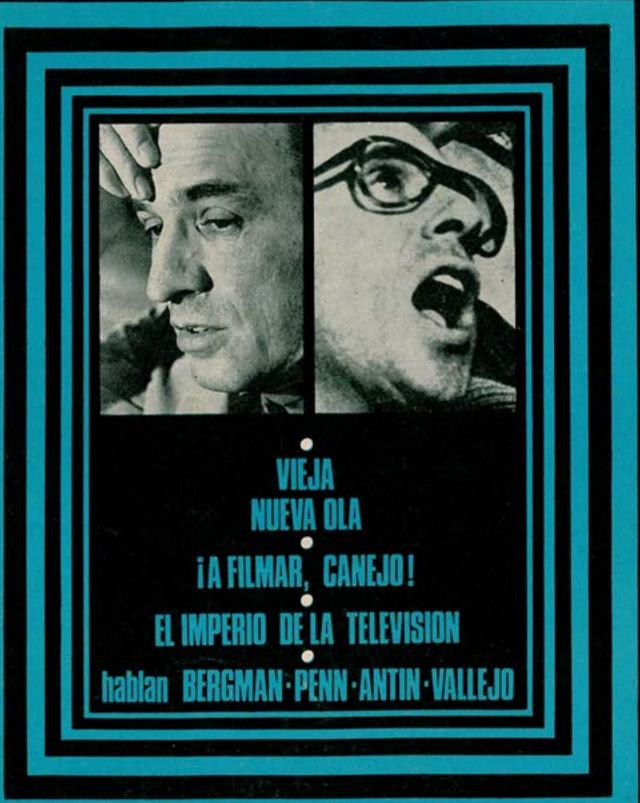
2 1969 \$300

&medios







Editor

Pedro Sirera

Consejo de Redacción

Miguel Grinberg, Juan Carlos Kreimer (secretarios)

Homero Alsina Thevenet, Edgardo Cozarinsky, Agustín Mahieu.

Gráfica

Joseph T. Henry Richard McCodevill

Servicios

Unifrance, North American
Congress on Latin
America, Liberation
News Service, Unitalia,
Cine al dia (Caracas),
Fundación Cinemateca
Argentina,
Take One (Canadá).

Correspondencia a: Cine & medios, San Martin 486, 1° of 15. Baires, Argentina.
Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual N° 1.010.583.
© 1969. Precio de venta:
\$ 300 en Argentina,
1 dólar en el extranjero.

- 2 HISTORIA DE "LA RELIGIOSA" Film de Jacques Rivettte. Homero Alsina Thevenet.
- 8 MIKLOS JANCSO Una exportación húngara. Diálogo con Zoltán Farkas.
- 10 ¿ARDE TUCUMAN? Introducción al "El camino hacia la muerte del Viejo Reales", obra de Gerardo Vallejo. Juan Carlos Kreimer.
- 13 MOVIOLA Textos de H. A. T. Edgardo Cozarinsky J. C. K. Agustin Mahieu Hernando Harb. Entrevistas a Manuel Antin y Arthur Penn.
- 14 DIEZ AÑOS DE CINE CUBANO Un cine del Tercer Mundo. Hugo Alfaro.
- 18 Habla INGMAR BERGMAN.
- 28 EL IMPERIO DE LA TELEVISION Los amos de la pantalla chica latinoamericana, informe especial de NACLA.
- 34 LAS OLAS BAJAN TURBIAS El viejo "Nuevo Cine" argentino.
 Miguel Grinberg.
- 41 DOCUMENTOS ¡A FILMAR!, Manifiesto del Grupo Cine Rojo. OBSCENIDAD, retórica del fetichismo, Germán L. García.

Las opiniones expuestas en los artículos firmados corresponden exclusivamente a los 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.

Tarifa Reducida Nº 8886, Correo Central.

AÑO I - NUMERO 2

PRIMAVERA 1969

HISTORIA DE





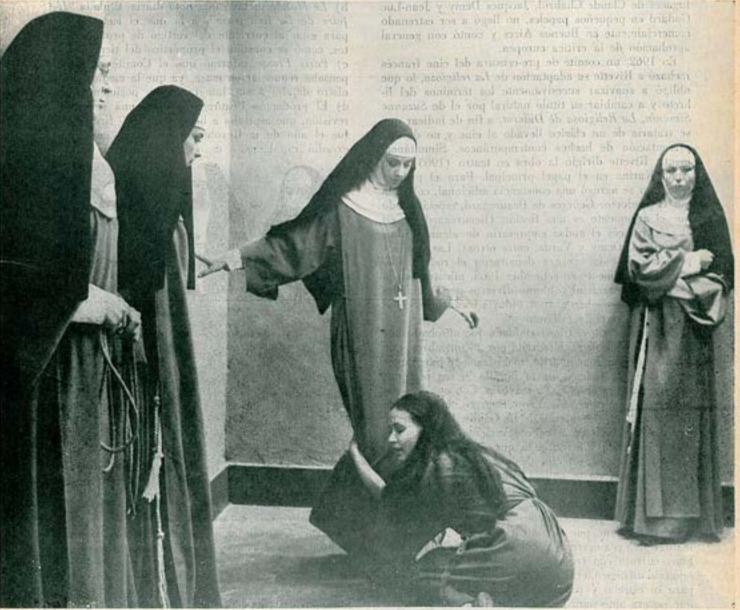


UNO

Hacia 1760 Denis Diderot escribió en Francia una novela epistolar titulada La religiosa, donde Suzanne Simonin narra en primera persona, mediante supuestas y sucesivas cartas, las desventuras de su vida. Nacida en una familia noble y semi-arruinada, Suzanne fue confinada en un convento y obligada a tomar votos de monja. Su vocación no la llevaba a ese destino, pero debió aceptar la voluntad paterna, que en ese ambiente y en el siglo XVIII no admitía desafíos. La tragedia de Suzanne se divide en tres etapas. Primero protesta contra su reclusión, consigue interesar por cartas clandestinas a un abogado amigo, solicita ofi-

cialmente se le exima de sus votos, fracasa en ese intento, es hostigada con crueldad por la Madre Superiora y por las otras monjas. En una segunda etapa, su solicitud deriva sin embargo en que Suzanne pasa a otro convento, pero aquí es tratada, inversamente, con excesivo cariño. Las costumbres del segundo convento pueden calificarse de licenciosas, la Madre Superiora es obviamente lesbiana, se encariña con Suzanne. Ese y otros hechos son referidos en la confesión periódica al sacerdote, se provoca un pequeño escándalo y Suzanne opta por fugarse del convento, ayudada por otro cura que a su vez quiere dejar los hábitos y convertirse en su amante. Cuando rechaza a este

Commission of the selection of the selec



hombre, Suzanne comienza una tercera etapa clandestina, es incorporada a un prostibulo y repentinamente se suicida.

En términos modernos, Diderot (1713-1784) podría ser definido como un liberal y un progresista, un empeñoso de la cultura, autor de una famosa Enciclopedia y padre espiritual de la Revolución Francesa que estallaría en 1789. Bajo la superficie de la ficción, y apoyándose en algunos hechos reales, La religiosa supone una denuncia contra costumbres y prejuicios de la época. Ni los nobles se conducen noblemente, ni las jerarquías eclesiásticas administran justicia con limpieza, ni los conventos irradian una impecable

virtud. Sobre esas anotaciones, se marca con insistencia el absurdo de convertir en monjas a mujeres que no manifiestan vocación de serlo y especialmente la crueldad de obligarlas aun después que deciden abjurar de su forzado voto.

Antes de emprender el rodaje de La religiosa, el director Jacques Rivette (nacido en 1928) fue crítico, ensayista y editor en la revista Cahiers du Cinema, amigo de Truffaut y Godard desde su encuentro casual en la Cinemateca Francesa hacia 1950, representante claro de la nueva y controvertida escuela crítica. Paralelamente colaboró como asistente con Jean Mitry,

la religiosa

Jacques Becker, Jean Renoir, dirigió corto-metraje (1950-56) e integró de hecho la Nouvelle Vague cuando realizó Paris nous appartient (1958-60), un largo metraje cuya compleja intriga policial y dramática contiene alusiones y reacciones a los movimientos políticos del siglo. El film, prestigiado por apariciones fugaces de Claude Chabrol, Jacques Demy y Jean-Luc Godard en pequeños papeles, no llegó a ser estrenado comercialmente en Buenos Aires y contó con general

aprobación de la crítica europea.

En 1962, un comité de pre-censura del cine francés rechazó a Rivette su adaptación de La religiosa, lo que obligó a suavizar sucesivamente los términos del libreto y a cambiar su título natural por el de Suzanne Simonin, La Religiosa de Diderot, a fin de indicar que se trataría de un clásico llevado al cine y no de una presentación de hechos contemporáneos. Simultáneamente, Rivette dirigió la obra en teatro (1963), con Anna Karina en el papel principal. Para el proyectado film se agregó una constancia adicional, colocada por el productor Georges de Beauregard, especificando que el argumento es una ficción (Beauregard fue en el cine francés el audaz empresario de algunos films de Godard, Demy y Varda, entre otros). Las diversas gestiones ante la censura demoraron el rodaje, que comenzó finalmente en setiembre 1965, mientras en la prensa y en cartas al gobierno diversas personalidades católicas denunciaban al film, todavía inconcluso, como

una afrenta para la religion.

En marzo 1966 el film terminado fue aprobado por el Comité de Censura, integrado por 23 miembros, que incluyen a altos funcionarios, magistrados e integrantes de comités de defensa de la familia, o sea personas de ex racción católica en su mayoría. Con esa decisión no estuvo conforme M. Yvon Bourges, Ministro de Información en el gobierno de De Gaulle. El Comité de Censura fue invitado a ver nuevamente La religiosa, en una segunda función a la que asistieron también Maurice Grimaud, director de la Sureté Nationale (el más alto nivel de la policia francesa) y una Madre Superiora de un convento moderno. El primero aseguró al Comité que la exhibición pública del film podría ocasionar grandes desórdenes y manifestaciones; la segunda estipuló, por el contrario, que el relato cinematográfico era correcto y que describía episodios que han ocurrido con frecuencia en los conventos. En su regundo dictamen, el Comité aprobó nuevamente el film para su estreno y exportación, con las salvedades de que no era apto para menores (de 18 años) y de que no debía ser enviado a diversos países de Africa y Asia donde existen misiones religiosas francesas y donde los nativos podrían recibir equívocamente una visión deformada de monjas modernas, "cuyas actividades culturales participan del brillo mundial de Francia". En abril 1966, el Ministro Bourges ratificó su desaprobación a lo actuado por el Comité. En una decisión sin precedentes, prohibió el film para su estreno en Francia y para la exportación.

TRES

El escándalo que siguió a esa medida puede ser expresado con algunos datos:

a) Le Figaro, diario conceptuado como un árbitro del

gusto burgués, se pronunció con un editorial: "El público adulto es tan buen juez como el gobierno respecto a los films que debe ver. La medida de Bourges provocará pasiones anticlericales que el film mismo no habría despertado. Las prohibiciones dictadas por el miedo nunca ayudaron a la verdad".

 b) Le Monde incluyó una nota diaria, títulada "L'Affaire de La Religieuse", a la que el lector recurria para estar al corriente del vértigo de pronunciamientos, como se consulta el pronóstico del tiempo.

c) Paris Presse informó que el Comité de Censura pensaba renunciar en masa, ya que la medida del ministro dejaba a sus integrantes en posición ridicula. d) El productor Beauregard inició una solicitud de revisión, que aspiraba a llenar con 1789 firmas (1789 fue el año de la Revolución Francesa) pero que se excedió rápidamente de esa cifra, porque firmaron



rápidamente demasiadas celebridades. Las adhesiones al productor se convirtieron en transformaciones masivas cuando le llegó el apoyo del sindicato de maestros (270.000 personas) y de la Federación de Cine-Clubs (500 entidades con 200.000 socios). Un alegato principal del productor, expresado en un pleito legal, señalaba la irresponsabilidad del ministro: el libreto había sido aceptado en la pre-censura, tras algunos cortes, pero la prohibición llegaba después que el film se realizó a un costo de dos millones de frances.

e) Rejorme, un semanario protestante, dictaminó: "El gobierno no puede defender el honor de la Iglesia mediante la limitación a la libertad de expresión. Los grupos de presión han puesto en duda el honor de

la Iglesia"

f) Diderot se convirtió en tema frecuente de exámenes liceales, aparentemente por decisión de los profesores. Nuevas ediciones del libro se publicaron rápidamente y se agotaron de inmediato. Personalidades del clero se quejaron: "¡Cuánta gente leerá ahora el libro de Diderot, que es aun más perjudicial que el film!"

g) En una declaración pública, Jean-Luc Godard (nacido en 1930) agradeció con sarcasmo la medida del ministro Bourges. Después de señalar que él era demasiado joven para apreciar en su momento el pacto de Munich (1938), los campos de concentración de Auschwitz, la bomba de Hiroshima (1945), la época de la Gestapo y de la Resistencia, agregó que ese conocimiento fue ahora cambiado por una experiencia más directa, con la confiscación del film: "Gracias, Yvon Bourges, por haberme permitido contemplar de cerca la cara de la intolerancia".

 h) En una carta al ministro André Malraux, el mismo Godard le reprochó el fracaso en sus intentos por entrevistarlo y lo acusó de cobardía, añadiendo: "Es realmente siniestro ver a un ministro gaullista de 1966, temeroso de un enciclopedista de 1789. Usted no podrá comprender por qué en esta carta le estoy hablando a usted por última vez, ni por qué en el futuro

no le estrecharé ya la mano". i) El obispo de Verdún aprobó la medida de Bourges mientras M. Contamine, director de la radio y la televisión francesas, cursó orden de que La religiosa tio fuera mencionada en ninguna trasmisión. El semanario derechista Carrefour sostuvo que si este film debía ser exhibido en nombre de la libertad, entonces "también deberemos abrir las puertas de Francia a todos los beatniks peludos y sucios del mundo". El escritor católico François Mauriac (nacido en 1885) escribió en Le Figaro Littéraire: "A aquellos que eligieron filmar el envenenado libro de Diderot no se les ocurriria hacer un film contra los judios... mientras que contra los católicos, cualquier cosa vale". Pero en el mismo ejemplar del Figaro (14 abril 1966), su hijo Claude Mauriac, conceptuado como crítico cinematográfico, tomaba el punto de vista opuesto: "Rivette nos ha dado un verdadero film cristiano... Dios está presente en el corazón de Rivette, y gracias a él, también en los nuestros como espectadores del film, pero no en aquellos que han condenado el film sin verlo siquiera"

Un resultado de esa controversia fue la amplisima discusión sobre censura que se provocó de inmediato, a propósito de temas cercanos. En abril 1966, y con el auspicio de la Liga de los Derechos del Hombre, sesenta directores cinematográficos, que incluían a Resnais, Vadim, Clair, Dassin, Marker, Gance, informaron cómo sus propias obras sufrieron en el pasado a manos de la censura. Una gestión de mediadores procuró convencer a Rivette y en el otro extremo a Malraux de que La religiosa se autorizara para exhibición en cine-clubes y otros circuitos reducidos, pero Rivette se rehusó al trato, porque crearía el precedente de que todo el cine no-conformista fuera confinado en el futuro a un "ghetto" cinematográfico. Esa gestión debe haber influido sin embargo en Malraux, quien decidió curiosamente incluir el film dentro de la representación oficial francesa al Festival de Cannes (5 al 20 de mayo, 1966). Alli se exhibió ante una enorme expectativa y no obtuvo premio alguno. Su inclusión era paradojal, pero debe recordarse que Malraux era

ministro de Cultura, que sus antecedentes literarios (antes del gaullismo) fueron izquierdistas, que sus preocupaciones de conciencia deben haber sido enormes y, circunstancialmente, que otros directores franceses habían prometido un escándalo internacional en Cannes si no se solucionaba el conflicto de La religiosa.

El crítico Elliot Stein, en una extensa consideración sobre el problema (publicada en Sight and Sound, Londres, verano 1966; de alli se extrajeron algunos datos para la presente nota) termina enfocando los especiales rasgos de la censura francesa. Alli hay libertad para temas sexuales, pero no la hay para los temas políticos o religiosos, que ataquen el orden constituido. Eso priva al cine francés de todo un cine social que existe sin embargo en Hollywood, desde Viñas de ira (1940) a recientes films sobre el mundo gubernamental y sus peligros: Tormenta sobre Was-



hington, Su mejor candidato, Siete dias de mayo, Doctor Insólito, Límite de seguridad. Y eso no solamente fue cierto durante el gaullismo (1958-69) sino también antes, cuando Zero de conduite de Jean Vigo (1933) fue prohibida durante doce años y emergió

recién en la post-guerra.

La prohibición a La religiosa fue levantada en 1967 Debe recordarse que durante 1968 Francia vivió otras agitaciones, dentro y fuera del cine: el despido de Henri Langlois como director de la Cinemateca Francesa (fue repuesto tres meses después, como resultado de un inmenso movimiento), la suspensión del Festival de Cannes por presión de Godard y otros realizadores, en medio de un verdadero escándalo, y de inmediato la rebelión estudiantil de mayo.

