasa del alegato pintado a brocha gorda en los muros. Como siempre: tías puritanas y sobrinos cajtillas hacen de las suyas.

1960. Tensión política: el gobierno reconoce que la cuarta parte de los argentinos es pobre. Torre Nilsson no puede hacer *Martín Fierro* ("la adaptación era demasiado engorrosa, mi padre ya estaba enfermo y no quería meterme en ninguna película complicada") y Samuel Eichelbaum le da piedra libre para hacer ("como quieras") *Un guapo del 900*. Aunque el arrabal de este Ecueménico López es demasiado refinado (Torre Nilsson respeta demasiado las cursilerías encadenadas por Eichelbaum) logra un mediano plano de calidad general, nostalgias muy por debajo de las borgianas, arquetipos menos conmovedores que los pobladores de aquellas esquinas rosadas. Los episodios aportan interés por sí mismos, pero no llegan a vincularse lo suficientemente unos con otros, como para alcanzar una progresión dramática total. Nada valen los *travellings* hacia el pasado a la manera de Sjöberg cuando los instantes recobrados son mediocres. Frondizi buscando apoyo económico en Eu-

ropa. Hacemos acero en San Nicolás pero agua por todas partes. Plan Conintes. *Shunko* de Lautaro Murúa es considerado el mejor film del año y Torre Nilsson vuelve al cine que más le divierte hacer: el de armazón perfecta, más preocupado por el regodeo formal y la hilación que por lo que narra: *La mano en la trampa*. Son dos historias. La importante: una curiosidad satisfecha al precio de repetir la situación que quiso averiguar; la otra, la que sirve de vehículo para ese desenlace: literatura de radioteatros.

1961. Cancilleres de toda América concluyen en Punta del Este. Guevara aprovecha para volar a Baires y charlar con Frondizi: intriga en los sectores militares. *Piel de verano* vuelve a ser otro tema que hago con absoluta libertad, también un poco formalista: una historia entre romántica y dramática que responde a ciertos gustos míos de tipo literario y donde la crítica social asoma por el lado de ese mundo que decae. Aunque, pensándolo bien, ya no sé si vale la pena seguir criticando algo que cayó totalmente". Pregunta: ¿Podría objetársele que si usted era consciente de esa ineffectividad, en vez de criticar, debía haber aportado, propuesto algo nuevo? Respuesta: "Claro, pero cada uno hace lo que siente". A él le interesa recortar dos figuritas, rellenarlas con palabras huecas y pasearlas por los paisajes de Punta del Este en otoño; afirmarse en el tono caricaturesco. Quien más contento queda con *Piel de verano* es la Comisión de Turismo del Uruguay, aunque los créditos no mencionen que se filmó en su exclusivo balneario. Frondizi ahora peregrina a Oriente en pos de nuevos mercados para nuestros productos. Austeridad es la palabra de moda e Isabel Sarli quiere que Torre Nilsson la dirija. "Si acepta el tema que yo elija, sí". Sí. "Entonces elijo un tema bien negro como para cachetear al público que va por tetas". Dos cuentos de Dalmiro Sáenz que nada tienen que ver entre sí y que no recurren a sus clásicos finales sorprendentes. Patagonia ventosa y la Coca en un papel bastante dramático sin que le permitan poner al descubierto sus recursos naturales. "Fue una *boutade*". Una obra más que menor. (Calidad de exportación: Sarli denuncia que Nilsson agregó un par de desnudos ajenos en la copia exhibida en USA).
1962. Vítolo se equivoca en las previsiones y en los comicios de marzo, hay varios triunfos peronistas. Los militares se enojan. Frondizi: camine a Martín García. Azules, colorados y transparentes alimentan un gobierno títere: Guido. "Homenaje a la hora de la siesta es una película que yo no quería hacer. Como pieza de teatro me gustaba. También como crítica a cierta forma de religión, fanatismo, sensualidad. Aunque yo no la veía del todo para cine, mi socio Gaffet armó una coproducción y me ofreció un negocio muy ventajoso. Traté de

hacerla lo mejor posible". Aquí las figuritas son cinco, están en medio de la selva brasileña y se obstinan en autodefinirse con interminables peroratas más exóticas que honestas. *Somnifera* en todas sus secuencias.

Vecchio-Penjerrek.