CUATRO

El Estado argentino es católico y también lo es la censura cinematográfica. El rigor de ésta fue extremado después de la Ley 17.741 (llamada Ley del Cine)



y especialmente después de la 18.019, que comete la operación censora a un Ente de Calificación Cinematográfica, autorizado a introducir cortes en los films antes del estreno. En las circunstancias, nadie podía esperar que la exhibición de La religiosa se hiciera en versión completa. El film fue comprado por la distribuidora Centuria, que durante 1968-69 trajo también otro material arriesgado (Belle de jour de Buñuel, Juegos nocturnos de Mai Zetterling) y debió exhibirlo con cortes impuestos por la censura. Menos legítimo pareció en cambio que la misma distribuidora introdujera cortes considerables a Parejas amantes, el primer film de Mai Zetterling, suprimiendo no sólo escenas eróticas sino también otro material accesorio. Aparentemente lo creía demasiado largo para su exhibición comercial. Esas otras supresiones fueron denunciadas en su momento por el crítico Edgardo Cozarinsky (en Primera Plana) que había conocido el

film en Suecia y en versión completa. En julio 1969 La religiosa se exhibió en función privada ante cincuenta personas, la mitad de las cuales ejercen alguna forma de la crítica cinematográfica en Buenos Aires. Se comprobó allí que los cortes eran considerables y que una duración original de 140 minutos (en Inglaterra, en Estados Unidos) fue reducida a 120. Per la índole del film, no cabe suponer que los veinte minutos suprimidos contuvieran desnudos o escenas pasionales. Es más verosímil que la supresión de imágenes haya sido provocada por el deseo de eliminar diálogos, tanto en lo relativo a las perversas costumbres sexuales del segundo convento como en lo que se refiere a ideas, procedimientos y presuntas arbitrariedades de la iglesia católica, tal como ella es presentada en el film. El corte de diálogos (ya ejercido antes por la censura argentina en otros casos, y notoriamente en Persona de Bergman) explica los muchos saltos de imagen y sonido, la ilación interrumpida de algunas secuencias, que de inmediato advierte un espectador con minima experiencia. Como la censura no publici a habitualmente sus órdenes sobre cortes, es imposible establecer si los veinte minutos fueron eliminados por su orden expresa o con la colaboración servicial de la empresa distribuidora. Resulta evidente sin embargo la torpeza formal de esos cortes: cuando se elimina por ejemplo un final de acto, desaparece la señal para que el proyeccionista dé entrada al rollo siguiente, y eso origina interrupciones en la exhibición. Hubo tres interrupciones de este tipo en la función

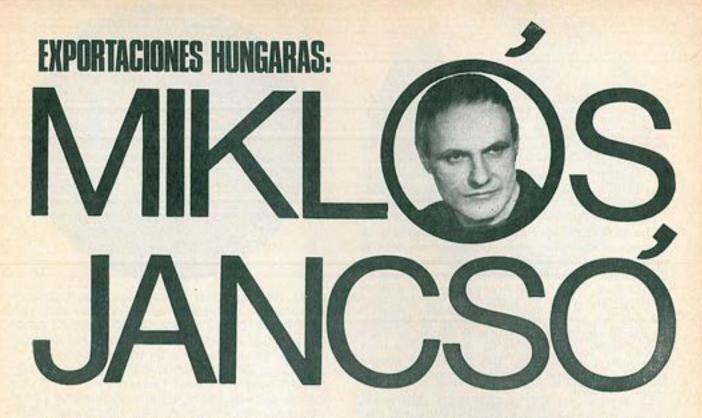
Cuando terminó la exhibición, casi toda la critica argentina presentó su protesta verbal ante el encargado de la publicidad, que era en el caso el único e indirecto representante de la empresa. Uno de los críticos le dijo: "Le ruego que no me cite en el futuro para proyecciones privadas. Para ver una película cortada y con mala proyección, prefiero verla en el Opera, también cortada pero mejor proyectada".

CINCO

La forma cinematográfica elegida por Rivette es apropiadamente clásica, lo que ya parece singular para un director formado en la Nouvelle Vague. El relato sigue un orden cronológico minucioso, sin un solo retroceso temporal; no hay reflexiones monologadas en banda sonora (que darian a la narración un enfoque subjetivo); tampoco hay llamativos juegos de cámara y de montaje, que desviarían la atención de la cosa narrada. Con un criterio muy meditado, Rivette ha dividido la acción en cerca de treinta secuencias, que acumulan gradualmente el desarrollo de la tragedia, pero con brevisimas excepciones todas esas secuencias incluyen a la protagonista, lo que mantiene para el relato un enfoque personal, como corresponde a un material que en la novela de Diderot está narrado por la misma Suzanne.

Esa arquitectura formal corria el riesgo de convertir al film en una serie de diálogos, como una suerte de teatro filmado. Pero ese riesgo fue advertido por Rivette. Los diálogos están ciertamente alli, y con ellos se expresan los numerosos enfrentamientos entre Suzanne, su familia, dos Madres Superioras, las otras novicias de dos conventos, varios sacerdotes que intervienen en las etapas del proceso. Pero a su vez los diálogos se restringen a decir lo necesario, sin literatura excesiva, sin abstracciones, y en cambio la imagen cobra fuerza especial al apuntar las humillaciones y castigos que recaen sucesivamente sobre Suzanne, al privarla de parte de sus hábitos o reducirla a celdas despojadas de toda comodidad o imponerle una forzada soledad cuando se le prohibe toda conversación y colaboración con las otras novicias del convento. La elocuencia de las imágenes llega calladamente al símbolo sin caer en el artificio: juegos de rejas metálicas se interponen desde el principio entre los personajes mundanos y los religiosos, o entre las novicias y sus confesores. O mejor aun, se utiliza la posición de castigo para una monja (cuerpo tendido en el suelo y boca abajo, brazos extendidos hacia los costados para formar la cruz) como un antecedente para la última imagen del suicidio, cuando Suzanne se arroja desde la ventana y queda muerta en el suelo. Habría que retroceder al ejemplo de Bresson (en Un condenado a muerte se escapa) para encontrar una combinación similar de imágenes expresivas y diálogos concisos, sin buscar otros énfasis (ni primeros planos, ni grandes gestos, ni gritos dramáticos) que los que surjan naturalmente del tema.

Sutilmente, esas restricciones voluntarias de la forma pasan a ser un dato cinematográfico de particular convicción. Concretan el conflicto a los términos esenciales de un mundo real del siglo XVIII (autoridad, jerarquias, orden constituido, monarquia, iglesia) contra el que se rebela un espíritu libre que cree en Dios pero no admite el régimen carcelario que se aplica en su nombre. Es muy seguro que sin esa sólida calidad formal el film no habria ganado las controversias que en su derredor se provocaron durante tantos años. El favor más profundo que podía hacerse al pensamiento católico de derecha, empeñado en suprimir la exhibición de La religiosa, era convertir al film en un alegato sensacionalista y ruidoso, que afirmara más de lo que debe y puede afirmar. La sobriedad y la solidez (que incluyen por cierto el esmero de escenografía, color, interpretación) le ganan en cambio el título de una obra seria y responsable. H. A. T.



En el Festival Cinematográfico de Buenos Aires (1964) Hungría presentó Cantata (Oldás és kotés), un drama dirigido por Miklós Jancsó, que poseía una curiosa carga de nostalgia sobre el pasado y de reflexión sobre el presente. Era el tercer largo metraje de su director, quien tenía por otra parte en su pasado nada menos que 29 films cortos, de indole muy variada. Pero el antecedente se ignoraba en ese momento y sólo quedó la impresión producida por el film, donde se describe la insatisfacción de un joven cirujano ante su vida actual y ante el ambiente que le rodea. Se ve a sí mismo como egoísta y abrumado de prejuicios; desconfía de los cirujanos mayores que fueron sus maestros; desconfía también de los hombres y mujeres de su generación, a quienes ve envueltos en la frivolidad. Una visita a la granja de sus padres lo lleva a comprender otra forma posible de encarar su vida, y con esa nueva perspectiva termina el relato.

Tres años después se sabría que ese drama psicológico fue, como tema, una excepción en la carrera de Jancsó. La crítica de Francia y de Inglaterra se desató en elogios sobre sus films posteriores, uno solo de los cuales llegó a la Argentina, prosiguiendo el triste destino de la mayoría de la excelente producción húngara (tampoco Cantata llegó a estrenarse comercialmente). Su obra posterior toma argumentos de am-

biente bélico:

—Igy jottem én (Mi vuelta a casa, 1964) ocurre al final de la Segunda Guerra Mundial y se apoya en sólo dos personajes, un soldado húngaro y un soldado ruso que debe custodiarlo. A pesar de que no se entienden reciprocamente por la diferencia de idioma, llegan a cambiar la enemistad bélica por la amistad personal.
—Szegénylegények (estrenada como Los desesperados 1965) se ubica en luchas civiles y militares húngaras, hacia 1860, en medio de una gran llanura. La policía debe identificar a los integrantes de una banda criminal, entre un grupo de detenidos. Esto lleva a una serie de intrigas, delaciones y trammas entre ambas facciones.

—Csillagosok, katonak ("Los rojos y los blancos", 1967) reitera una oposición parecida entre bandos políticos de 1919, al triunfar la revolución soviética, con la particularidad de que hay que identificar a húngaros que estuvieron en uno u otro bando. La posesión de una fortaleza cambia constantemente de unas manos a otras, alterando en cada paso el destino

de prisioneros y soldados.

El dato común de estos films es que vida y muerte son elementos triviales en las luchas bélicas, mientras la disciplina y la estrategia aparecen llevadas a un rango superior. Pelotones de fusilamiento, oficiales que se suicidan ante la derrota, prisioneros que se niegan a hablar pese a sucesivas humillaciones, componen el material humano básico de los dos últimos films citados. Sobre esos temas se imprime además un dato constante de técnica y de estilo: las tomas largas, móviles, complejísimas, con que Jancsó escenifica su acción, hasta componer una suerte de ballet cinematográfico en el que la cámara se desplaza con tanta

precisión como los bailarines.

Jancsó nació en 1921 en Vác, estudió leyes, etnografía, historia del arte. En 1944, cuando aun no había terminado la guerra, recibió su primer diploma. Seis años después comenzó a hacer cine y buscó su personal forma de expresión, a través de las peripecias políticas por las que atravesó Hungría. En el período 1958-68 realizó siete films de largo metraje, que pusieron su nombre en la primera línea de los realizadores jóvenes. En 1968 el joven actor francés Jacques Charrier vio en París Los desesperados, se entusiasmó con ese estilo, vio el film dos veces más, viajó a Budapest, mantuvo una prolongada entrevista con Jancsó y le propuso hacer un film conjunto. De allí salió la primera co-producción entre Francia y Hungría, variablemente titulada Técnica de un atentado o Sirocco de invierno. Sus personajes son un grupo de terroristas croatas que se preparan para un golpe no identificado, y dentro de ellos hay un personaje (Charrier), demasiado individualista para las necesidades del grupo.

MIKLÓS JANCSÓ

Recién al final el espectador se entera de que ese entrenamiento culmina en un atentado histórico: el rey Alejandro de Yugoslavia y el ministro francés Jean Louis Barthou murieron el 9 de octubre de 1934,

en Marsella, ante terroristas croatas.

Según Charrier, el film culmina la técnica y el estilo de Jancsó. Fue rodado en la llanura húngara, bajo un frío intensísimo, pero con el entusiasmo de todo el equipo, que incluyó además a la actriz Marina Vlady. Por primera vez Jancsó trabajó en color, utilizando un especial lente "zoom", que sirve para acercar y alejar la imagen sin mover la cámara, pero que en el caso fue integrado con los largos y complicados recorridos de ella. El objeto fue rodar todo el film en sólo diez o doce tomas, cada una de las cuales llega a tener entre ocho y diez minutos. Hay que ser un enorme director para manejar tales exigencias técnicas en exteriores y en color.

En una breve visita a Buenos Aires (abril 1969), Charrier declaró que pensaba viajar al Festival de Cannes para recoger como productor el premio consiguiente. Por lo menos en parte debió modificar ese plan: el film no fue presentado en Cannes pero se exhibió en Venecia 1969, Festival hecho sin jurado ni premios.

El penúltimo film de Jancsó se titula Fényes szelek (La confrontación) y examina la vida estudiantil en 1947, enfrentando a un grupo liberal con otro de formación religiosa. Aparte toda discusión sobre ideales, futuro y realidad política, el conflicto deriva hacia la ambigua posición policial y hacia un examen de distintas psicologías en los grupos estudiantiles.

RODAJE Y MONTAJE

"Un film -escribió Jancsó- nunca es la forma final y concluyente de una serie de pensamientos, porque registra el mecanismo interno de sus realizadores en un momento dado: cuando se está rodando, Los realizadores, por tanto, se adelantan a su film. Tengo la fortuna de trabajar con Zoltan Farkas, el encargado de montaje, quien es el primer crítico de todas mis obras y posee la excelente percepción de juzgar mis criterios cuando los vuelco al rodaje. De Los desesperados, característicamente, quiso cortar justamente las partes que yo 18 meses después consideré redundantes, y que corté de la copia vendida a Inglaterra. Y corté de Igy jottem én, para la première en Londres, cinco años después de terminado el film, exactamente las partes que Farkas había querido cortar. Ocurre que en seguida de la producción uno se siente demasiado encariñado con cada idea y con cada pequeño cuadrado del film... incluyendo los errores propios. Esta es la razón de que un buen montaje sea esencial para la realización."

Miklos Jancsó dijo esto hace ya tiempo. Debe saberse también qué opina el encargado de montaje

sobre los films en que colaboró.

Zoltán Farkas (nacido en 1913) comenzó su carrera cinematográfica como director asistente y luego como ayudante de montaje. Entre 1937 y 1944 dirigió nueve films largos, de los que los más exitosos han sido



Végre (Por fin, 1941) y Futótuz (Fuego salvaje, 1943), sobre una gran actriz húngara del siglo pasado. En los últimos 25 años se ha convertido en el más codiciado encargado de montaje y, aparte de otras obras, lo ha sido en todos los films de Jancsó. ¿Cuál es la función de un montajista en los films de

Jancsó? (Responde Zoltán Farkas:)

Con los más recientes, el trabajo es distinto al que él solia hacer. En el caso de films que llamaré "normales", queda más o menos a cargo del montajista decidir lo que conserva y lo que elimina del material filmado, y éste fue también el caso con los primeros films de Jancsó: A harangok Rómana mentek (Las campanas se han ido a Roma), Oldás et kobes (Cantata) e incluso con Igy jottem én (Este fue mi camino). A partir de Los desesperados, se han alterado mis responsabilidades, porque ésta no es la clase de films en los que uno quiere meter tijeras. En Fenyes szelek (La confrontación) las tomas son de 150 metros como promedio, y en Sirocco las tomas llegan a tener 300 metros. Estas escenas están tan terminadas dramáticamente y tan bien compuestas, coreográficamente, que resultaria imposible cortarlas. En estos casos mi trabajo se reduce a ser un crítico muy estricto y un público muy exigente: un miembro del equipo que no se deja impresionar por los escenarios sino que critica con los ojos y oídos de un espectador: qué ocurre en cada escena y por qué, cuál se supone que sea el sentido. Y es sobre estas impresiones que yo discuto con Jancsó. ¿Quiso decir en tal escena lo que yo entendí? Después de eso, me queda la compaginación del sonido. Una vez registrado el diálogo (que él dirige) hay que ocuparse de la composición de efectos ruidos y atmósfera sonora.

¿Y cómo se manifiesta esa colaboración en la práctica? Bien, quiero dar un ejemplo concreto. Originalmente Los rojos y los blancos debía terminar cuando el personaje de András Kozák encuentra la espada en la hierba, murmurando "Levantaos, rojos y proletarios". El sonido fue registrado y cuando lo doblamos en el film no me gustó. En algún lado yo tenía grabada una vieja llamada de trompeta, de la época de la monarquía austro-húngara: la puse en el film y pasé éste ante Jancsó, con el efecto de clarín escuchado a la distancia. Lo aceptó de inmediato y me agradeció la idea. En el mismo film, mi problema principal era obtener una auténtica atmósfera sonora. En el lugar de rodaje, cuando el film se hizo, no había cigarras ni otros ruidos naturales: un silencio extraño y ador-



milado cubría el paisaje. Mientras trabajaba el resto del equipo, recorrí toda la zona para explorar los efectos sonoros adecuados, porque es siempre el sonido el que da esa sensación de autenticidad.

En otras palabres, por tanto, hay cierta necesidad de recurrir al montaje tradicional.

Bueno, muy poco. Al principio, cuando hicimos nuestros primeros films conjuntamente, teníamos largas discusiones y había siempre algunas secuencias que me hubiera gustado omitir. Y ciertamente Jancsó cortó después esas escenas, como en las versiones inglesas de Este fue mi camino y Los desesperados. Con los films más recientes, esos cortes estaban fuera de cuestión, porque él comienza por planear con tan madura concepción que después del rodaje no hay mucho sitio para variantes y no existe posibilidad ni tampoco necesidad de mejorar el producto con el montaje. En films de otros directores, cortamos a menudo 600 u 800 metros. En cambio Jancsó no rueda más de lo necesario para el film completo.

¿Cómo se consigue el ritmo singular de "La confrontación"?

El relato y su ritmo interno habían sido tan completamente pensados, medidos y probados (debe puntualizarse que antes de cada escena Jancsó ensaya todos
los movimientos de los personajes) que las escenas
filmadas no requieren ya cortes. Hay probablemente
sólo una escena en el film, la danza de las muchachas con sus ropas de iglesia, que compusimos al final
con la moviola. La escena fue compuesta con dos tomas, utilizando el principio de una y el fin de la otra;
quedaba un cuadro final que eliminamos. Al principio
Jancsó estaba dispuesto a eliminar toda la secuencia,
porque ninguna de las tomas le había satisfecho, pero
cuando le mostré cómo quedaba con esa combinación,
lo aceptó así.

¿La cooperación entre director y montajista está ya libre de discusiones?

No diría tanto. Las discusiones se producen, sin embargo, antes del rodaje. Cuando leo el libreto hago preguntas, fraseándolas como si yo adoptara el punto de vista del público. Con algunas décadas de experiencia en estudios cinematográficos, creo tener buen sentido sobre qué parte de una secuencia es realmente interesante, con qué dimensión puede mantener la atención del espectador, dónde se convierte en cansadora o difícil de seguir con atención. Cuando estábamos haciendo Sirocco, todo lo que pregunté durante una secuencia fue "¿Por qué está Marina Vlady allí?".



Jancsó corrió hacia un costado y volvió diciendo "Tienes razón, después de la última versión del libreto eliminamos el motivo que explicaba su presencia". "¿Pero tendremos el motivo en la versión final, verdad?", pregunté. "Sí, lo tendremos", dijo él, y procedió a restituir una escena que había eliminado. Siempre miro desde fuera lo que se hace y habitualmente no leo las primeras versiones del libreto conjunto que Gyula Hernádi y Miklos Jancsó escriben torturándose recíprocamente. Sólo leo la versión final, directamente antes de la filmación, y entonces procuro ser crítico. En la práctica, Jancsó generalmente corrige los errores que encuentro. Y de cualquier manera, todos sus films terminan por ser diferentes al libreto. En esos libretos, cortos y lacónicos, sólo pone la parte esencial, la concepción básica. Lo demás, el film mismo, se hace mientras se rueda.

¿Como montajista, qué piensa usted del "montaje interno" empleado en sus films más recientes, de tomas singularmente largas?