Kuhn filma *Los inconstantés* y Torre Nilsson *La terraza*, "con medios muy precarios. Si hubiéramos tenido más apoyo habría sido una gran película. Pudo ser una de mis mejores obras. Pero la arruinó el apuro: se empezó a filmar un 27 de noviembre y debía estar lista a mediados de enero para aspirar a algunos premios". Histriónica rebeldía la de ese grupo de jóvenes que juegan al existencialismo refugiados en una terraza con piletta y otros lujos. Torre Nilsson dice que le faltó tiempo. Quienes ignoran esa justificación dicen que le faltó vitalidad para encarar ese tema con franqueza y no con sensacionalismo —como lo hizo. Kuhn también yerra, pero en un intento de comprender: puede ser un pecado de juventud. Torre Nilsson quiere convencer de que está juzgando; en verdad, está haciendo el juego: eso es complicidad.

1964. El año anterior han matado a Kennedy en Dallas y por casa los azules permiten el acceso al poder al binomio Illia-Perette. Calma aparente hasta que Perón anuncia su retorno, hasta que nace oficialmente otro ídolo (Palito Ortega) y se sorprende un foco guerrillero en Salta. "El ojo que espía quiere ser una crítica al macartismo y en algún momento es una crítica a ciertas formas de nacionalismo, a un nacionalismo al servicio de intereses internacionales. Quiere ser el retrato de un joven fachista". Es el de un obsesionado por la conspiración roja que bien termina molido a palos por un elenco de zarzuelas con añoranzas de la belle España, todo esto es un hotel de la Avda. de Mayo donde el "salvador de la patria" reposa por prescripción de su grupo de choque y con una parientita cándida que estuvo en Norteamérica. Su éxito —casi no se estrenó— confirma que no es el film testimonial deseado por su director.

1966. Onganía complota desde el 65. O antes. Huracán sobre el azúcar tucumano: cañeros muertos e intentos de cerrar ingenios. En junio, Campo de Mayo toma el poder. Aunque eran "la legalidad", los Radicales del Pueblo han demostrado su ineficiencia para administrar. La dictadura de derecha que se asienta en Casa Rosada no lo hace mejor. Más macartista que Mc Carthy, la llamada Revolución Argentina tiene sus predilecciones: cortar melenas, garrotear estudiantes, intervenir entes, censurar cinematografía. Torre Nilsson anda por el extranjero filmando series para la TV a pedido de la UN hasta que de Puerto Rico llega un cable con la noticia de que está haciendo *La chica del lunes* merced a Du Rona Prods. Cuando se recibe la copia no es más que una postal mal intencionada sobre ricos y pobres que sacude a los destinatarios (a al-

gunos nomás) con tremendismo exterior y no con inteligencia.

El 8 de octubre lo fusilan al Che en Bolivia mientras Torre Nilsson filma *Los traidores de San Angel* en algún exótico paraje tropical: "Es una crítica al caudillismo menor en América, un siniestro y terrible enfoque de un grupo heroico de guerrilleros", pretende. Enfoque un tanto romántico y bastante gratuito de lo que es la genuina guerrilla, Nilsson idealiza también lo que es la subversión: "No está demasiado lograda, pero la intención política es bien clara: era una cosa noble luchando contra una cosa grave". No. "Si usted no quiere ver esa otra cosa, yo no tengo la culpa". Si fuera esa otra cosa, Rídruejo & Co. no la hubiera pasado en el Festival de Mar del Plata de 1968. "En fin...". Si fuera esa otra cosa tampoco se la hubieran silbado. "No será usted uno de esos...".

1968. De la mano de la mediocridad y los burócratas, el país avanza a toda marcha hacia ninguna parte. Sale una Ley de Cine que prácticamente elimina del juego (crédito, apoyo, obligatoriedad de exhibición) a toda obra que rechace el conformismo. Entonces, por fin, Torre Nilsson puede hacer su *Martín Fierro*, una colorida, larga, emotiva hasta la sensible, con muchos de los mejores actores argentinos, publicitada y promovida, fidelísima superproducción que desde el estreno (julio del 68) duplicó su costo (120 millones). Lástima que sea un *Martín Fierro* que ya no ladra ni muerde como lo hizo el poema en sus primeras ediciones. "He hablado tanto del *Martín Fierro* que ya no me queda nada nuevo por decir". ¿Y en cine?

J. C. KREIMER



Revista y ediciones de exploración humana para la creación de una alternativa.