Mi trabajo concreto se simplifica, pero para el director este método implica una responsabilidad mucho mayor. Conseguir que les actores ensayen e interpreten una toma de diez minutos sin "agujeros" ni "vacios". supone una fantástica concentración, auto-control y conciencia, tanto para el director como para el fotógrafo. El hecho es que con este método el director quema sus puentes detrás de sí, sin dejarse la posibilidad de correcciones. Este puede ser un gran precio, pero gana en el resultado porque toda la secuencia es más natural, mientras la continuidad de la interpretación no permite que los actores se aparten de sus papeles. En otros films el actor habla dos frases en una toma de dos minutos y luego viene un intervalo de una hora mientras se cambian iluminación y decorado, plazo durante el cual ese actor hace chistes o juega a las cartas. Un actor que trabaja con Jancsó no tiene oportunidad de apartarse así. Debe concentrarse continuamente y con intensidad mucho mayor. La esencia del método de tomas largas es dar al director toda la responsabilidad del rodaje. La secuencia de montaje de pocos minutos, al principio de Csend és kiáltás (Silencio y grito) se compone exactamente de 16 tomas, mientras otras 16 tomas componen el resto del film. En Sirocco se llega aun más lejos (y creo que es un record mundial) porque una tercera parte de todo el rodaje se terminó con las primeras cinco tomas.

(Apuntes y traducción de H. A. T.)



"Son los dueños de la miseria que están llamando a la guerra".

José Moreno, poeta tucumano

De un momento a otro, cuando El camino hacia la muerte del Viejo Reales salga de laboratorios y comience a deslizarse por canales de distribución no habituales, Gerardo Vallejo demostrará que las cámaras filmadoras también pueden cargarse con pólvora al peregrinar a la verdad por la senda de la franqueza. Su primer largo, un poético documental que registra diferentes aspectos y miembros de una familia campesina de Tucumán, busca una nueva visión de la realidad, apartarse del ineficaz paternalismo de ciertas ópticas intelectuales para desentrañar desde adentro esa misma realidad, quizá como un cine nacido de su conocimiento y convivencia, con lógicas pretensiones de incidir en su cambio. Se inscribe, de alguna manera, en la buena linea de producción abierta por Palo y hueso (1966-68), de Nicolás Sarquis.

"No podría definir exactamente cuándo la película dejó de ser una necesidad para existir como proyecto concreto. Diría que se fue haciendo sobre la necesidad misma. Una necesidad fundamentalmente testimonial y desarrollada hacia contenidos ideológicos mucho más profundos, determinados por el proceso de liberación que se gestó durante la realización. Cada uno de los personajes, el viejo inclusive, manifiesta en cierta me-

dida las distintas etapas de ese desarrollo hacia la militancia que puede aportar la obra."

No es nueva la vocación por el compromiso en este libre realizador nacido hace veintisiete años en San Miguel de Tucumán y egresado hace cuatro de la Es-cuela de Cine de la Universidad del Litoral que capitaneaba Fernando Birri (Tire dié). En Las cosas ciertas (1965), un corto de 20 minutos que le sirvió de tesis, desplegó la toma de conciencia, simple y primitiva, de un trabajador "golondrina", su identifica-ción con toda una clase, la de los desclasados. Entre raccontos que acumulan las asperezas del pasado más los interrogantes del futuro, Vallejo narra el viaje a Rio Negro de El Pibe Reales, un hijo del Viejo, que tras cuatro meses de zafra cañera, queda sin trabajo y se traslada a la cosecha de manzanas. En el tramo final. cuando el tren llega a una estación norteñamente pobre, el documental opina mediante la ironia: un coro de mendigos y de changuitos descalzos hacen un contrapunto a la banda de sonido, donde Palito Ortega canta "Mi tierra es tan linda que hay que conocerla. / Vengan a recorrer, yo los guiaré. / Naci en el Jardin de la República, / perfume de mi Tucumán."

"En uno de los tantos viajes periódicos que yo hacía de Santa Fe a San Miguel conocí uno de los hijos del Viejo Reales, Mariano, que después será protagonista del largo junto a sus hermanos. Volvía bastante derrotado de Buenos Aires: había conseguido laburo, tenía una prefabricada pero la mujer se le habia rajado con otro. Viajando entre el estribo y los retretes, traía tres chicos. Compartimos unos vinos y le saqué algunas fotos. A la semana fui a llevárselas hasta Acheral donde vivia, una villa muy chica, a 45 Km. al sur de San Miguel, cuya única importancia es que el tren pasa por ahí, que el ingenio Santa Lucia (hoy cerrado) está a 10 km. y que los ómnibus que trasladan turistas a Tafi del Valle se detienen en su bar principal.

Con el conocimiento de Mariano comienza mi acercamiento a una familia campesina que en ese momento está aún integrada: está el Viejo Reales, todavía vive la Vieja, doña Encarnación, y cinco de sus diez u once hijos paran en su rancho. Las circunstancias históricas que vive Tucumán en los años siguientes van desintegrando ese núcleo. Pero a pesar de la violencia que se padece a diario (tener que recurrir a otros lugares para trabajar, jornadas de sol a sol), la vieja lo mantiene unido a través de sus gestos cotidianos: la comida, la ropa lavada... cosas que al morir ella dejan también de existir y favorecen el desbande de los hijos. A partir de la muerte de su compañera, también la vida del Viejo cambia: vive de prestado, deambulando por los boliches y casas de antiguas amigas."

Vallejo pasa una zafra trabajando a la par de los Reales, viviendo con ellos, hasta que Héctor Peirano, el director del Instituto Cinematográfico de la U. de Tucumán, se interesa en la idea de financiar un corto sobre una experiencia vital y le da 1000 metros de pelicula Ferrania C 8 de 35 mm. El celuloide ya lleva ocho años de vencimiento (28 ASA y un velo de fondo) pero, igualmente, su compañero Gustavo Moris halla en él algo de sensibilidad. Problemas técnicos los obligarán a evitar diálogos sincrónicos y resolver esa limitación a través de un monólogo interior del personaje. La pelicula se filma en tres días y medio: dos para los raccontos y uno largo para el viaje en tren. Vallejo baja en Retiro para llevar los rollos a Laboratorios Alex, El Pibe sigue hasta Rio Negro.

Al exhibirse para la gente del cine-club de la Universidad tucumana, Las cosas ciertas conoce la ovación y los protagonistas, que casi nunca han visto cine, se quedan sin palabras: Vallejo no los ha defraudado. La película se pasa en la Muestra Paralela del Festival marplatense de 1966, junto El Romance... de Favio;

luego en Cine-Club Núcleo.

De regreso a Tucumán y ya que no consigue los medios para desarrollar un cine en su provincia, el director se dedica primero a su enseñanza en el Gimnasium, colegio secundario, y luego se hace cargo del noticiero del canal de televisión inaugurado por la Universidad, el primero en la zona de circuito abierto. Lo reconoce: vive con la cámara bajo el brazo una de las épocas más lindas de su vida.

"Cuando Pino y Octavio pasan por Tucumán filmando

La hora de los hornos me vienen a ver al Canal con la noticia de que han visto mi película y que están relacionados con una distribuidora de 16 mm. que posee una copia de Las cosas ciertas y la pasa conbastante éxito. Sin pensar demasiado, me uno a ellos. Como cameraman, fotógrafo, peón, lo que sea. Ellos llevaban dos cámaras y yo con unos metros de película sobrante del canal aprovecho para filmar mi segundo cortometraje: Ollas populares (4 minutos). Son imágenes de una olla popular tomadas durante media hora que llevan como único sonido el Himno Nacional.

El camino hacia la muerte del Viejo Reales nace como producto de las limitaciones de los cortos y como una profundización de trabajo. Integrado a la publicidad en Buenos Aires con miras al largo, en junio del '68' Vallejo se decide a empezarlo. Para ello recurre a una docena de amigos y a cada uno le pide una lata de 120 metros de película de 16 mm. reversible: consigue asi dos o tres horas de material a la que suma la eficaz colaboración de Abelardo Kuschnir, un muchacho salido de la ACE que tras la visión de Las cosas ciertas prefiere apartarse del cine de expresión y lanzarse a filmar las tribulaciones de los Reales.

Acheral es su domicilio durante casi un mes. Alli han llegado sin argumento (saben que la película estará determinada por la realidad misma) pero predispuestos a integrarse a la vida de esa familia campesina. La participación de ésta no es solo a nivel de protagonistas sino que en la medida que sus miembros trabajan y actúan para la película sus propias vidas, tienan incidencia y determinación en lo que hacen. Cuando filman con Ramón, el más chico, una secuencia de diálogo muy projundo entre él y su mujer, de compañero a compañera, en una relación de pareja nueva y distinta, Vallejo los sigue con la cámara en un largo travelling alrededor de la casa. Después, al grabar sus



¿arde tucumán?

palabras, Ramón dice cosas tan projundas que la imagen filmada no sirve. "Esto lo hablo yo cuando estoy muy solo o cuando estamos en la cama", se queja Ramón. Entonces repiten la escena y la charla en la pieza. "El Viejo Reales es la síntesis de un hombre, un hombre que padece cuatro siglos de explotación: el campesino latinoamericano. Su muerte en la película es también la muerte definitiva de un hombre para quien la violencia cotidiana se ha convertido en destino irremediable. Pero también es el surgimiento de un nuevo hombre (Ramón), la conciencia revolucionaria llevada a un nivel base. Y una respuesta: a la violencia del opresor la única posibilidad es la violencia revolucionaria del oprimido."

La introducción se deshilvana en tres niveles. La fría estadistica de las condiciones de vida en la zona, la situación del campesinado y datos históricos sobre su lucha, dados por la voz de un locutor, presentan una verdad sociológica. Entre tanto se suceden imágenes del lugar y es el director quien comienza a contar la pelicula motivado por esa realidad —casi siete años de convivencia—, y agrega algunos detalles que omiten los personajes, al ir presentándose mediante fotografías encadenadas por sobreimpresión.

La muerte del Viejo es un poco la idea madre de la película: la define narrativamente. Entre los cuatro capítulos fundamentales (uno para cada hijo) el viejo vaga perdido como una sombra de sí mismo. "Yo para ustedes vengo a representar mi muerte", dice en una secuencia y en otra, al regresar por el cañaveral, machado y tambaleante, se cae y ahí queda, en la propia tierra que le negó la vida, su tierra.

Angel Reales es la continuación más fiel del Viejo, un tipo en quien se ha hecho carne la enajenación total de una circunstancia histórica. Si quiere cambiar la situación, lo único a que atina es a trabajar más horas. El esfuerzo físico es su patrón de medida: lo único que sabe hacer es cosechar. Parco y resignado, ha perdido hasta la capacidad de hablar, no tiene ideas propias y solo sabe dar sus datos exteriores e inmediatos. Y con tirabuzón. Rosa, su mujer, suele obedecer su voluntad sin contradecirlo. Gerardo, El Pibe, en cambio, representa la primera respuesta espontánea a la violencia cotidiana. Siempre ha sido trabajador temporario como el Viejo y parece ser quien más ha sentido el sufrimiento. Como consecuencia de su conciencia que lo llevó desde 1955 en adelante a participar en casi todas las luchas que a nivel sindical se libraron en su provincia para cambiar la situación del campesinado, ha perdido casa y trabajo. Al no tener otra aspiración política que no sea simplemente defender su fuente de trabajo, su lucha queda dentro de esos limites. Con todo, no es un hombre totalmente



derrotado, apenas un personaje bastante escéptico. Motivos le sobran: todas sus experiencias (a nivel colectivo e intimo) han fracasado y lo han hecho fracasar. Actualmente está separado de Zenobia (ella lo dejó de un día para otro, sin mayores explicaciones), una mujer que trabaja como sirvienta en la ciudad y aspira status burgués.

"En abril, cuando volvi a Acheral para filmar una secuencia de ellos que necesitaba para cerrar el capitulo de El Pibe me enfrenté con una pelea verdadera entre ambos. Después de tres meses que no se veían, yo los había juntado. Era domingo y en la casa no había absolutamente nadie. Tal mi compromiso: que nadie viera ni escuchase lo que ocurría entre ellos. Cuando filmamos, igualmente su tirantez me hizo tener largas charlas de ablande con cada uno de ellos por separado, explicarles que en el fondo se amaban profundamente y que lo que harian era para mi película pero también para ellos."

Mariano Reales es un paso hacia atrás: el mismo oprimido ejerciendo la violencia al servicio de los opresores. Desde que regresó de Buenos Aires es policia en Acheral, pero vive en Caspichango, un pueblito más pequeño donde supo funcionar un ingenio y donde ahora él es máxima autoridad. El hecho de tener puesto fijo y casa de material (vive en la Comisaria) le da un status superior al de sus hermanos y hasta le permite sentirse paternalista con ellos. Pero al mismo tiempo convive con una violencia mayor: si en Caspichango puede azotar a un hombre por robar dos patos o extorsionar a cambio de encubrimientos por delitos insignificantes, cuando está en Acheral es humillado y maltratado por el Comisario, a quien debe servir de mucamo. Y si es el único de los Reales capaz de comprarse un tocadiscos a pilas, sabe que también es el más desgraciado: el raquitismo le está comiendo al menor de sus nueve hijos. Por eso chupa como un descosido y a menudo se deja caer de la bicicleta en el camino de vuelta para llorar a solas su miseria.

Antagonista de El Pibe y antítesis extrema de Mariano y Angel, Ramón es capaz de criticar hondamente a sus hermanos a la vez que de quererlos con ternura. Y aunque viva más en el sindicato que en la casa paterna y sea considerado por todos un hombre de acción a los 22 años, propone una alternativa revolucionaria y vital tan intransigente como puede serlo El camino camino hacia la muerte del Viejo Reales en cine. Porque Ramón, como gusta definirlo Vallejo, "es la búsqueda, el personaje inconcluso, el hombre que va a venir, la síntesis de muchos anónimos, la nueva historia del país que se está gestando". Algo que si bien escapa al metraje de la película, no parece improbable. (J. C. K.)

IUDY GARLAND

En 1936 fue lanzada por la Metro, protagonizó a los 14 años comedios juveniles y musicales, se consagró en El mago de Ox, obtuvo un premio es-pecial de la Academia, bailó junto a Gene Kelly y Fred Astaire, se convirtió en dama joven. En 1950 hobía atravesado dos maridos y un intento de suicidio, pero cinco años después resurgió como cantante y en Nace una estrella juntó su humor y vivacidad de antes con la madurez y la hondura dramático que dieron perfil propio a su conto. En los catorce años siguientes a ese triunfo Judy Garland recayó en contratos incumplidos, alcohol, drogas, de-cadencia personal. Hasta su quinto marido y su muerte repentina (en Londres, a los 47 años) demostró que no había sabido vivir en equilibrio, pero ese es uno de los frecuentes azares del temperamento artistico y enjuicia también a quienes no la comprendan, Durante algunas semanas el periodismo testimonió el dolor de esa muerte. Más perduración tendrán algunos de sus treinta filmes y los muchos discos de quien ascendió hasta el estrellato de la canción americana.

LOS HIPPIES DEL 31

Adalen 31, Premio Especial del Jurado de Cannes 1969, es el sexto largometraje de Bo Widerberg, de quien Buencs Aires solo conoce el primero (Barnvagnen, Cochecito de niño, estrenado co-mo "El pecado sueco", 1962) y el quin-to (Elvira Madigan, 1966-67). Completan la filmografia del director Kvarteret Korpen (Barrio del cuervo, 1963), Kärlek 65 (Amor 65, 1965) y Heja Roland! (¿Hola Roland!, 1966), Después del éxito internacional de Elvira, sobre todo en los Estados Unidos, Widerberg consideró prudentemente numerosas ofertas y las rechazó todas, excepto una muy libre de Paramount. (En este momento está en Minnessota, USA, la zona donde mayor densidad de inmigrantes suecos hubo a principios de siglo, probable escenario de un práximo filme). Entre Elvira (filmada a mediados de 1966, montada a principios de 1967) y Adalen 31 (filmado en la segunda mitad de 1968 y montado semanas antes de Cannes), Widerberg estuvo asociado a un proyecto muy particular, como uno de los trece miem-bros del llamado, precisamente, Grupo 13.

Durante un campeonato internacional de tenis, celebrado en Bastad, Suecia, estudiantes y activistas anunciaron su decisión de impedir cualquier match donde participaran Sudáfrica, Rhodesia u otro país donde la segregación racial estuviese implantada por ley. El "Grupo 13" se formó en pocos días, ante la inminencia de un episodio interesante, con totógratos, sonidistas, asistentes, el mismo Widerberg y varios kilómetros de celuloide confiados por la compañía Svensk Filmindustri. El resultado, una vez montado, se distribuyó bajo el nombre Den vita sporten (El deporte blanco), alusión nada oscura a la ropa de tenis y al problema debatido en Bastad.

Adalen 31, en combio, reconstruye la última manifestación obrera donde la policía sueca hizo una victima. Nada

St. .



más ilustrativo de la placidez en que gobernó la social-democracia escandinava que las casi cuatro décadas de
no-violencia social que siguieron al episodio; nada más ilustrativo del clima
actual que los disturbios de Bastad, esfuerzo de solidaridad con una causa
geográficamente distante, don de la
policía actuó con una energia (chorros de agua, empujones, alguna deterición) que no puede asustar a nadie
en estas latitudes, Adalen 31, filme
de ficción, obra de Ba Widerberg, no
está divorciado, sin embargo, del ensayo colectivo anterior,

"Quiero mostrar las manifestaciones", declaró el director, "como las habria presentado la televisión si hubiera existido entances. Uso una cámara activa,



una técnica de TV. Antes de mi visita a Bastad nunca había tenido la experiencia de una manifestación y quedé fascinado. Me esforcé para que esto se reflejara en el filme. Muchos de los que participaron en la manifestación histórica aparecen mezclados a los habitantes octuales, que actúan en el filme, y vivieron esta ocasión como una suerte de revancha. Este peso emotivo es algo que creo haber captado."

En Elvira, el tratamiento de Widerberg daba a los amantes condenados de 1880 gestos y actitudes de muchos jóvenes contemporáneos que abandonan sus vidas previsibles en las sociedades más ricas, para buscar una comunión directa con la naturaleza, una expresión más auténtica de sus emociones. Ahora, el público de Cannes quedó sorprendido por la alegría que impregna a los manifestantes de Adalen 31: una fruicción en el octo de expresarse, de agitarse, cantar y protestar, que lleva lo que podría haber sida un episadio más en la historia de las luchos obreras a un plano inmediatamente simpático para el espectador octual.