Documentos, testimonios y visiones del huevo de una sociedad que nace en la panza de otra que fenece.

En algunas librerías o quioscos.

O escribiendo a

ECO CONTEMPORANEO

C. C. Central 1933

Baires - Argentina

UN SIGNO DE ESTETICA EN CINE

(En la cima del espectáculo de arte)

LORRAINE

Av. Corrientes 1551

Primera sala del país al servicio de la cultura cinematográfica

LOIRE

Av. Corrientes 1524

Primer road-show de arte

LOSUAR

Av. Corrientes 1743

Road-show de arte

Dirección general: **Alberto Kipnis**

La dirección del LOIRE se honra en presentar en carácter de estreno absoluto el primer film de un nuevo movimiento vanguardista de cine en la Argentina:

THE PLAYERS

VS.

ANGELES CAIDOS

Argumento, guión y dirección: **Alberto Fischerman**

ESTRENOS



POLONIA BLUES

Se trata de aceptar las reglas del juego; estudiar para completar la carrera elegida, casarse para obtener departamento propio, trabajar luego para que el mecanismo social no se detenga. A quienes obedecen sin suscitar dificultades, a los diez años se los premia con un automóvil. Sin embargo, el protagonista de **Barrera** —tercer largometraje de Jerzy Skolimowski, primero conocido en Buenos Aires— rechaza esta alternativa: no quiere postergarse por un título, un coche o un techo. Ante todos los que juegan a la verdad, él decide liberarse de ese compromiso. Aunque su vida pertenezca al Estado (la ha entregado a cambio de una beca; le falta un año para médico), está dispuesto a revenderla al mejor postor. O sea: a vivirla por su cuenta.

Gestó romántico de un muchacho que no quiere perder su identidad o cobardía de traición de un individualista, su sátira —la del desertor, la de Skolimowski— roza el patetismo. Permite entender por qué Film Polski —productora estatal— dificultó en más de una oportunidad la exportación de esta película. Aunque ninguna calle, ningún decorado descubre con nitidez a la actual Polonia, tampoco ninguna escena hace demasiado por borrar la grisácea melancolía que se ha adherido a su arquitectura, a los rostros de sus pobladores, tras veinte años de "socialismo".

Sabiduría o adolescencia, el interrogante que se desprende de **Barrera** induce a espirales propios de Herbert Marcuse. Puede resultar saludable no adaptarse, criticar el estilo de madurez preconizado por los mayores y aspirado por sus jóvenes compañeros. Pero cierto es también que el hombre rebelde sólo obtiene su adaptación —en el sentido de volcar las circunstancias en su favor— al precio de la maduración. Esto es: conociendo y evitando la sobre-adaptación, las trampas con las que el sistema lo acecha minuto a minuto. Un camino que podría conducirlo hacia la realización, al encuentro de un sentido para esa vida que el protagonista acomoda dentro de una valija. El prefiere la fidelidad a su neurosis, excluirse del juego por más que en cada secuencia se esté metiendo directamente contra el **establishment** socialista. Contra sus seguridades, sus rutinas, sus limitaciones.

Si Skolimowski improvisa —lo ha confesado y se nota—, en ningún momento los hilos de la narración escapan a su control. Todas las secuencias son de una redondez elíptica como la de esas fantasías oníricas que se olvidan al despertar pero que luego se despliegan de alguna manera en la realidad. Los días de Pascua en los que transcurre el film son el marco para la resurrección del disconforme, acaso la que esperan esos dos monjes que brotan en la oscuridad. El dedo acusador del afiche que pide sangre es el de la sociedad que lo persigue —interna o externamente— por haber negado la suya. Las alerías que se elevan como alegre canto a la vida suenan como el eco de esa plenitud de sentirse libre, vivo. Bailan los héroes de la guerra —carrozados y propietarios— al ritmo de la farsa tecnócrata mientras la juventud —"como una botella de champagne cargada de furor que al descorcharse se va en espuma"— prepara su ironía final.

Así interpreta Skolimowski el realismo: entre la reflexión y el divertimento. Su cine rugie como solitaria respuesta a un mundo que no quiere detenerse a pensar en el individuo ni posee la dosis de humor necesaria para reírse de sí mismo. **Barrera**, además de una película impecablemente contada en imágenes, es la valentía de afirmar en Polonia que la alienación no es exclusividad de los países capitalistas. Y eso es, a su modo, el patriotismo.