"Monté yo mismo el filme —explica Widerberg—. ¿Quién puede montar mejor que el director? ¿De quién es el filme, realmente? Si yo soy el director todos mis colaboradores funcionan solo como prolongaciones mías, y es en la mesa de montaje donde el filme se hace filme y los actores gente. Aqui Pia Degermark se hizo alguien —dice señalando la minúscula pantalla de la moviola—, y aqui se ha hecho alguien Marie de Geer (la joven que debuta en Adalen 31), al unirse imagen y sonido, al acortar o prolongar, mínimamente pero decisivamente, cualquier cosa."

CHILE - LOCARNO

Pasó por Buenos Aires, donde debe subtitular al francés la copia de su segundo largometraje (el primero: El tango del viudo), el cineasta chileno Raúl Ruiz. Chilote, hijo de marino, Ruiz es, desde hace diez años (ahora cumplió 28, entre visitas a Alex) un enfant terrible del teatro de Santiago. Una de sus obras, La maleta (que luego filmó y dejó inconclusa mucho tiempo) fue traducida y representada en Máxico y Polonia.

México y Polonia. Desde hace algunos años, el cine lo tentó definitivamente. Relacionado con el movimiento independiente de Viña del Mar, intervino en la elaboración de varios proyectos, pero recién con Tres tristes tigres obtuvo un espaldarazo definitivo de la crítica: se estrenó el año pasado, en un curioso circuito simultáneo de ocho cines populares ("ningún intelectual lo vio -ironiza-, recién ahora cuando se empezó a pasar en las salas de arte, fueron todos"). Consagrado reciente en Locarno con Tres tristes tigres ("nada que ver con la novela" de Guillermo Cabrera Infante), Ruiz no habla mucho de su filme (fotografiado por el ex alumno del Litoral Diego Bonacina) : prefiere narrar las inextricables secuencias de sus práximas obras. De Nadie dijo nada explica: "Llegó un productor y me dijo: Sabemos que sus filmes no ganan un peso pero nos gustan. Ahora bien, si tuviera algo como Un hombre y una mu-jer...". Luego llegó El bebé de Rosemary y pude proponer algo que tiene cierto contacto con Enoch Soames, de Max Beerbholm. También trata de un poeta fracasado que afecta no estar interesado en saber que pactó con el diablo. El pacto consiste en ir un siglo más allá de la fecha. Y encuentra que lo único escrito sobre él es un cuento, que es lo único que se lee: la historia

de un poeta fracasado...".
"Transcripto a una historio nacional de Chile hipertrofia una situación de inferioridad, de país chico", agrega Ruiz. Así, el filme comienza en la Sociedad Nacional de Escritores de Chile donde se discute si la navela del país es inferior a la argentina, o paragua-ya... ("Complejo Vargas Llosa", anota el realizador). Un grupo de persona-jes bohemios, escritores, un cantor de boleros que habla con exagerado acento argentino aunque dice que es de

sigue en la pág. 21



Archivo Histórico de Revistas Argentinas Www.ahira.com.ar

Montevideo, 1969.

El bloqueo aísla a Cuba del resto del continente, y se supone que esto perjudica a los cubanos. Pero también aísla al continente de Cuba, y esto nos perjudica ciertamente a todos nosotros. Privar al pueblo cubano del contacto natural con el exterior y, de retorno, neutralizar los efectos que el contacto con el ejemplo cubano pueda provocar en nuestros pueblos: he ahí, en ida y vuelta, las dos caras de una premisa esencial para el imperio. La lógica implacable en que ésta se basa es un hecho que debemos aceptar, una lección para aprender, un reto a contestar.

Es dentro de esa lógica que se inscriben las dificultades -cuando no la más cerrada imposibilidad- con que tropieza la distribución del cine cubano en nuestro continente. Como los demás medios masivos de comunicación -en un grado mayor o menor según el país de que se trate pero siempre bajo el signo del poder colonizador-, también los canales comerciales de distribución cinematográfica están controlados por intereses norteamericanos, de los cuales el Departamento de Estado es un celoso gendarme. El resultado más tangible de esta situación (porque las luchas internas de los monopolios por imponer tal producto en desmedro de tal otro no nos importa o nos importa poco), es que los pueblos latinoamericanos en lucha por su liberación desconocen el cine latinoamericano de ruptura. No sólo el de procedencia cubana; también el cinema novo brasileño, de fuerte acento popular y denunciatorio, y por ahí, de claro sentido combativo y antiimperialista. Asimismo, hay una producción indepen-diente (en Argentina, Uruguay, Bolivia, Venezuela, Colombia), condenada por su forzosa condición marginal a cierto primitivismo y cierta escasez, que no llega a sus destinatarios naturales, ni en su país de origen ni en el resto del continente.

¿Cómo no recordar aquí el caso de Pozo muerto, de Carlos Rebolledo, sobre las exacciones de las compañías petroleras en una suerte de Macondo venezolano, que no pudo concursar en el certamen internacional del SODRE (1967), por su contenido "político"? Lo mismo ocurrió con las películas nacionales Como el Uruguay no hay, de Ugo Ulive, y Elecciones, de Ulive-Handler, que tampoco encontraron después vias de salida regulares. Y conste, fuera de todo chauvinismo que en el caso sería lúgubre, que todavía existen en Uruguay condiciones y posibilidades de difusión e intercambio cegadas desde hace un rato largo en otros

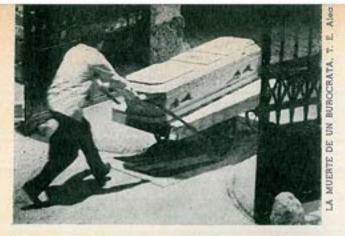
países goriláceos del continente (sin olvidar el veto avergonzador que recayó en nuestro país sobre las exhibiciones de *La batalla de Argelia*, por imperio de las medidas prontas y ubicuas de seguridad).

Pero el del cine cubano es un caso límite. La carga generadora de estímulos revolucionarios que conlleva, la pasión de comunicatividad que lo anima, la urgente necesidad de llegar a todas las capas del pueblo de la manera más clara y directa, son prenda segura de su eficacia. Y en la misma medida, de su peligrosidad (vistas las cosas desde el ángulo de las oligarquías). Resultado: en ningún país de América Latina se distribuye comercialmente el cine cubano, pero todos ellos están tupidos por el material alienante de la metrópolis que busca remachar, no siempre de un modo explícito, la relación de dependencia que a ella nos ata.

Por eso fueron esclarecedoras (debo reconocerlo: también para mí) las intervenciones de Alfredo Guevara. director del ICAIC, en la mesa redonda sobre cine y televisión latinoamericanos convocada por UNESCO (San Pablo, junio 1968). Romper el monopolio de la distribución, en manos del enemigo; abrir bocas de lanzamiento para el cine nuestro, y llegar a los vastos públicos del continente con las películas que muestran las causas del hambre, la explotación y la ignorancia, es decir, del subdesarrollo: ésta es nuestra primera línea de batalla, si no queremos que el rótulo "críticos de cine" (vuelto sospechoso, a partir de la monda y lironda cultura cinematográfica) nos haga caer la cara de vergüenza. Ya vendrán los tiempos en que también será superfluo esgrimir rollos de celuloide en lugar de explícitas granadas de mano. Mientras tanto hay que combatir el aislamiento, la reciproca ignorancia en que vivimos. Y para eso, entre otras cosas, hay que salir a pelearle a las agencias locales del productor yanqui el dominio de las salas de exhibición, conscientes de que poner el pie en una sola de ellas es empezar a descontar terreno. Cabeceras de puente en la penetración cultural, las salas de cine latinoamericanas han venido a convertirse de alguna manera en territorio ocupado por el enemigo.

Elevándose por sobre el paternalismo de los invitados europeos de UNESCO, la claridad mental de Guevara surgió en San Pablo como una consecuencia natural de su formación de revolucionario. En la obligada perspectiva del Tercer Mundo, vino a decir, una cámara, un proyector, una pantalla, son armas para la lucha contra el subdesarrollo no menos importantes

GARCHIVO HISTORICO de Revistas Argentinas WWW.anira.com.ar



diez años de cine cubano

(no más) que el machete de los cañeros o el tractor de los agrícultores o el instrumental técnico para la inseminación artificial. Frente a la propaganda para el sometimiento, la dialéctica de la liberación. Frente al cine que adormece y confunde, el cine esclarecedor y combativo. Diríase que en la fuerza incontestable de estos planteamientos y en la lúcida pasión de Guevara para exponerlos, se daba algo así como un equivalente del poder persuasivo de los propios noticieros del ICAIC, capaces del humor y la imaginación festoneando los bordes del discurso, allí donde la convicción ideológica o didáctica ya habían hecho su obra.

A favor de una tenaz voluntad de militancia pero también -hay que decirlo sin reservas- a favor de una tradición uruguaya de respeto a la libertad (cada día más difícil de mantener en cuanto se agudicen las contradicciones del sistema), lo cierto es que algo se ha hecho en el Uruguay por la difusión del cine cubano, siempre, eso sí, a nivel de funciones especiales. Los multitudinarios Festivales Cinematográficos de Marcha, desde 1967 a la fecha, la programación "de choque" del cine Renacimiento en la memorable temporada 1967-68, y las funciones organizadas, aún antes que esas, por el Movimiento Coordinador del Apoyo a la Revolución Cubana y por el Movimiento Revolucionario Oriental, pusieron a nuestro público en contacto con la apasionante experiencia revolucionaria de Cuba a través de la apasionante experiencia del cine cubano. Asistir a una sala de cine llegó a convertirse, en esos casos, en un acto de expresión política, en una toma fermental de conciencia. Va de suyo que el público latinoamericano -espectador en su butaca y protagonista en la pantalla— constituye la formidable clien-tela potencial de estos filmes.

Ya dije que en general no le llegan o le llegan mal, y por qué. En cambio el entusiasmo de los espectadores uruguayos es, a su vez, entusiasmante. Se puede lanzar un corto en Montevideo y automáticamente a unos cuantos miles de personas con sólo decir que es de Santiago Álvarez. Y en nuestras visitas regulares al interior del país con el Festival de Marcha, hemos visto borrascosas plateas juveniles (por ejemplo, en Las Piedras) vivando al Che y a Vietnam al conjuro de las películas cubanas. Por supuesto, ¡Now! ya es un clásico que el público uruguayo ve y aplaude una y otra vez, desde su recordado estreno en el cine Censa, junio 1967.

Entre fines del 67, todo el 68 y lo que va del 69, pudo verse en el Renacimiento y en el Plaza (dentro o fuera del Festival) y ahora en el Odeón (en funciones del Cine Club de Marcha): Cerro Pelado, Historias de la revolución, Las doce sillas, Hanoi martes 13, Golpeando en la selva, ¡Now!, Hasta la victoria siempre, Lectura de la carta del Che, Ciclón, Madina Boe, Luchas estudiantiles, La guerra olvidada, Segunda declaración de La Habana, Discurso de Fidel del 28 de setiembre, Año 7, Canto de protesta y ¿Por qué el Moncada? En la función de homenaje al ICAIC por su X aniversario, el Festival de Marcha, además del estreno de 6 noticieros, ofreció Circulos de interés, del departamento científico-popular; es otra linea de producción, a la que el Instituto viene concediendo gran importancia, tendiente a estimular el conocimiento y la familiaridad de los niños con el saber científico. Regocija ver a los pibes tuténdose con el instrumental técnico de los laboratorios, pero sobre todo hay que ver allí el síntoma de una política fecunda: la que busca integrar a la nación entera en el esfuerzo hacia el despegue por la tecnología.

El resultado de ese contacto con los mejores títulos del cine cubano fue, para nuestros públicos, el deslumbramiento, la seducción. Se explica. Una cinematografía que tuvo que partir no de cero sino de menos cero (porque como es natural la Cuba batistiana produjo una industria filmica a su imagen y semejanza, que colonizó el gusto popular); una cinematografía que se iba inventando a sí misma como la propia revolución, accedió a un idioma original, absolutamente propio. Y en el lapso de diez años -si es que miramos el proceso desde la cifra redonda de este aniversario, pero quizá fue en menos tiempo- vino a crear una escuela de noticiero que, sin más, encabeza hoy el género en el mundo. Como en la célebre escuela británica del documental que floreció en los años 40 (Grierson, Wright, Cavalcanti, Jennings); como en aquel modelo ejemplo de Actualidades que fue La Marcha del Tiempo, en la ráfaga progresista de Hollywood bajo Roosevelt, así también los noticieros del ICAIC se nutren de la realidad para crear un arte de cálida entonación

Pero mientras los ingleses siempre parecieron más preocupados por perfeccionar su estilo que por mejorar concretamente las condiciones de vida de, por ejemplo, los mineros de Gales; mientras por su parte los camarógrafos de La Marcha del Tiempo aplicaban su nervio periodistico como un brillante ejercicio deportivo de artesanía, Cuba lucha en cambio dramáticamente por salir del subdesarrollo, y el cine documental que refleja esa lucha no puede sino llevar la marca ardiente de un estado de necesidad. La promoción de los objetivos hacia los que tiende el esfuerzo común, los logros en el campo de la agricultura, la enseñanza o la salud, la vecindad estrecha del fusil para repeler cualquier agresión, y más allá la solidaridad activa con los pueblos del Tercer Mundo, desde América Latina hasta Vietnam, pasando por las luchas de los negros norteamericanos contra el racismo y de los negros africanos contra el colonialismo, esos cientos de miles de pies de celuloide están imantados por la misma pasión de justicia que mueve al pueblo cubano. Curiosamente, hermosamente, también están poseídos por un hálito de alegría y por la sabrosura de un estilo nacional generosamente extrovertido.

Es difícil sustraerse al poder de seducción de estas imágenes pujantes y jubilosas, de sabia orquestación y penetrante docencia, destinadas no al gusto regalón de la crítica cinematográfica sino a la necesidad inmediata de un hombre concreto, por ejemplo el agricultor más humilde de Pinar del Río. En cambio, mientras las cinematecas del mundo atesoran (con hasta razón) los admirables documentales británicos de tipo social, sospecho que el minero de Gales sigue buceando a tientas en la oscuridad.

Repárese en el hecho de que la ley de creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos es de fecha 24 de marzo de 1959. Cuando no hacía aún tres meses que el ejército rebelde entraba victorioso en La Habana, ya hubo tiempo para pensar (fue la tenaz inspiración de Alfredo Guevara) en la necesidad de un cine revolucionario que acompañara --éste también a su imagen y semejanza- el proceso de trasformación radical que vivía el país. Es obvio que el espiritu creador no se decreta. Así que en una primera etapa realizadores del exterior, amigos de la revolución. se allegaron a Cuba y al ICAIC e hicieron su aporte. Decir que al contacto con el proceso revolucionario se llevaron de la isla más de lo que dejaron, sería una "boutade" y una cuenta de almacenero minorista. La verdad, sin embargo, es que tampoco se trasplanta por decreto, en un contexto tan particular como el cubano del 59/60, el talento de otras latitudes, por afin que haya sido el de estos amigos bienquerientes de Cuba. La lista es prestigiosa: Otello Martelli, Cesare Zavattini, Mijail Kalatosov, Armand Gatti, Sergio Urusevski, Roman Karmen, Theodoro Christensen, Agnès Varda, Chris Marker, Joris Ivens, Ugo Ulive, otros. Pero lo más notable es, al margen del valor propio de cada aporte, que el cine cubano aún incipiente fue desarrollando una personalidad más fuerte que la de los experimentados y en algunos casos geniales artistas que fueron al Instituto a dar el puntapié inicial. Procedentes, quieras que no, en la mayoría de los casos, de las sociedades más desarrolladas, sus esquemas no encajaron, por exceso de defecto, en la modalidad nacional. Que en ésta, como en otras manifestaciones del quehacer revolucionario, ha querido ser y es sólo y entrañablemente cubana.

Esto es válido incluso en el inventario de frustraciones del ICAIC, que debe empezar con los largometrajes de ficción. No faltan los títulos ni los aciertos en la ficha de varios realizadores de talento: Tomás Gutiérrez Alea (Historia de la revolución, Las doce sillas, ésta con el uruguayo Ulive, La muerte de un burócrata, Memorias del Subdesarrollo), Julio García Espi-nosa (Cuba baila, El joven rebelde, Aventuras de Juan Quintin), Oscar Torres (Realengo 18), y Humberto Solás, el punto más alto y más actual (Manuela, Lucia). Pero en Cuba la vida del film de argumento ha sido incierta, incomparablemente menos rica que la del documental. ¿Puede acaso llamar la atención? Es el dedo urgente de la realidad el que marca el rumbo. Porque incuestionablemente es información y adoctrinamiento, enseñanza y politización progresiva, lo que un pueblo en revolución más necesita y -por eso mismo- lo que más desean darle sus creadores. Fiel a esta consigna, el ICAIC empieza por adoptar un criterio (digamoslo así) portátil y frugal en las exhibiciones, que supone un camioncito con el operador, los rollos, el proyector de 16 mm. y la pantalla colgable en la rama de un árbol, porque el recodo de cualquier camino puede convertirse en sala de proyección. Es que el cubano no va al cine en el sentido corriente de elegir por rutina un programa, vestirse a propósito y bostezar después en el acatamiento de una benigna obligación. En parte puede ser así sólo en La Habana y las mayores ciudades, donde el sistema de salas impone

naturalmente una disciplina convencional, aunque no sea convencional la actitud de espectadores tan politizados. Con ese criterio extensivo de la vida comunitaria, en que ver cine es como seguir hablando de política, resulta más arduo para un público de campesinos o para el vecindario atender la linea argumental de una película larga que sentir la comezón estimulante de un breve noticiero por el género documental antes que por el de ficción es tan explicable, en esta etapa del proceso revolucionario cubano, como la de escribir ensavos políticos antes que novelas. En las guerras del pueblo, libradas las más de las veces desde azoteas o escondrijos, la liviana metralleta es más necesaria que el tanque pesado. Esclarecedores y operantes como un ensayo político, los noticieros del ICAIC percuten sus razones con la eficacia de las metralletas.

Aquí se yergue, por fin, la figura de Santiago Álvarez. "Se yergue" es casi una licencia poética. Más bien bajo, gordito, pelado al rape, Santiago parece querer confundirse por mimetismo con la masa. En el Congreso Cultural de La Habana, enero 1968, era a su pesar, el centro de un enjambre de focos, cámaras, cables y micrófonos que se desplazaba con él, como si fueran uno. Pero el maestro estaba allí como despojado de sus atributos de tal, hasta insinuando que Santiago Álvarez quizás fuera otro. Igual que en la vida cotidiana, donde la molienda de la tarea diaria oculta o disimula cuando no nigga la verdadera magnitud de un talento personal, así también la verdad y toda la verdad de este hombre hay que buscarla en su obra. Pero la obra se explica y está condicionada por el medio impelente en que surge. De ahí que la revolución, el cine cubano y Santiago Álvarez sean como vasos comunicantes que tienden a confundir su savia. Una forma ciertamente hermosa de la plenitud.

La sabiduría de Álvarez y su equipo, reconocida en certámenes y festivales de todo el mundo, ha debido consistir en exigirse la originalidad y el ingenio para atrapar la atención de todos, sin que el centro de interés se pierda de vista o se desplace, usurpado por los juegos de la imaginación. Desde ese punto óptimo en que la prioridad absoluta la tiene el servicio público que se presta, los noticieron del ICAIC son removedores y ofrecen una enseñanza invalorable a los jóvenes cinematografistas del Tercer Mundo. Se advierte en muchas de sus ediciones como una tensión secreta, quizás provocada por la relación de fuerzas entre el impulso hacia la libertad creadora y el obstinado propósito de ser claro, de ser eficaz, de ser útil. La plenitud de sus impactos se debe al equilibrio con que el Noticiero opera en ambos frentes.

Uno se imagina a Santiago realizando el montaje con un bisturí. Porque la duración en cuadro de una imagen es el alma de la sintaxis cinematográfica. Y el problema, en este arte de masas, es instruir, informar, politizar y entretener al humilde agricultor de Pinar del Rio, sin que la permanencia ociosa de una idea en la pantalla o un corte prematuro que haga aquélla incomprensible o confusa, destruyan, en segundos, el luminoso equilibrio.

De todas las virtudes que se le pueden reconocer al Noticiero del ICAIC yo me inclinaria, como la más valiosa, por esa voluntad suya de comunicación cumplida en un estilo radiante y noble, que presupone un respecto básico por cada espectador. Hay amor al prójimo, también, en el impulso creador del cine cubano.

Hugo Alfaro



VERGUENZA Y OTRAS CUESTIONES

En Vergüenza —film número treinta de Ingmar Bergman— la improvisación ha jugado un rol de crucial importancia; su director la admite como un juego fruto de la elaboración. Estudios Svensk Filmindustri. Un mediodía de noviembre de 1968. Un cuarto pequeño y Bergman arrellanado en hermoso sillón de líneas barrocas, aclarando ésa y otras cuestiones al corresponsal sueco de la revista canadiense Take One, Lars-Olof Lothwall.

Su diálogo:

Durante la filmación de "Vergüenza" usted hizo algunas modificaciones al guión. Anteriormente, su guión era Sagrada Escritura para usted, ¿no es cierto? No. Ya en Persona trabajé de esa manera. Tenía suficiente tiempo y un par de actores homogéneos: no me ostó nada comenzar a experimentar, a tratar de improvisar. Pero entiendo que la base de toda improvi-

provisar. Pero entiendo que la base de toda improvisación debe ser la preparación. Si no he elaborado la situación no puedo improvisar sobre ella. Solo cuando ealicé cuidadosas preparaciones pude improvisar: tenía un punto de apoyo. Lo que detesto es la informaidad. Me aterroriza. Rara vez la mera informalidad en un trabajo artístico convierte a éste en algo vivo;

a menudo da solo la impresión de un esfuerzo. Lo que

vale es la combinación de planeamiento e improvi-

Usted filmó secuencias bastante largas en "Vergüenza" que no consideró adecuadas en un primer momento. Siempre he hecho eso; tal mi práctica durante los últimos diez o quince años. Como usted sabe, uno tiene que empezar un film por algún lado. Cuando no lo hace está casi fuera del centro eventual de interés, se siente desorientado. No importa bien lo que uno haya preparado, nunca se sabe como será el film hasta que está terminado. Por lo general, nunca está seguro del tono, algo muy importante. Es por eso que suelo dejarme un margen de no menos de una semana para retocar, usualmente al final de la producción.

Cuando comenzamos un film, los actores saben tan poco de éste como yo. Durante la primera semana los sobre-exijo tanto como a mi mismo. Busco algo. Todo el tiempo, en esta primera mezcla de imágenes, estoy a la pesca de algo fuerte, una expresión clave. Si violento esto para darle vida, ya sea por esfuerzo o voluntad, el trabajo artístico queda muerto, endeble.

Cuando ha completado el guión y está a punto de filmar, ¿ya tiene todo estructurado como una continuidad visual, es decir, trabaja de tal manera con su imaginación que puede —para decirlo banalmente cerrar los ojos y ver la película como una secuencia lotográfica?

No. Bueno, con algunos fragmentos, si. Pero sería intolerable para mí y para mi equipo, si en cada momento yo estuviera tratando de estructurar el film a la fuerza o si insistiera en cada secuencia detalladamente de acuerdo a imágenes preconcebidas que ilustraran la concepción que he tenido al visualizar o escribir el guión.

Cuando escribo trato de traducir en palabras mis ideas que no pueden ser expresadas en palabras. Posteriormente es necesario retraducir esas palabras de modo que se vuelvan vivas en otro contexto. Para estar seguro, si cuento con una sólida comprensión desde el punto de partida, busco una relación intima entre la visión original y la secuencia filmica.

Pero como esa concepción original pertenece al background, no debo permitir que se transforme en algo demasiado dictatorial, por importante que sea. Al contrario, debo estar preparado para modificarla cuando paso del guión a la filmación.

Y otra cosa importante es que mis actores también tienen derecho —y obligación— de moverse libremente, de elegir las alternativas. El proceso es esencialmente creativo en su totalidad. Uno puede escribir la línea melódica, pero recién frente a la orquesta, debe trabajarse la instrumentación.

En un reportaje usted ha declarado que si alguna vez perdiera su pasión por el juego estaria terminado. Pero en realidad, en "Vergüenza" se lo observa muy adherido al intenso centro, como si hubiera algo muy profundo que lo conmueve...

También eso es un juego. Creo que todo intento serio en arte debe contener algún elemento de juego. De lo contrario, se mete en una exageración colosal. Creo que en este sentimiento de juego puede encontrarse un sentimiento estimulante para dar forma al universo, a las situaciones: se experimenta la pasión de sostener un espejo y encontrar lo que el espejo refleja... Basta mirar a los grandes como Churchill, Picasso, Stravinsky: tienen los ojos de un niño y una línea de humor que sugiere amores secretos con el juego.

Hay juegos y juegos. Su script-girl clama que cuando

usted hizo "El silencio" y se suponía que Ingrid Thullin estaba tendida en el lecho de un hotel, ella sazonó la situación bailando un chachachá antes de realizar la toma.

Es cierto, he notado esto a menudo: si uno se concentra en una historia seria, profundamente seria, quizás una situación trágica, uno se envuelve desesperadamente de dolor y siente una necesidad apremiante de saltar a lo opuesto, a un modo payasesco de humor. Quizás el momento doloroso que fue núcleo de su creación ya está muy lejos, ha sido una experiencia anterior al momento de escribirla, incluso mucho más lejana que la producción de un film. Cada uno, todo artista que crea, lo hace a partir de su propia experiencia dolorosa, sobre un momento de agonía que no necesariamente existe en el momento de su ejecución. De esto nos acordamos -a veces con una secreta sonrisa— detrás de la máscara que asumimos. No significa que la experiencia va a ser menos genuina: todo lo contrario.

Ya que menciona el momento de dolor como simiente para la inspiración de un film, ¿puede rastrear en 'Vergüenza" tal momento?

No. Esa es una hebra larga y enredada. Una experiencia de humillación. Una larga y dolorosa experiencia de la humillación humana.

En algunos momentos, desde el primer reconocimiento, me he preguntado cómo hubiera soportado la experiencia de un campo de concentración, de haber sido sometido a tan infernal condición. ¿Hubiera sido noble yo? Por debajo de todo yace esta abominación a la que el hombre está expuesto, en todo el mundo: ellos apalean, le gritan, lo asaltan, lo aterrorizan.

Cuanto más viejo me pongo, más horrible me parece. Y lo más duro para mí es vivir con mi conciencia.

Esto es, modestamente, lo que intentamos en Vergüenza: mostrar cómo la humillación, la violación de la dignidad humana, puede llevar a la pérdida de humanidad en aquellos sometidos a tal situación.

Hay que despreciar a los films que glorifican la guerra porque la interpretan como una aventura viril: pienso que son puercos.

Usted ha dicho que trabajar con actores implica diálogo. ¿Al recibir la respuesta de ellos, su aceptación obedece a un acto de confianza o a otra cosa?

Nada hay de misterioso en esto ya que ellos tienen confianza de que serán escuchados y yo confío en sus "profundos sentimientos".

El rumor acerca de que usted en una oportunidad arrojó una silla por la ventana o algo por el estilo nunca ha sido claramente establecido...

Lo hice. Eso pasa cuando se tiene miedo. Cuanto más inseguro se siente, más enojado se pone uno. Y el miedo rápidamente se transforma en furia. No se puede

permanecer siempre miedoso.

Yo acostumbraba a depender en extremo de la opinión de los demás sobre mí: era tiránicamente vulnerable a la crítica e infeliz si alguien decía algo que me hería. Hoy no me preocupo por nada que no sea mi vida con mis amigos y el trabajo que tengo que realizar. Esto es lo único que me parece importante. No necesito poder,

No necesito ser participante o conformador de la cultura y el estilo de vida suecos.

No deseo justificarme ante la crítica.

No necesito absolutamente ser agresivo, odio eso. Quiero observar el mundo circundante, sobre todo leer libros y llenar los baches en mi educación que sen el resultado de mi trabajo ininterrumpido y el deseo que he perseguido desde mis días de estudiante.

¿Vive usted los momentos en que no trabaja como vacios?

De ninguna manera. Una vez me ocurrió, pero solo por cortos períodos. Nunca he tenido tiempo libre. El tiempo libre es algo que yo vivo como una increible delicia. Tener un buen libro en mis manos, sumergirme en él....

A menudo he pensado que debería devotamente dedicarme a "La Pasión de San Mateo" de Bach; quiero decir, metódicamente. Estar realmente con él. Eso toma tiempo y paciencia. Tengo dos clases de tiempo libre: uno es furtivo —en relación con mi levantarme a la mañana e irme a la cama de noche, comer y quizás dar un paseo. El otro es metódico, cuando tomo un cierto tiempo todos los días para sentarme y hacer algo que creo es interesante. Pero esto debe ser hecho en un momento específico o el día se vuela irremediablemente.

¿Le gusta trabajar con horario? Me encanta.

También ha dicho que es más importante para el público sentir que entender.

Sentir es primario; entender, secundario. Primero sentir, experienciar; después entender, racionalizar. Lo que resulta evidente por sí mismo es que la cosa más importante para el público es tener una experiencia. Más tarde pueden enfrentarse con el proceso intelectual. Eso es siempre un placer. Y eventualmente el proceso intelectual, en sí mismo puede excitar un nuevo sentimiento.

Cuando la gente no comprende un film, El silencio por ejemplo, se convierte en un gran suceso que va a verlo no por el film en si sino para ver ciertas partes de él. Ahora bien, El silencio es tan inocente como un chico de jardin de infantes si se lo compara con los films hechos desde entonces. No es agradable hacer pornografía cuando todos los demás la hacen...





¿Cómo ve su futuro de realizador? Sé que seguiré con esto; si hago mis films suficientemente baratos puedo seguir con esto mientras tenga razones para hacer films. Nadie, aunque indirectamente, puede impedirmelo. Por una razón: ya no tengo ocasión de tener miedo. De los críticos, por ejemplo: hasta ahora ellos me movían el piso con suavidad o me lo hacían fuertemente. Dependia de ellos mi supervivencia. Hubo pocos momentos en mi vida en los que no estuviera jugando con mi existencia. Si Sonrisas de una noche de verano no hubiera sido sido un éxito internacional, yo hubiera virtualmente acabado. En ese momento se me había rechazado el manuscrito de El séptimo sello. Cuando Sonrisas... se transformó en un éxito tras su exhición en Cannes, viajé allí para ver a Carl-Andres Dymling y tirando el mamuscrito sobre au escritorio le dije: "Ahora o nunca". Entonces lo aceptó.

Usted ha declarado que entre los films de otros realizadores prefiere especialmente "La dama del perrito", "Umberto D", "Rashomón". ¿Ha agregado otros a la

lista?

Si: Il bidone (El cuentero), de Fellini. Siento una gran admiración por él, una especie de contacto fraterno. No sé exactamente por qué. Nos hemos escrito cortas, confusas cartas en muchas oportunidades. Es divertido: me gusta Fellini porque es él mismo, él es quien es y lo que él es. Su temperamento es algo que yo he sentido algunas veces aunque difiere bastante del mío. Sin embargo, lo entiendo endiabladamente bien y lo admiro. Ha dicho que le encantaron mis films. La experiencia es mútua.

¿Cuántas veces puede ver un film? Se dice que usted

tiene una colección privada de 200 films.

La cantidad de veces depende de lo mucho o poco que ple guste. He visto Las vacaciones del señor Hulot Tincontables veces. Me siento y espero las partes que

más me gustan. Estas pueden ser secuencias enteras, grandes momentos o pequeños detalles.

Usted sostiene que ha sido su propio maestro, ¿pero por cierto algunos directores deben haberlo influenciado?

Creo no estar sujeto a las influencias del estilo artistico de ningún otro director. Pero las influencias no son especificamente las que vienen del medio circundante a la propia ocupación. Más probable me parece estar influenciado por las cosas que me rodean: la fotografía moderna, reportajes televisivos, música pop (que encuentro fascinante). La forma de vida deja rastros en uno.

Pero los realizadores de films ejercen una influencia mínima en mí porque no veo el mundo de la forma en que ellos lo ven. Formalmente, consigo mis resul-

tados yendo por mis propios caminos.

No necesito ayuda de ninguno de los medios de expresión utilizados por los otros. Naturalmente, a la larga, estoy influenciado por el nuevo modo de realizar films, por el sentimiento de film como film, donde hoy uno no necesita efectos luminosos, por ejemplo, y donde uno puede conseguir buenos resultados sin la utilización de un equipo complicado. Por estos medios puede volverse, en cierto modo, a los origenes del film, cuando éste era simple, cuando uno montaba una cámara en un arbusto.

¿Es "Vergüenza" su último film en blanco y negro? Usted ha hablado mucho sobre el color recientemente. No sé. El color es interesante. Estaba en mi casa con unos amigos un domingo a la tarde y una jovencita de 15 años vino a casa. Había ido al cine y visto un film que yo personalmente admiro. Pero estaba desencantada: ¡no era en colores! Por eso pienso esto es algo nuevo hoy: la nueva generación suele no encontrar nada estimulante en un film a menos que tenga color.

Ha pasado mucho tiempo desde que vi un film en colores realmente inspirador: La felicidad. Si, me impresionó el uso del color hecho por Agnés Varda. me di cuenta que allí el color era profundamente sensual. El color es lo mejor cuando no hay color. Esto puede sonar banal pero es un hecho.

También ha dicho que la música está terminada.

En Vergüenza he llegado a esa conclusión. Nunca más música.

Usted raramente hizo films basándose en hechos puramente literarios, la mayoría de las veces usa sus propios guiones. ¿Esto significa que considera que los libros no deben ser filmados?

Pienso que es difícil filmar libros o historias cortas. El material es demasiado rico, a menudo surgen vallas en el film. Es difícil crear sobre esto. No sé. Pero

tampoco me tienta probar.

Con el material de films que nunca llegaron a convertirse en films, ¿por qué no ha tratado de escribir novelas?

No soy escritor, realizo films. No necesito expresarme con palabras.

Aún así sus guiones están impregnados de literatura. Es por razones prácticas: para que mis colaboradores puedan entender lo que quiero decir.

Durante cierto tiempo tuve un complejo literario de inferioridad. Ya no me ocurre. Por momentos tuve la fantasía de escribir una obra de teatro o una novela o una colección de cuentos, o lo que sea. He abandonado totalmente esta idea. Expresarme a través de films me satisface plenamente.

viene ce la pág. 13

Antofagasta y que resulto precisamente ser el diablo, integran esta historia casi surrealista, que para Chile es sin embargo casi documental.

Tuerto, un guión propio, es otro descenso a infiernos circulares y tan reales que porecen sueños en el fondo de una copa bebida en "Los siete espejos" de Valparaiso. Su humor alucinante, los circulos mágicos de los secuencias independientes informan un filme ambicioso, que consta de dos etapas: la primera, dirigida por Ruiz en la forma habitual (más o menos habitual, dirian los técnicos tradicionales), es la narración lineal de la historia y durará hora y media aproximadamente. La segunda, donde se intenta un método original de puesto, puede llevar la duración total a seis u ocho horas. Alli, algunos actores conectados con ambientes diversos (policias, hampa, etc.) conducirán en parte la acción, que interpretan (o viven) los personajes que asumen sus propios roles. Como en ciertas experiencias verbales de Raymond Russel, hichos y secuencias distintas serán quizás rodeadas con exacta posición de cómara y de toma: por ejemplo, siete encuadres iguales para cada una.

Estas y otras experiencias insólitas se probaron espontáneamente en Tres tristes tigres; en Tuerto, la sistematización será mucho más ovanzada. La casi incontable narración trata de tres compadres, uno de ellos dotado de un don natural para atraer antipatias, desprecios, odio. Es simplemente un receptáculo de todas las iras. Los atros lo protegen, sin embargo, hasta que un dia, una pelea y un botellazo terminan con la víctima. Su cuerpo es descuar-tizado cuidadosamente y diseminado por toda la ciudad. Pero los dos compodres restantes se dedican desde entonces a buscar y reconstruir el codáver y a vengarlo. (Aquí Ruiz recuerda un caso real, parecido, donde un policía descubrió al asesino cuando advirtió, marcando un mapa de la ciudad, que los restos oparecian depositados en la circunferencia de un circulo perfecto: "busquen en el centro", dijo), Los com-padres hacen lo mismo y matan y descuartizan al autor, pero éste también tiene amigos que inician a su vez otra persecusión concentrica..., que se repite por tercera vez. Esta espiral central se multiplica en un humor extraño y feroz, donde todos se encuentran y separan,

Es dificil transcribir todos los matices de este humor peculiar, cuyo surrealismo aparente oculta un conocimiento profundo del carácter chileno y sus arranques de violencia y apaciguamiento igualmente ilógicos en apariencia. Por eso, porque la realidad es compleja y llena de aristas, la temática y el estillo de Ruiz (aún inédito en Argentina), puede resultar antirrealista, cuando en realidad es un documento a veces mágico, a veces minuciosamente suscitado, de las noches de Santiago.