J. C. K.

BARRERA (Barriera), Polonia, 1967. Producción Kamera Film Unit (Film Polski), distribuida por Norma S.C.A. Dirección y libreto cinematográfico de Jerzy Skolimowski. Fotografía: Jan Laskowski. Con Joanna Szczepiec, Jan Nowicki, Tadeusz Lownicki, Maria Motyka, Zdzislaw Maklakiewicz, Ryszard Pietruski.

LOS GOLPES DE LA REALIDAD

Bergman nunca había hecho un film tan claro y directo, sin retrocesos temporales, sin los símbolos que se prestan a varias y ambiguas interpretaciones, sin la combinación de elementos reales con otros imaginarios o pretéritos. En cierto sentido su tema es la guerra (todo guerra) que aniquila no sólo a soldados sino también a civiles, pero quien conozca la obra de Bergman sabrá que ese tema está moldeado por su testimonio personal, por su sensibilidad herida. Deliberadamente toma un cuadro afín al de sus últimos films: una isla, una pareja de artistas, una aparente felicidad cotidiana, un alejamiento del mundo, que se expresa esta vez por la constancia de que teléfonos y radios no funcionan. Sobre ese matrimonio de artistas, que es sin casualidad el mismo de **La hora del lobo** (Max von Sydow, Liv Ullman), concentra el efecto de una invasión a la isla, perpetrada por paracaidistas de una potencia no identificada, ante la resistencia de patriotas tampoco identificados. En esto hay ya un sentido, porque Bergman se niega a caracterizar a sus personajes como suecos (elige nombres muy neutrales o simplemente los omite) y a los invasores como representantes de alguna nitida tendencia ideológica o política. Le importa alegar contra la guerra en general.

A esta altura del siglo no podía hacer otra cosa. Treinta años antes era relativamente fácil abrazar por ejemplo la causa republicana española o la cau-

sa de los aliados en la Segunda Guerra Mundial. Hoy la causa de la izquierda se ha extendido hasta el comunismo, hasta el muro de Berlín, hasta la intervención armada en Hungría y en Checoslovaquia, mientras la causa de Estados Unidos se prolonga hasta Corea y Vietnam. El resultado es que una persona independiente puede renegar muy fundamentadamente de la política, pero le seguirá importando protestar contra la guerra, sin tomar partido por ninguno de sus bandos. En el caso de Bergman, esa protesta llega a asumir un carácter de excepción, porque aparte de muy pasajeras alusiones previas (en **El silencio**, en **Persona**), toda su obra cinematográfica profundizó problemas psicológicos, morales y familiares del ser humano, sin tocar estructuras sociales o políticas. Con malevolencia podría afirmarse que ahora escapa de su torre de marfil.

Los paracaidistas que llegan a la isla obtienen un éxito inicial, son aparentemente rechazados, provocan incendios y muertes. El realizador marca esas operaciones con un realismo insólito, que a primera vista es ajeno a su estilo. Y sin embargo no es la aventura física lo que le interesa describir. Con peculiar astucia comienza señalando la felicidad doméstica del matrimonio, su atención a las plantas y a la granja, sus intereses inmediatos: un poco más de dinero, futuras clases de italiano, un viejo violín prodigioso de 1814. Así puede establecer después que los invasores (y también quienes les resisten) traen no sólo la muerte y la destruc-

ción de bienes, hasta la catástrofe física, sino la desconfianza y la angustia. El alcalde que parecía bondadoso (Gunnar Bjornstrand) se revela después como un aprovechado y es ejecutado como traidor; la mujer se convierte en una adúltera; su marido, que el principio es literalmente incapaz de matar una gallina, termina en la mentira, el robo y el crimen. De hecho, todo personaje del film revela algún lado sórdido en la emergencia de la crisis bélica, y no hay más que recorrer personajes para encontrar alguna forma del engaño, de la cobardía o de la baja. Así Bergman describe a la guerra en un doble aspecto siniestro: por fuera los incendios, los fusilamientos, el niño muerto en medio del camino, los cadáveres que se acumulan en el mar cercano; por dentro, como una ocasión crítica en la que sufren los inocentes, se pervierten conciencias, se despiertan hasta la crueldad los instintos que pueden llevar a sobrevivir.