A. M.

HABLA MANUEL ANTIN

Mientres Don Segundo Sombra esteba en proceso de sonorización y regrabación —segunda quincena de julio—, Manuel Antin accedió responder este mini-cuestionario, acaso como una forma de ubicar su nueva película en el contexto de su obra.

Hasta ahora — y excluyendo el episodio de La estrella del destino, incluido en Psique y sexo— tu cine se caractesizó más por los desplazamientos intericres de sus personajes que por la acción, ¿Cómo ves a La cifra impar, a Circe y, más aún, al hermetismo de La intimidad de los parques en relación a Don Segundo Sombro?

El hermetismo de esas películas no es el fruto de una búsqueda personal. Resultaron asi por razones que me son ajenas. O, posiblemente, por falta de comunicación mía: buscando lenguajes, elementos, tal vez perdi de vista la claridad de la historia. Siempre pensé que el cine no es exactamente hacer películas sino hacer obras que sean el resultado de las preocupaciones de quienes las hocen. A veces, estas pre-ocupaciones no son muy coherentes, muy lúcidas, y se expresan de esa manera, como en Circe o en Intimidad de los parques: a veces más, a veces me-En ese sentido, Don Segundo no es algo excepcional dentro del conjunto de mis películas, sino una más. Tampoco es, exactamente, el tipo de pelicula de exteriores, épica, como podría serlo alguna gauchesca, Martín Fierro por ejemplo. Don Segundo es la primer obra literaria argentina que da una nueva visión del gaucho: un gaucho con pequeños gestos, con presenti-mientos, con vida subjetiva. Todo ese mundo interior está desarrollado como en cualquiera de mis películas. Si con mayor o menor lucidez, eso lo dirá el público.

Esta novela me ha dado más posibilidades parque, indudablemente, Güiraldes está lejas de Cortazar en cuanto a la forma de exposición. Supongo que por esto ha de ser más accesible que las anteriores. Lo que rechazo totalmente es la posibilidad de creer que este filme es un alto en mi camino o un puente hacia otros ámbitos.



¿Es significativo o no que filmes Don Segundo Sombra cuando Argentina tiene un gobierno que apoya el cine que rescata los valores tradicionales y soslaya las películas de corte intelectual, es decir, aquelles que cuestionan los medos de vida? Quien ha visto tus películas sabe que vos no crees en los coincidencias...

Nada tiene que ver lo uno con lo otro. Este proyecto lo persigo desde 1962. Lo atestigua un reportaje que me hizo "Tiempo de Cine" durante la filma-ción de Los venerables todos. Para ese entonces vivia Adelina del Carril, la mujer de Ricardo Güiraldes, y el sistema de lograrlo era muy complejo. Muerta Adelina —hace casi un año lo pude comprar, en condiciones excepcionales de independencia realizadora. Y la hice. Además, creo que desde un junto de vista político, esta no esuna novela pacifica (?). Al profundizar la obra de Güiraldes, he descubierto un escritor cargado de ideas sociales sobreuna Argentina futura que se ha idodesarrollando, lamentablemente, tal como la previera. Hacia el final de Don Segundo, cuando Fabio se convierte en estanciero, habla de "la cierta sonrisa que le sugiere la idea de pensar en tantos hombres de estancia". Como ésta, hay otras cosas que no lo configuran como el escritor intrascendente, aristocrático y de smoking, que mucha gente cree. Por el contrario, fue un hombre con bastante sentido latinoamericano para su época.

Es obvio que no filmás pensando únicamento en la taquilla y que entendés que toda obra, o la adaptación de toda obra, carga consigo un mensaje. ¿Cuál sería el de tu versión de Don Segundo Sombra?

No pretendo tanto un mensoje. Creo que mi obra no es tan importante como para utilizarla con sentido didáctico. Don Segundo intenta ser una reconstrucción muy fiel y minuciosa de una Argentina que pasó y una especie de meditación sobre una parte de la Argentina que no pasa, detenida en una época determinada. Una visión muy precisa y lo más clara posible de esa Argentina que se niega a avanzar. Luego de esta experiencia, ¿qué parentesco encontrás entre el gauchaje de principios de siglo descripto por Güiraldes, y el actual, la paisanada de Areco que colaboró en tu película?

Mucho más de lo que imaginaba. Los gauchos de Güiraldes son más parecidos a los actuales que a los que nas muestra el folklore tradicional, los Martin Fierros de bota y chiripá. Los de ahora van a un rodeo en bicicleta y se visten con camisa y pantalones normales. No ven la llanura con sentido de inmensidad: todo está bien alambrado. En mi película ya se ven botas de caña y no de potro, un Son Antonio de Areco que permanece en los primeros décadas de este siglo, a imagen y semejanza de la novela. Don Segundo Sombra ha actuado como esos cuadros.

Todo un tema para Certázar: como Güiraldes ha depositado en un personaje que no tenía demasiados méritos una serie de virtudes que él vislumbraba en otros hombres, como todo un pueblo intenta aferrarse a ese tiempo a través del tiempo.

EDICIONES L.H.

presenta:

editora del cuaderno trimestral

Los Humoristas

(dirigida por Carlos Marcucci)

n* 1 Los humoristas y el sexo

nº Z

Los humoristas y el psicoanálisis

nº 3

Los humoristas y el adulterio (Colaboran los mejores escritores y dibujantes argentinos)

Colección Teatro

Vida Sexual de Robinson Crusoe (Dalmiro Sáenz y Carlos Marcucci)

Colección Cuento

Hagamos el humor, no hagamos la guerra (Acido Nítrico)

Colección Camp

22 modelos para armar

Colección Documentos

Proceso a "Nanina"



EL LOCALISMO Y LA CUESTION POLAÇA

El desconocimiento argentino sobre el cine polaco se acerca a la ignorancia critica y culpable que se sufre sobre casi todo el cine húngaro y sobre buena parte del cine checo. En esto incide un claro problema económico: comprar filmes sin estrellas, de interés mayormente localista, supone un grave riesgo para el distribuidor argentino. Y en un momento en que es dificil agregar filmes al stock local (por la superabundancia, por el régimen de cuotas) parece razonable que el distribuidor elija cartas eficaces, pocos filmes de aventura comercial, pocos filmes que puedan tropezar con la censura.

Así ocurre, por ejemplo, que Barrere, de Skolimowski, producida en Polonia durante 1966, se estrena en Buenos Aires en mayo de 1969 y padece
pobres recaudaciones, dejando al aficionado en el desconocimiento de un
director que había sido recibido con
enormes elogios en Europa y del que
ahora se ignoran filmes previos y posteriores. La muerte del galán Zbigniew
Cybulski (8 enero 1967) pudo servir
para la importación de algunos de sus
más recientes filmes como El manuscrito encontrado en Zarageza (Wojciech Has), Penguin (Jerzy Stefan Stawinski), Salto (Konwicki) o Y ahora
México (Scibor-Rylski), el último de
los cuales ya había pasado por un Fesrecursió pade hasta chora.

ocurrió nada hasta ahora.

El Festival de Río de Janeiro (marzo 1969) sirvió para tomar algún contacto parcial con el cine polaco. Una comedia romántica como Jowita (Janusz Morgenstern, 1967) llega a documentar con perspicacia y sin literatura los afanes y desilusiones de una moderna juventud polaca, a propósito de un joven estudiante que quiere reencontrar a la mujer ideal, conocida en una fiesta y a través de un antifaz; el filme tiene como deliciosos intérpretes al galán Daniel Olbrychski y a Barbara Kwiatkovskia

En Arenas movedizas (dir. Władysław Slesicki) se da una pequeña lección de cine, sobre un tema tan trivial como las vocaciones campestres de un hombre y de su hijo adolescente, más una muchacha que aparece perdida en sitios desiertos: la estupenda labor fotográfica, de cámara en mano, aparece tan rica en despliegues de virtuosismo como en una inspirada poesía visual.

Todo en venta (dir. Andrzej Wajda) es por varios conceptos un filme mucho más complejo, pensado en diversos planos, como suele hacerlo su director. Su mayor paradoja es que aparezca dedicado a Cybulski, que fue actor preferido de Wajda, pero sin que se lo muestre jamás ni se mencione su nom-

bre. En la superficie, se cuenta el rodoje de un filme, con los inconvenientes de que el primer actor no comparece al estudio, la que obliga a pastergar algunas tomas y apurar la filmación de otras. En un segundo plano, se habla con frecuencia de ese ausente y se lo va definiendo por su hombria, su bohemia, su encanto inexplicable, su amor por el riesgo: ese complejo retrato surge además de las rivalidades entre dos actrices del filme, que se supone han sido sus esposas o amantes en momentos imprecisos. El tercer plano es el filme dentro del filme, con un momento magistral en que las ex-plicaciones sarcásticas y apasionadas entre las dos mujeres rivales dejan descubrir a un costado la cámara que va filmando esa escena, con la que ya no es fácil distinguir la realidad de la ficción. Y hay todavía una cuarta zona, en la que se establece que el actor ausente acaba de fallecer y todo el filme se vuelca de pronto a constituir un homenaje a ese amigo muerto.

La mezcla de realidad y de ficción aprovecha de pronto un dato cedido por el azar y quizás significativos, En 1959 Cybulski realizaba acrobacias en un vagón de ferrocarril (Tran nocturno, de Kawalerowicz), persigulendo sin éxito a la mujer que se iba de su lado. En enero 1967 Cybulski muere en un accidente de tren, como si la vida imitara al arte. En el principio de **Todo en** venta se filma una escena similar, donde no se ve al actor; por el medio se notifica la muerte; al final ese actor es sustituido por atro (Daniel Olbrychsky) para otra escena ferroviaria. En estos juegos Wajda retoma toda una tendencia moderna, que cuestiona literal-mente la ficción del cine de ficción, y no cabe dudar de que su filme puede ser revisado con éxito en la búsqueda de otros dobleces y otras insinuaciones, que trasladan a términos polacos lo que Fellini hizo audazmente en Ocho y medio. Si cabe alguna queja sobre el resultado es la que de buena parte de ese material depende de diálogos en polaco y de situaciones que Varsovia comprenderá mejor que el mundo ex-

El localismo no favorece la distribución internacional pero no debiera constituir tampoco una objeción a la calidad del resultado. Lo mejor de Wajda, de Munk, del reciente Skolimowski, fue hecho para consumo polaco; consiguió así un acento de cosa genuina y llegó a ser apreciado en el exterior.

H. A. T.

ENTRE BUÑUEL Y STRINDBERG

Algunos de los primeros ensayos publicados por Susan Sontog tuvieron por objeto de reflexión al cine. Aun en sus estudios literarios, Ozu, Bresson o Griffith aparecen citados, con la misma soltura con que críticos más tradicionales suelen referirse a un escritor o a un pintor, y, desde luego, en las celebrados "Notas sobre camp" el cine es el proveedor principal de materiales para esa forma de sensibilidad. Una cuarta parte de Against Interpretation trata de cine y su libro de ensayos más reciente, Styles of Radical Will, recoge los dos trabajos más importantes



de la autora sobre el cine: el análisis de Persona de Bergman y el estudio de Godard (traducido en la revista Sur, número 316-17).

Hacía tiempo que la Sontog quería hacer cine. Pero no le interesaba hacerlo en el underground de Nueva Yark, cuyas formas de producción son las más accesibles: aunque aprecia sus manifestaciones (véase su artículo sobre Flaming Creatures de Jack Smith), no suelen coincidir con sus propias formas de trabajo; y en los Estados Unidos como en cualquier parte, es difícil para un escritor abordar el cine sin haber hecho alguna antesala como guionista o simple merodeador de filmaciones.

La oportunidad llegó por intermedio de Suecia. Tras varios frocasos costosos, destinados a competir en un plano supuestamente internacional (política fatal siempre: su ejemplo argentino es Kuma Ching), y algunos filmes de costo menor convertidos en enormes éxitos (Yo soy curiosa de Sjöman recaudó más, en la semona de su estreno en dos salas pequeñas de Nueva York, que el monumental Radio City Music Hall), los suecos en general y la com-pañía Sandrews en particular tuvieron la idea de favorecer la producción de aquellos provectos que no hallaban fácil financiación en atra parte. Así pudo la Sontag filmar, entre octubre y no-viembre de 1968, **Duett för kannibaler** (Dúo para canibales), cuya primera exhibición pública ocurrió en la Quincena de Realizaciones, una de los manifestaciones paralelas al último Festivol de Connes.

La Sontag trabajó con actores suecos, excepto Adriana Asti, la protagonista de Prima della rivoluzione de Bertolucci. Ella misma aprendió sueco y se entendió en ese idioma con elenco y técnicos. Los críticos norteamericanos que vieron el filme en Cannes se asombraron de lo poco extranjero que parece, de lo naturalmente que se ubica en un tono (dramático, cinematográfico) sueco.

Los personajes incluyen a un joven intelectual (Gösta Ekman, hijo de Hasse

y nieto de su homónimo), que reúne materiales para la biografia de un famoso líder revolucionario de los años 30, exiliado en Suecia y casado con una italiana (Lars Ekborg y la Asti). La frecuentación de la pareja modifica las relaciones del investigador con su amiga (Agneta Ekmanner), que hacen crisis cuando por razones de trabajo él se muda a la residencia de sus patrones y éstos extienden su hospitalidad a la muchacha. Pronto se advierte que los jóvenes actúan como peones en un ta-blero cuyas reglas desconocen. Hay disputas, celos, arranques de pasión, pero quizá solo se trate de una representación concertada para estimular la decaida sensibilidad erótica de los dueños de casa; quizá se trate de un ritual más siniestro, donde la juventud actúa en serio lo que para una generación más asentada y prestigiosa es diversión

El lector de The Benefactor, la primera novela de la Sontag, reconocerá ecos del libro en este esquema. Comparado con Belle-de-jour por su eratismo, que borra limites entre realidad e imaginación, y con Strindberg por la violencia de los chaques emocionales, Dúa para conibales parece ser una obra de lenguaje tradicional y tono seco, displicente. Escribe Jan Mauritzen: "Hasta los raptos de fantasía hallan una forma imperturbable y la visión amenazadora que tiene la directora de las relaciones más inafensivas es tanto más inquietante cuanto más clásica la sintaxis en que se expresa."

E. C.

SOBRE RUIDOS Y FURIAS

Las frecuentemente postergados espectadores cinematográficos de Buenos Aires conocieron, en agosto, el primer largometraje del joven Marco Bellocchio, un italiano que se cutadefine sin mucha imaginación como "un rebelde". I Pugai in Tasca ("Con los puños en los bolsillos", 1965) mereció en ocasión de su estreno en la Península elogios y ditirambos dirigidos en especial a su realizador (25 años), responsable también del guión.

Bellocchia nació en Piacenza (1939) en un hogar de burgueses de provincia (padre abagado, madre institutriz). Este dato explicaría la existencia de ciertas constantes temáticas y en la ambientación de sus películas. Tanto I Pugni como su segunda realización La Cina e vicina ("La China está cerca") contienen características argu-

ca") contienen características argumentales que se repiten y crecen con obsesionante similitud.

M.B. fue un estudiante aplicado que transitó posillos y aulas de un colegio dirigido por severos y mediocres socerdotes de la orden de San Francisco de Lodi. Luego, un universitario fracasado en la carrera de Filosofía que curso de el Instituto Católico del Sagrado Corazón (en una Milán fría y distante). Sus preferencias por el cine dominaron los bríos de sus veinte afios hasta obtener un diploma como realizador que le extendieron y firmaron burocráticos representantes del Centro Sperimentalle Cinematográfico de Roma (1962).

NOVEDADES DE EDITORIAL MERLIN

Silvina Bullrich: EL MUNDO QUE

Dalmiro Sáenz: VAGABUNDIA

Lenin: CARLOS MARX

Voltaire: CANDIDO

Remy de Gourmont: FISICA DEL

AMOR

OTROS TITULOS RECIENTES

Dalmiro Sáenz: YO TAMBIEN FUI UN ESPERMATOZOIDE (4º ed.)

Vladimir Nabokov y otros: MANUAL DE PERVERSIONES (2º edición)

James Baldwin y otros: HOMOSEXUARIO

A PUNTO DE AGOTARSE

Julio Cortázar y otros: CUBA POR ARGENTINOS

José Maria Rosa: HISTORIA DEL RE-VISIONISMO

Julio Majud y otros: CLAVES DE HIS-TORIA ARGENTINA

Joaquín Gómez Bas: LA GOTERA

Marta Lynch y otros: EL ARTE DE AMAR: EL HOMBRE

Marco Denevi y otros: CUENTOS AR-GENTINOS DE CIENCIA FICCION

Ernesto Sábato y otros: LAS CIENCIAS OCULTAS

Andrés Rivero: EL YUGO Y LA MARCHA

YA SE AGOTARON

Bernardo Kordon y otros: PROSTIBU-LARIO

Henry Miller y otros: PROSTIBULA-RIO 2

La Fontaine: EL CORNUDO APALEADO
Y CONTENTO

Octave Mirbeau: EL JARDIN DE LOS SUPLICIOS

Pedro Romaniuk: NAVES EXTRATE-

Editorial MERLIN

Puán 1427 / Buenos Aires





Los primeros ensayos estéticos de Bellecchio se denominaron La Colpa e la Pena y Abassa il zia, dos cortometrajes ignorados que intentan cubrir con una indiferencia teñida de vergüenza. Actitud que repite al evitar referirse acerco de su mediometraje Ginepro fatto uomo.

Cuando el critico Enrico Ripoll-Freixes interrogó a Marco con motivo de la repercusión obtenida en Venecia con "La China está cerca", Igalardonada por el Jurado en 1967 con el Premio Especial compartido nada menos que con "La Chinoise" de Godard), el novel italiano arriesgó una definición de su "opera primo" "I Pugni": "...es el estudio del comportamiento de un adolescente en el seno de una familia burguesa, dejando al margen todos aquellos problemas generales, como las relaciones con el vecindario, con los sirvientes, con la mismo ciudod que quedaba bastante la-(la historia la sitúa en Bobiono... bio, Apeninos emilianos). Sus palabras son una síntesis apenas esbozada y demasiado simplificada que insinúa débilmente la trama concreta.

Esta es una caótica estructura que envuelve a los protagonistas y personajes (madre e hijos), cinco participantes de un drama cuyas cordenadas principales son la histeria y la epilepsia, de algún mado febriles reemplazantes de la alienación.

La anticipada contención soslayada en el titulo (los puños apretados, como "aguantando" el no poder dar golpes, en los bolsillos) es una imagen que no se traduce en el desarrollo cinematográfico. Todo en el filme alcanza el paraxismo. Parece regodearse con derroches de furia y en exageraciones que "distraen" al espectador del nudo central y lo obligan a internarse en los laberintos del drama latino de provincia. En ese mismo esquema en el que sucumbiera hasta Luchino Visconti con

"Vaghe Stelle Dell'Orsa" (1965) —tragedia griega mediante— aunque en deshabitados salones y dormitorios penumbrosos de una aristocrática y decadente Volterra.

Como el monólogo del idiota (en el drama isabelino) que inspirara a William Faulkner para componer la primera de las cuatro partes de una de sus novelos, "I Pugni" es una incesante sucesión de "ruidos y furia". Esto ocurre porque Bellocchio prefirió "copiar" una realidad (la que vivió en su Piacenza natal?). Y la obra de creación debe "interpretar" esa realidad. Al no hocerlo el resultado es (o se parece) a la confusión, como explicó Shakespeare.

El guión de "I Pugni in Tasca" desarrolla una crónica intimista (el argumento es de M. B.) sobre una familia en la que el incesto (confeso o solapado) es casi un medio (inconsciente o no) para obtener un fin liberador (la muerte del "otro" que aprisionaba con sus pasiones siendo a la vez prisionero de las ajenas, como el "infierno" sartreano).

Aurique lo niega tercamente Bellocchia es un aprendiz viscontiano. Los esquemas de sus argumentos no esconden los influencias de 'Vogue Stelle' (1965) por ejemplo, ni ciertas premisas de 'Senso' ('Livia', 1954) pese al medio social diferente (con la primera), no obstante los distintos momentos históricos (con la segunda).

El drama (único) de Augusto, Ale, Julia y León, hijos de una viuda ciega, casi se repite en el segundo largo de Bellocchio, "La China está cerca", una película "política" donde "casi no se habla de política". Los protagonistos son reemplazados en ésta por; tres hermanos —Vittorio, el mayor; Elena, la administradora del patrimonio familiar y Camilo, el revolucionario "maonista"—, y dos personajes —Giovana, la secretaria de Vittorio y su novio Curlo, dirigente socialista. La política figura en "La Cina" "... como un perfil exterior del releto. Per otro lado no habria podido hablar ni con canocimiento de causa sobre casos que ignoro, por falta de experiencia, ya que no sey político militante" según declarociones de Marco.

Conviene tener en cuenta otras definiciones de Bellocchio para comparar los dos filmes y contar con antecedentes. Como las siguientes: (sobre "La Cina"): "El título no tiene nada que ver con la China de Mao. Es la reproducción de un grito, de una consigna, un punto de partida o un pretexto de al-



Archivo Histórico de Re

Buenos Aires

gunos jóvenes para expresar así su repudio por un ambiente, un estado de cosas. Pero la intención del titulo se podria explicar por medio de una paradoja. Dejando a un lado mi deseo per-sonal de que la China llegue a estar o más próximo posible (deseo que no tiene, bien entendido, ningún valor desde el punto de vista crítico y práctico), podría decirse que China está muy cerca para aquellos que la creen alejada, y muy lejana para aquellos que la creen muy cerca. Por ejemplo, si el comportamiento de Camilo (falso prochino), presuntuoso, egocéntrico, en tanto que esteta de la revolución contradice lo que hay de amenazador y provocador en el título, el comportamiento de sus dos hermanos mayores, Vittorio y Elena, su extremada vulnerabilidad sentimental, su apego enfermizo a la propiedad, aunque sea dife-rente, su servidumbre a la clase a que pertenecen, nos advierten que la China está cerca. Para ellos lo que significa, concretamente, China, es un ajuste de cuentas con respecto a un determinado género de vida, la fragmentación, el aniquilamiento de una forma de hacer decrépita, en trance de derrumbarse". Sin duda los errores de 'I Pugni in tasca' se reproducen de alguna (o de varias) manera(s). Así como en uno a anécdota plagada de excesos y el amoneramiento del montaje cubren y recubren el núcleo central (de real y lógico interés) en el otro la polémica es ahogada por el entretenimiento (?) no deseado por Bellocchio y que aportan las entradas y salidas vaudevillescas de los personajes, las prolongadas escenas de alcoba y las incidencias minuciosamente detalladas y repetidas en diálogos reproducidos a gritos.

Por el momento llueven los elogios sobre 'I Pugni in tasca'. Tal todos provengan de lo que Wesker (emparentándose con Marcuse) en Londres co-lífica como "la élite incestuosa". Todo lo escrito no sindica a Bellocchio como un realizador incapaz, tan sólo señala su inmodurez como tal. Sus dos películas son creaciones abortadas por su desordenado temperamento al que tiblamente, quizó, se calificara de "latino y temperamental", Su interés de-mostrado en negar ante los críticos especializados todo pósible antecedente en su breve filmografia tiene algo propio de los caprichos adolescentes. Lo que no evita el reconocer que ciertas criaturas femeninas de su mundo argumental —por ejemplo— (Julia en "I Pugni", Elena en "La Cina"), sean "reediciones" (mejoradas o no, mejorables sil de otras que han habitado la pantalla del cine italiano: el papel de Betsy Blair o el de Ana Maria Ferrero en "Los Delfines", los de las "usables" romanas de "Giornatta Ballorda" de Mauro Bolognini o ciertos personajes de los primeros filmes de Blassetti, por sólo nombrar a compatriotas de Bellocchio.

Convengamos, momentáneamente, que debemos esperar el trascurso de un "tiempo prudencial" para emitir un juicio más sosegado. Hoy (aqui, en Buenos Aires) las explosiones de petardos (de utileria?) aún se oyen estallar provocando ecos que se desvanecen dejando una neblina hecha de humo.

ALICE'S RESTAURANT: HABLA ARTHUR PENN

Tres años atrás, un grupo de jóvenes folkloristas norteamericanos improvisó una canción picaresca en la cantina de Alice Brock, en Stockbridge. Poco después, uno ae elics — nna Guthrie, hijo del filk-singer Woody— fue llamado por la Marina para cumplir la conscripción. Como se negó a alistarse para pelear, supo aguantar el servicio en prisión. No fue en vano: aprovechó ese tiempo para reescribir varias veces el tema y agregarle elementos reales e imaginarios de su biografía pueblerina.

Al ser licenciado y regresar, halló dos sorpresas. Uno: ese tema ya giraba en casi tados los tocadiscos norteamericanos. La otra: sus antiguos compañeros de escuela y de juergos habían decidido afincar en una iglesia y reñian a diorio con la policia, que intentaba evacuarlos.

Los habitantes de ese manso rincón provincial no entendían los fundamentos de ninguno de los dos bandos. Otro vecino, el director Arthur Penn (47), se inspiró en esa balada y en esos incidentes para su sexto largometraje. Su meta: aproximarse a la médula de la cuestión.

¿Qué te impulsó a hacer una película de Alice's Restaurant?

En realidad, nada en especial. La canción me pareció un fundamento sonoro perfecto para un filme que mostrara la Norteamérica de hoy.

¿En qué grado se atiene este filme a la realidad de los acontecimientos? No demasiado. Tampaco lo hace el

disco. Es una especie de verdad parcial, algo así como una balada acerca de la que ocurrió o una perspectiva de la que significa ser miembro de una cultura en un momento dado, particularmente durante la guerra.

Creo que esto es fundamental en el disco y también lo será de alguna manera en el filme. ¿En qué nivel uno rompe con la ley? Al armar desorden, al negarse a hacer la conscripción, etc. Y en ese caso: ¿cuáles son las responsabilidades que deben adoptarse ante esas condiciones, o cómo evaluarlas? Justamente te iba a comentar que este parece ser el único filme tuyo que escapa a tu tema predilecto; la violencia. Y que cierta vex, cuando redactaba con un amigo un texto sobre tus películas previas a "Bonnie and Clyde", éste sugirió comenzarlo con una cita de Sade: "La violencia es un medo de comunicación".

Bueno, pienso que lo es. Nosotros hemos tenido gran influencia del teatro de la crueldad de Artoud y nunca hicimos cuestiones sobre el tipo de interacción abrasiva en arte, necesario para llegar a la conciencia de la gente. Si uno usa eso o, en caso de ser capaz, una elevada imagen poética que también penetrará, es porque necesita atravesar esa clase de mente vidriosa que poseemos. Cualquiera sea su forma creo que la violencia es un ingrediente perfectamente aceptable para lograr ese tipo de contacto.

Sin embargo, estás hablando de arte. ¿Qué pasa con la vida?

Hablo de arte, pero también de la vida: hay momentos en los cuales la violencia es inevitable y plenso que no

AVISO PARA ALFABETOS

Libros de Pedro Sirera Editor que no pueden faltar en tu biblioteca ni abajo de tu brazo. Masculino - Femenino: todo lo que es simbolismo y compromiso en Jean-Luc Godard. Indagación y análisis del undécimo largo del realizador francés. Y de su cine.

Marat-Sade. Observaciones y comentarios varios del film (político) de Peter Brook.

Tute-Cabrero: ensayos, reportajes y el guión completo del debut de Juan José Jusid. Y también la musiquita de la película, dos tangos de Juan Cedrón y sus muchachos, en un 33 simple encantador, imprescindible.

Para los que gustan mirar la historia con mirada sociológica y sin demasiados prejuicios Ediciones Fichas brinda la obra más o menos capital de Milcíades Peña. Tres libros imposibles de 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).

Estos y todos los títulos que busques, están en la Libreria El Lorreins (Corrientes 1551) o en Literaria Central (Florida 378 o Corrientes 640, local 20). Libreria Summun (Entre Ríos y Belgrano).

Mencionando este aviso Grandes descuentos Grandes.

ALFABETO, NO LO PENSES MAS: LEETE ALGO.

H. H.

necesariamente es siempre para peor. "Mickey One" me impresiona pesimista en ese sentido. Allí parecés sugerir que Mickey -corregime si me equivocono puede cambiar el mundo donde vive. Todo lo que puede hacer es aprender a convivir con él.

Si. Eso es verdad. Pero no diria que tiene que aprender a convivir pasivamente sino aprender a vivir en condiciones que le son adversas. Y eso es una especie de "pirateria": un tipo de existencia conspiratoria a cambio de ser miembro de un grupo social. Esto es característico en todo niño que crece y tiene que someterse a una situación social. Pero también vale para cual-quier hecho político relacionado con nuestra vida.

Según me han dicho, vivis en Stockbridge. ¿Lo conocias a Arlo antes del disco?

No. Solo a algunos de los muchachos involucrados con esa comunidad que vi-

ve en la iglesia. ¿Había algo en Stockbridge que te resultara especialmente atractivo como para trabajar alli?

Sí: soy muy perezoso. Hablemos del grupo teatral que diri-

Bueno, es un grupo que intenta ser parte de la "descentralización" del tea-tra norteamericano, lo cual significa sacarlo de Broadway y hacerlo existir independientemente en todo el país. La sola idea de una nación de este tamaño que solo tiene una franja de teatros en el corazón de New York y que ese sea el único lugar donde funcionen, ya suena absurda.

¿Quiénes integran el grupo? William Gibson, Anne Bancroft, Estelle Parsons, Dustin Hoffman y algunos

¿Qué tiene Stockbridge para que vos, tu productor William Gibson, Arlo Guthrie lo hayan elegido como lugar de residencia? ¿O es una concidencia que todos se encontroran aqui?

Pienso que es una coincidencia: este es un lugar muy cómodo para vivir. Una inusual comunidad en el sentido de que se ha transformado en centro cultural puesto que es el hogar veraniego de la Sinfónica de Boston y, por lo tanto, se pueden encontrar buena música, buena danza y algo de teatro. Avidos espectadores llegan en banda-das durante las vacaciones, lo cual me parece valioso.

¿No te preocupa hacer un filme aqui, oún con el riesgo de que cambie tu ubicación dentro de la comunidad? ¿Qué poso si un vecino lo ve y dice: "Qué barbaridad, nos está mostrando a todos de muy mala forma", o algo por el estilo?

Bueno... no me importa ese tipo de problemas. Pero debo aclararte que la película no trata sobre esta comunidad en especial. No es sobre Stockbridge sino acerca de una generación, de un grupo de jóvenes que puede hallarse en cualquier parte del país, en cual-quier pueblo o ciudad. Si hay uno o diez o cientos de ellos que tienen algo que decir, lo dicen y de una manera bastante elocuente. Para nuestra gran vergüenza, nosotros hemos estado dan-do vueltas mucho tiempo, hablando

poco de ellos y escuchándolos menos. Tu hermano Irving es fotógrafo y se-gún he notodo, tanto en "The Left-



"Handed Gun" (El temerario) como en "Bonnie and Clyde" prestás mucha atención a gente sacando fotos, ¿Tratás conscientemente de combiner fotos conocidas como por ejemplo, la de Billy the Kid en "The Left-Handed Gun", o las de Bonnie y Clyde auténticos?

Si, hay solo una foto conocida de Billy the Kid sasteniendo un rifle y es parte del filme. Me ayudó a conseguir el aspecto del actor lo más parecido a dicha fotografía. Y lo mismo cuenta para Bonnie y Clyde: su carácter pú-blico me pareció muy importnate para sus papeles. No es exactamente una coincidencia que mi hermano sea fotógrafo, pero esto tiene una mínima relevancia.

Me he percatado que aún para tu cameraman-iluminador, esta es la primer película, e incluso la primera para tus productores y para la mayoria de tus

Así es. Y pienso que es necesario decir algo acerca de esa inocencia que ellos traen al filme, Realmente me parece saludable rodearme de gente que no tiene nociones preconcebidas demasiado fuertes de cómo deben hacerse las cosas. Porque la ortodoxía constantemente opera furtivamente y cuando uno menos lo piensa se apodera de nuestras vidas. Y la lucha, como yo la entiendo (yo director o cualquier cosa) debe centrarse en tratar de evitar la ortodoxia.

Ha notado en las recientes tomas cómo te dedicabas a improvisar sobre el personaje del oficial Obie. ¿Hay mucha improvisación en este filme?

Hay un grado de improvisación al mis-



Bueno, no las antepondría necesariamente como fuerzas contradictorias. Aunque mis simpatías e interés están por supuesto del lado de los muchachos, no pienso que Obie seo "el otro lado". Me parece que "el otro lado" es mucho más complicado que él. Tampoco creo que él sea la oposición, Esta es mucho más complicada; él es un hombre simple.

El productor Joe Manduke afirmó intuir que este filme mostrará un nuevo tipo de vida a alguna gente de Norteamérica que la ignora. ¿Tenés la misma conciencia social?

Yo dirio que si, Si nos metemos con la vida de estas personas, les preguntamos cuáles son sus metas y qué estilo de vida quisieran llevar, es seguro que entraremos en un área desconocida pa-



ra la mayoría de la población. Por cierto yo no sabía demasiado de esto antes —he conocido poca gente comprometida con esto— pero la mía es de alguna manera una posición más privilegiada que la que disfruta la gran clase medio. Los he encontrado con placer sí, pero también con cierto pavor: forman un grupo notoble de jávenes pero tienen el peor apremio del mundo, Hay mucha incomprensión general de sus intenciones, de sus metas, y por supuesto uno no lo puede descifrar de lo que lee en los diarios o revistos.

¿Pensás que el filme cambiará todo esto?

No crea que nadie pueda esperar eso de un filme. No me preocupa que produzca o no cambios. Sé muy bien que las fuerzos del cambio social se van a imponer haga uno el filme sobre esto o no.

¿Tendrá tu próximo filme "Little Big Man" esta especie de preocupación social como "background" o es un intento de escapar de ello, dado que los

sitúas en el pasado?

No; éste es un filme ocerca de la que pasó con la nación india y de esa clase de violencia, traición o error feroz que cometimos. No quiero decir que esto debió ser empleado para una propuestra grandiosa, pero si que se empleó dejando fuera de las necesidades psicológicas de la gente de ese tiempo. Hasta qué punto nosotros siendo blancos — supongo, no sé si somos blancos — pudimos comprometernos a ser participantes de ese terrible genocidio que fue la que realmente ocurrió con el indio norteamericano.

Bueno, citando etra vez algo con lo que quizá no estés totalmente de ecuerdo, la gente dice que "Bonnie and Clyde" a pesar de ser una situación histórica pasada, trata en realidad de mostrar la sociedad del '68. ¿Sentis que esto currirá también con "Little Big Man"? No sé si esto puede ser verdad en 1969. Quiero decir que no sé si uno puede hacer un filme que no tenga algo que ver con su tiempo. Pero también pienso que esto significa que lo que nosotros suponemos como un gran cambio social que tuvo lugar en un período relativamente breve no es tal y que las diferencias entre 1932 y 1969 son re-

TANGO ARGENTINO

lativamente pequeñas.

Simón Feldman — El negoción, Los de la mesa diex— cortometrajista de la primera hara, pintor, fundador de Los cuadernos de cine, vuelve al largometraje después de un largo tiempo dedicado al cine publicitario, paradójico, inverso violín de Ingres de los cineastas independientes argentinos.

Tango Argentino es el título y la definición del filme que tiene algunas características insálitas. Se trata de un documental en colores (De Sanzo, fotografía) y 16 mm. con opción a ampliarse a 35, que Feldman trabajó en varios planos. Con dibujos y documentos gráficos buceó en la enigmática historia de los origenes del tango; con orquestas y reconstrucciones suceden las etapas de su evolución, mientras que, con humor, se escenifican escenas de baile a la europea. Esta última es



una ironía con sentido: el filme es coproducido por Cloude Nedjar (La vieja dama indigna) y será proyectado en lo TV francesa.

Uno de los resultados más curiosos de Tango argentino son sus intermedios dedicados a la encuesta; en las calles de Buenos Aires desfilan estu-diantes, ancianos boquenses, señoras gordos, niños e indefinidos hombres de la calle, Todos opinan y la cámara los persigue con insólita frescura. Desde el jubilado que dice no haber oido nunca un tango hasta el intelectual que persigue su renovación, desde los chicos que lo encuentran triste y lento hasta los maduros que añoran sus viejas glorias. Un corolario provisorio indicaría que el tango se conserva en el porteño como un mito intocable, pero no ya como una danza viva. Es para escuchar. Para incitor a la polémico. Astor Piazzola es el autor de la partitura original que acompaña al filme. Un paseo por la Ciudad Vieja de Montevideo, donde se interroga y filma a una comparsa negro de candombe, ofrece uno de los puntos de partida posibles del tango. Otro de las sorpresas será, seguramente, para quienes conozcan la obra sólida y a veces demasiado maciza de Feldman, la sensibilidad y el ritmo avasallante de muchas secuencias, el humor desentadado en

Tango argentino fue objeto de una visión original para algunos privilegiados amigos: en doble bando, con el relato provisorio leido por el mismo Feldman, se exhibió en un laboratorio con la frescura de las casas recién salidas del horno.