La tradición y la comodidad quieren que un film de guerra diga con discursos sus intenciones pacifistas, mientras el espectáculo culmina justamente en otra escena bélica que haga interesante a la misma guerra que se objeta. Pero Bergman es un artesano más hábil. Cumple ciertamente con el espectáculo y con los hechos físicos, mostrando las explosiones y los bombardeos que nunca integraron su repertorio personal. Pero eso está en la mitad del relato y deriva después, característicamente, a la anotación individual, al modo y grado en que sus personajes se pervierten moralmente ante la presión de la guerra. Todo ocurre en plazos muy breves, todos los datos funcionan dentro de una estructura económica y sin embargo todo crece hasta una sensación patética de soledad e impotencia. En una secuencia final, cuando los protagonistas intentan huir en un bote y quedan varados en medio del océano, privados de alimentos, rodeados de cadáveres, Bergman establece la culminación de su drama: dos personajes enfrentados a la muerte, sin salida aparente, soñando pesadillas sobre la destrucción de cosas bellas, diciendo "y todo el tiempo yo sabía que debía recordar algo, algo que alguien había dicho, aunque olvidé qué era".

H. A. T.

VERGUENZA (Skammen) Suecia, 1968. Producción Svenskfilmindustri, distribuida por Artistas Unidos. Dirección y libreto cinematográfico de Ingmar Bergman. Fotografía, Sven Nykvist. Dirección artística, P. A. Lundgren. Con Liv Ullman, Max von Sydow, Gunnar Bjornstrand, Sigge Fürst, Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Vilgot Sjöman.

EN SU ESTADO MAS PURO

Si en *La danza de los vampiros* (1967), Roman Polanski compaginó elementos fantásticos para integrar un clima mágico propio de las telas de Marc Chagall al suspenso aterrador de un film con alquimistas bebedores de sangre, y si en *El bebé de Rosemary* (1968) puso ese suspenso progresivo al servicio del satanismo para insinuar el ocaso de una religión, todas las secuencias de *El fondo de la bolsa* (*Cul de Sac*, 1966) adelantan y confirman su predilección por el grotesco. De paso, lo insinúan como caricaturista sin par en el orden de desmenuzar distintos tipos de neuróticos y locuras varias. Tal particularidad no es nueva en este director polaco emigrado a Occidente. Ya la había mostrado en *El cuchillo bajo el agua* (1962) cuando alteró la estabilidad de una pareja con la llegada de una tercera, misteriosa persona. Y en *Repulsión* (1965), donde peregrinó a la esquizofrenia por el camino del terror y del sexo. Ahora la repite en este film que Buenos Aires recién pudo conocer en mayo de 1969, después del —gracias al— taquillazo de *La danza...* y, en especial, de *El bebé...* De cualquier forma, *El fondo de la bolsa* es Polanski en su estado más puro.

Un castillo costero que por la noche la marea aísla del continente sirve de hogar para un extraño matrimonio apartado de la civilización. El marido (Donald Pleasence) parece un ex comerciante que cambió la prosperidad por una vida sedentaria: sus únicas obligaciones son pintar y atender a su joven esposa (una Françoise Dorleac exacta en el incierto pasado de su personaje). Pero su paz es interrumpida por dos gangsters fugitivos, por las situa-

ciones que desencadenan al someterse a ellos. A pesar de su herida y aunque sólo le preocupa su salvación, uno de ellos (Lionel Stander) los obliga a llevar su relación hasta un grado extremo. Finalmente, ese mismo azar que lo acercó al castillo en busca de un auxiliar teléfono termina desbaratándolo también a él: lo mata su propio revólver. Entre tanto, la apacible agonía del otro gangster (Jack Mac Gowran) muerto hacia la mitad del film, asume esa indiferencia fundamental que hubieran necesitado los dueños de casa para sobrevivir al paso de tan inesperada visita, de tan insólitos emisarios, parientes por varias razones del Terence Stamp que arriba al *Teorema* de Pasolini.

Si la muchacha es —o quiere a— la vida, probablemente se salve al escapar con otro visitante. Si el esposo es la muerte —la impotencia como individuo ante una sociedad, como hombre ante su mujer, como creador ante el arte— acaso sucumba en la soledad, ahogado por la misma marea que eligió para distanciarse del mundo. Pero si *El fondo de la bolsa* es una obra menor de Polanski para sus distribuidores y amantes de sábado a la noche, para sus fieles genuinos puede convertirse en el punto nodal de su cine, en la película donde convergen sus atrocidades pasadas y donde saluda el humor negro de sus obras siguientes.

J. C. K.

CUL DE SAC (El fondo de la bolsa), Inglaterra, 1966. Dirección: Roman Polanski. Distribuida por Cinehit. Fotografía: Gilbert Taylor.

Con Françoise Dorleac, Donald Pleasence, Lionel Stander, Jack Mac Gowran, Iain Quarrier y William Franklin.

PROXIMO NUMERO:

- HABLA BERGMAN
- DIEZ AÑOS DE CINE CUBANO
- LOS NOTICIOSOS REBELDES
- INTRODUCCION A MIKLOS JANCSCO
- LAS PELICULAS DE ANDY WARHOL
- LA VIEJA NUEVA OLA ARGENTINA
- ARTHUR PENN Y SU ALICE'S RESTAURANT
- TV LATINO-AMERICANA: UN MONOPOLIO INFLEXIBLE
- LO RELIGIOSO EN EL CINE
- MOVIOLA
- ESTRENOS VARIOS
- ETC.





Poetas latentes, cuentistas desclasados, narradores
incipientes, coleópteros alienados, pacíficos comediantes,
caminadores de la medianoche, latifundistas del ocio,
bebedores del amor, estudiantes preocupados,
ángeles del intelecto, cronopioaje portefeño...

La Librería EL LORREINS

Avda. Corrientes 1551

(atendida por su dueño, Pedro Sirera)

posee un incomparable stock de revistas literarias,
libros de poesía, cuentos, novelas, ensayos, teatro,
psicología, política, etcétera, y ciertas
ediciones subterráneas

Descuento especial a los clientes

GALERNA

5 NUEVOS NARRADORES ARGENTINOS

El dependiente y otros cuentos

Jorge Zuhair Jury

Editorial Galerna



JORGE ZUHAI R JURY
El dependiente y otros cuentos

Jury se nos revela como un narrador hecho, seguro de su oficio y al mismo tiempo profundamente original. Un estilo seco y contenido, suficiente para sugerir ese ambiente provinciano que se conoce con la llegada manual de la prestidita o del conabido charlatán con su botella plateada. En ese ámbito son posibles "el de los baldes", Fernández, el dependiente, o el increíble Anacleto de "El cenizo", personajes que se imponen por gravitación natural de su autenticidad.



EL ULTIMO DE LOS ONAS

Juan Carlos Martini

Galerna



JUAN C. MARTINI
El último de los onas

En el mundo que nos propone Juan Carlos Martini, los hechos no son nunca presentados como sucesos indiscutibles, sino como propuestas, datos que se pueden recoger o desechar y que intentan representar esta realidad siempre ambigua. Cuando esto sucede, la imágenes invaden el estructurado territorio de la historia, agreden al lector desorientado, lo comprometen en una línea espasmosa: crear significados.



La Felicidad

Isidoro Blaistein

Editorial Galerna



ISIDORO BLAISTEIN
La felicidad

El tono general de estos relatos es el humor, un cierto humor que nos deja percibir, no obstante, la trama de una realidad dura, espesa de dolor. Blaistein sabe comunicar su ternura por esa galería de descontentos personajes que deben asumir las formas de vida más extravagantes, las profesiones más inusuales para defenderse de una sociedad gobernada, entre otras cosas, por la estupidez.



DE TIERRA Y ESCAPULARIOS

Héctor Lastra



HECTOR LASTRA
De tierra y escapularios

Con un lenguaje recortado, que se ajusta a sus fines claros y precisos, Lastra nos revela las entrañas de dos zonas de la realidad llenas de claves y de sobrentendidos. Por una parte el campo con sus dos caras: la vigencia de las formas superficiales, casi de leyenda, y el trasfondo de la especulación del terrateniente; por otra parte, lo religioso, la clausura: los continuos límites entre la penitencia y el sadismo, el demonio y la santidad.



galerna
buenos aires



REPETIRAS TU JUEGO

Cesar Ulises Guinazu

Galerna



CESAR ULISES GUINAZU
Repetirás tu juego

Los personajes de Guinazu, sorprendidos siempre en el borde de la decisión o de la crisis, participan en una búsqueda común, que se resuelve en posibilidades que van del acto gratuito a la acción revolucionaria. La imponente es la voluntad de llegar hasta el final, y no dejar ningún resquicio para la mentira, actuar o repetir el juego infante de la autodestrucción.