Por un tiempo, no se conocerá la versión definitiva. Se espera la llegada de Nedjar para ajustar las variantes del proyecto: un filme para la TV y otro para cine, para lo cual se estudia la ampliación a 35 mm. De todos modos, los franceses y europeos en general tendrian por fin la ocasión de conocer "le tangó" sin mistificaciones.

A. M.

UNA DIMENSION INSUPERADA EN FUNCIONES DE CINE

El espectador exigente encontrará siempre su film en una de las tres salas más rigurosas de Buenos Aires.

Sello de distinción nacido hace años para el cine con el "LO-RRAINE", que jamás claudicó en su afán de prosperar al servicio del que inexorablemente terminó por ser su público, y heredado por los cines "LOIRE" y "LOSUAR".

- HOY la trilogia es inconmovible
- HOY son tres salas para la cultura cinematográfica

LORRAINE LOIRE LOSUAR

CORRIENTES 1551, 1524 y 1743 (Respectivamente)

Dirección General: Alberto KIPNIS

el t imperio de la lelevision

Durante la última década, la televisión se ha vuelto el medio de comunicación unitario más importante de los Estados Unidos. Las agencias de publicidad, los investigadores de mercado y McLuhan coinciden en que la TV es el medio más persuasivo e influencial para la formación y diseminación de actitudes. Estudios de la opinión pública indican que la mayoría de los norteamericanos no sólo reciben sus entretenimientos mediante la televisión, sino que ésta es la fuente a que acuden para informarse. En su libro "Televisión: una visión del mundo", Wilson Dizard ha señalado que más que ningún otro medio la TV tiene la capacidad de identificar y definir nuestro entorno. La capacidad de dirigir la atención de millones de personas durante largos períodos de tiempo tiene consecuencias políticas. El significado de estas observaciones se vuelve más significativo si se nota que el poder controlador de los medios de comunicación tanto en Estados Unidos como en América Latinase halla concentrado en unos pocos hombres y sus corporaciones. La tendencia predominante en esta concentración consiste en limitar el cuadro de puntos de vista presentables. Por otra parte, dado que la financiación de las emisiones televisadas depende fundamentalmente de la publicidad, entre unas pocas cadenas existe fuerte competición para fagocitar al mayor público posible, con lo cual resulta sofocada cualquier experimentación creativa en televisión para fines sociales y culturales. Todos los medios masivos (televisión, radio, periódicos. revistas, etc.) tienen contenido político. Este es trasmitido no sólo por las imágenes e información presentadas, sino también por el material que no aparece. Las diferencias en el contenido político de las emisiones realizadas por las tres mayores redes de TV en los Estados Unidos (ABC, CBS y NBC) son dificilmente mensurables.

El desarrollo del sistema de televisión en América Latina se produjo mediante diferentes etapas. Países más grandes y más desarrollados como Argentina, Brasil, Cuba, México y Venezuela iniciaron el proceso en los albores de los años cincuenta, originalmente con capitales de empresarios locales. Las inversiones iniciales fueron abultadas y el reembolso de los beneficios tardó en producirse, más de lo acostumbrado en inversiones latinoamericanas. Pero estos empresarios advirtieron que la televisión podía ser lucrativa no sólo en términos de dinero sino también como un mecanismo para moldear opiniones y para aliviar las frustraciones de la gente mediante el entretenimiento.

Hay dos razones básicas que explican el retaceo de las corporaciones norteamericanas de medios de comunicación para invertir abultadamente durante los primeros ciclos de la televisión latinoamericana. En primer término, los núcleos conservadores de las Juntas Directivas de las corporaciones no creían que en América Latina existiera un mercado con ámbito suficiente como para rendir beneficios. Sostenían que los riesgos iniciales debian ser afrontados por los nativos. Si en

esos países infradesarrollados del Sur la televisión resultaba capaz de atraer el público requerido, entonces las compañías norteamericanas (principalmente ABC, CBS y NBC) invertirían.

La segunda —y quizás más significativa— razón por la cual estas compañías no invirtieron antes en la televisión latinoamericana se basa más en la estructura económica del sistema capitalista norteamericano. Simplemente, al comenzar los años cincuenta, en la industria televisiva norteamericana no existia la necesidad de expandirse a mercados extranjeros. Durante esa década, el mercado de la televisión dentro de Estados Unidos estaba todavía en expansión. El pueblo norteamericano necesitaba más televisores y más programas para ver. Las estaciones locales de TV precisaban equipos y asistencia técnica. Y también buscaban anunciantes, empujando a las agencias de publicidad para que les consiguieran anhelados clientes. Finalmente, a fines de la década y a comienzos de la del '60 la demanda comenzó a menguar. El mercado para la venta de televisores y otros equipos de programación y trasmisión empezaba a saturarse. También, la producción de programas y películas se volvía demasiado cara. Para los responsables de producir ganancias se hizo obvio que el único modo de resolver el problema estaba en incrementar la distribución de las programaciones televisadas. En 1960, América Latina ya habia probado a las corporaciones norteamericanas de medios que el terreno era seguro y fértil.

La presencia de empresarios norteamericanos, que naturalmente alentaron inversiones en televisión a fin de vender sus productos mediante la publicidad, impulsó ulteriormente el salto hacia la TV latinoamericana. Las inversiones privadas directas de EE.UU. en América Latina subieron de 4.400 millones de dólares en 1950 a 11.500 millones en 1966. También, en 1967, Estados Unidos exportó a América Latina mercaderías por un valor de 4.100 millones de dólares.

CRECIMIENTO DE LA TELEVISION EN AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Año	Estaciones	Televisores
1955	32	619.000
1958	75	2.314.500
1961	137	4.522.000
1964	217	6.645.700

Fuente: U.S.I.A.

Aunque en América Latina los empresarios locales iniciaron el desarrollo de los sistemas de televisión en sus países, siempre se hallaban influenciados —y a menudo limitados— por la industria electrónica y de medios en Estados Unidos. El equipo de programación, la asistencia técnica y los televisores venían de Estados Unidos. Y principalmente, dado que los costos de producción eran tan elevados, un 80 % de los programas propalados en América Latina también provenía de allí. (Programas como "Los picapiedras", "Amo a Lucy", "Bonanza", "Ruta 66", etc.)

Al principio, los promotores de la TV en América Latina enfatizaban el potencial del medio para usos educativos. No obstante, una vez iniciadas las emisiones. la televisión educativa fue dejada de lado. Dizard expresa: "En los países subdesarrollados, la mayoría de las estaciones de TV son manejadas -directa o indirectamente- por intereses comerciales que inicialmente se preocupaban por mantener la solvencia de sus empresas. Las programaciones educativas eran un lujo que maniataba sus posibilidades sin producir beneficios económicos".

De las tres mayores cadenas de televisión en Estados Unidos, la ABC (American Broadcasting Company) ha sido lider en la penetración del mercado extranjero mediante su organización internacional conocida como Worldvision, una red de estaciones comerciales de TV fuera de Estados Unidos, donde la ABC tiene inversiones. En primera instancia es difícil explicar el liderazgo de la ABC en el campo internacional, pues no sólo es financieramente más endeble que la CBS (Columbia Broadcasting System) y la NBC (National Broadcasting Company), sino que es la menos sintonizada de las tres cadenas. Parece probable que la decisión de invertir en el exterior se fundó en estas limitaciones, es decir, ya que la competencia era tan fuerte en EE.UU. podía resultar más provechoso trasladarse a un mercado donde tal competencia fuese menos feroz. Otra motivación del empuje internacional de la ABC fue la propuesta de fusionarse con la ITT (International Telephone and Telegraph Corporation) anunciada en diciembre de 1965. Esta fusión habría resuelto los problemas financieros de la ABC y le habria aportado importantes contratos en el extranjero, pues la ITT posee el más vasto sistema de telecomunicaciones internacionales del mundo. Otro importante aspecto de la fusión propuesta consistía en que la ITT es una de las cinco empresas comerciales autorizadas por la comisión Federal de Comunicaciones en Estados Unidos para comprar canales a la COMSAT (Corporación de Comunicaciones con satélites) y para su reventa pública. (Las otras cuatro compañías autorizadas son AT&T, RCA, Western Union y Hawaiian Telephone Co.) Además, la fusión aseguraba a la ITT un gran comprador, no sólo de canales vía satélite, sino también de sus propios equipos de televisión. Desafortunadamente para ambas compañías, la ITT fue forzada a cancelar el plan en enero de 1968. Aunque permisos federales aprobaron un par de veces la

fusión durante dos años, el Departamento de Justicia se opuso a ella.

Sin embargo, pese a este contratiempo, Worldvision (ABC) continuó creciendo. A comienzos de 1968 concentraba 64 estaciones de TV en 27 países (16 de ellas en América Latina) y llegaba a más de 20 millones de hogares. Para edificar su imperio Worldvision, la ABC procedió de modo bastante corriente. Primero, la ABC invierte en la estación de TV mediante los servicios que puede proveer para las esta-

ciones de Worldvision. Por ejemplo, la ABC puede brindar ayuda económica, técnica y servicios administrativos, programas para capacitación del personal, programas para compra de servicio y, complementariamente, actuar como representante de ventas de la estación. Estas últimas dos funciones son vistas por la ABC como cruciales para el éxito del sistema Worldvision, pues las estaciones deben aceptar programas y publicidad elegidos por la ABC. "Por ejemplo, la ABC puede vender Batman junto con avisos ya diseñados para cualquier país de Worldvision donde el anunciante desce que aparezcan." ("La televisión en el mundo", por Ralph Tyler, Television Magazine, octubre 1966, p. 33.)

Por lo tanto, el rol de Worldvision para la ABC consiste en centralizar tres tareas muy importantes y beneficiosas: compra de programas, representación de ventas y programación. En cierto modo, la ABC se está convirtiendo en una agencia mundial de publicidad. "Pero el planteo de la ABC es inverso al practicado por las agencias. La ABC intenta crear un medio único mundial que pueda ser comprado de manera centralizada por un anunciante internacional, mientras las agencias de publicidad buscan expandir sus servicios en el extranjero a fin de ligarlos a la variedad de medios existentes en el orden local por el mundo. No obstante, ambas se basan en la existencia de un con-

LA INDUSTRIA SE DEFINE

Pienso que ahora es el momento, si no lo ha sido ya. de considerar la venta de nuestro producto en todas partes. No en un pois o en un continente, sino en todo lugar; ser competitivos e introducirnos ahora; y obviamente esto implica proceder como líderes. Para comenzor, hay que determinar las necesidades de los paises en los cuales no estamos, a fin de poder pensar sobre una bare internacional.

Edward Ney, vicepresidente titular de la agencia publicitaria Young & Rubicon durante un Sim-posio de la ABC Worldvision, en Ciudad de México, mayo 1966.

Los diversos países subdesarrollados tienen que permitir los avisos comerciales pues de atro modo no padrian permitirse un sistema de TV... Un hombre que establezca una estación de televisión en el extranjero debe saber muy bien cómo competir -y nosotros tenemos los mejores conocimientos en la materia que cualquier otro en el mundo.

Sig Mickelson, vicepresidente de Time-Life Broadcast. (Television Magazine, octubre 1966).

La NBC ha "recibido muchas, muchísimas propuestas para invertir en estaciones gubernamentales, particularmente en las nuevas naciones emergentes "sus filosofías políticos no siempre coinciden con la nuestra. Cuando se trata de compañías privadas, entonces presumimos que se opera sobre igual base. Ellos tienen occionistas, nosotros también."

Harold Anderson, dirección de servicios administrativos de la NBC explicando la política de su compañía en la que se refiere a no invertir en sistemas de comunicaciones administrados por el Estado. (Television Magazine, octubre 1966).

+ imperio de la lelevision

siderable grupo de compañías internacionales con planes de marketing que cubren vastas porciones del

globo." (Artículo de Tyler, p. 61.) El rol que la ABC ha jugado en América Latina y la manera en que ha organizado y expandido sus operaciones, define cómo los medios -específicamente la televisión- pueden ser utilizados para acunar la penetración, dominación y eventual bastardización de las economias foráneas por parte de las corporaciones norteamericanas.

En 1960, tras mucha persuación de funcionarios del gobierno norteamericano y negociantes, los países Centroamericanos aceptaron formar un mercado económico común. Este sistema permitió a los negocios norteamericanos establecerse en un sólo país de América Central y vender sus mercaderías en todos los demás sin pagar aduana. Según el Departamento norteamericano de Comercio, cientos de corporaciones de EE.UU. se apiñaron para sacar ventajas del nuevo mercado.

También en 1960, un año después de establecerse el Mercado Común Centroamericano, la ABC invirtió 250 mil dólares en cinco estaciones centroamericanas de

LA INDUSTRIA SIGUE HABLANDO ...

Alrededor de 1959, la amable curva que representaba la expansión de las agencias norteamericanas de publicidad en el exterior inició un abrupto ascenso que todavía no se ha nivelado... El crecimiento de la TV en el extranjero ha tenido algo que ver con este ascenso, puesto que la sesuda acción de las agencias norteamericanas en el manejo comercial del medio les ha proporcionado un "saber" exportable. Pero la TV no dio el puntaplé inicial. El rol corresponde a nuestro cliente: el consumidor de mercaderias norteamericanas.

De Television Magazine, sofisticada publicación

de la industria.

Es posible prever el uso de circuitos cerrados de TV por parte de las compañías dedicadas al comercio mundial a fin de ligar sus oficinas y a sus afiliados para lanzar una nueva compaña publicitaria o demostrar las excelencias de un nuevo producto o analizar nue-

vas situaciones del mercado y puntos remotos del globo. De un informe editado por la Comisión Nacional de Ciudadanos del Comité Espacial durante la Conferencia de la Casa Blanca sobre Cooperación Internacional durante el invierno 1965/66, El director del Comité era el Dr. Joseph Charyk, pre-sidente de COMSAT. (Citado del artículo "La dura venta", de Herbert I. Schiller, The Nation, diciembre 5, 1966).

En 1961, solo in los EE.UU, había 690 firmas embarcadas en 1200 nuevas actividades de ultramar. La razón es clara. En todas partes del mundo flamantes economias de consumo brindan un fabuloso desafio... El año pasado Colgate-Palmolive aumentó sus ventas en el exterior un 53 %... En 1961, los gastos publi-citarios en el mundo libre sumaron unos 19.000 mi-llones de dólares. Significativamente, el mayor porcentaje de aumento se produjo fuera de los Estados Uni-dos... Esperamos la época en que toda nación, en cada continente, dé la bienvenida a la TV como a un embajador del comercio mundial,

De Worldvision, pasaporte al futuro, editado por la ABC International Television, Inc.

TV, una de cada país. Como podía preverse, la CATVN (Central American TV Network o Cadena Centroamericana) tiene un programa de ventas centralizadas de publicidad y un sistema único de distribución de filmes. La ABC International publicó una lista de 31 compañías que hacen publicidad a través del sistema Worldvision y casi todas negocian en América Central. Mediante sus estaciones de televisión, la ABC alienta un consumo artificial que en la mayoría de los países del Tercer Mundo desplazan prioridades urgentes de educación, salud y desarrollo económico básico. Este parece ser el caso en América Latina. Las corporaciones norteamericanas siguen prosperando y el rol de la ABC y las estaciones Worldvision en ese proceso es resumido por palabras propias: "Ya, las estaciones ABC Worldvisión pueden llegar a un universo de más de 15 millones de hogares (1963). El poder de compra de este creciente público supera los 136.000 millones de dólares en ingresos disponibles. Estos son los espectadores pivote que desarrollan lealtad a una marca y establecen una pauta para los demás".

Ahora, Estados Unidos ejerce mayor presión sobre los países de Sud América para convencerlos de la necesidad de hacer funcionar la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio. En enero de 1968, la ABC International formó la LATINO (Latin American Televisión International Network Organization) que seguirá el mismo esquema de la CATVN y que hasta aquí abarca Venezuela, Ecuador, Uruguay, Argentina,

Chile y México.

Ni la CBS ni la NBC han ingresado al mercado internacional en igual escala que la ABC. Ambas companías están en buena posición financiera. Las ganancias crecen y las cifras son elevadas: 670 millones de dólares para la CBS, 2.084 para RCA, corporación conexa a la NBC. Ambas compañías aparecen también bajo la apariencia de entidades conglomeradas. Las subsidiarias de la RCA incluyen a Hertz, Commercial Credit Co., Randon House, Sunbery and Durbar Music Inc., Defense Electronic Products y dos Job Corps Training Centers. La familia CBS incluye a la editorial Holt, Rinehart and Winston, Inc., la compañía de juguetes Creative Playthings, Inc., Baily Films y hasta un equipo de béisbol, los New York Yankees.

Pese a que las inversiones de la CBS y la NBC en el exterior no son extensas, su ámbito de operaciones tiende a ubicarse en áreas estratégicas. La CBS posee compañías productoras en Buenos Aires, Caracas y Lima; la NBC en Monterrey, México, Caracas, Saigón

y Medio Oriente.

Las especialidades foráneas de la NBC consisten en programaciones y contratos para servicios de negociación, antes que inversiones directas en estaciones de TV. La NBC International negocia directamente con emisoras fuera de Estados Unidos para vender programas propios que se propalan en 81 países. Los servicios de negociación abarcan de todo, desde asesoramiento hasta la radicación de un sistema de TV com-

pleto en un país. Según la NBC, un contrato grande incluirá: análisis de los objetivos del país cliente (¿por qué quiere televisión?), realización de un estudio técnico, sugestión de un programa global, organización de un equipo de especialistas que lleve a cabo el programa (tres técnicos de la NBC, gerente general, un director de ingeniería y otro de administración son puestos a cargo del proyecto), diseño, construcción y equipamiento de los estudios de TV y, finalmente, supervisión y asistencia para las emisiones de la estación. Un contrato para la instalación del sistema completo rige generalmente por cinco años. La influencia del estilo, estructura y prioridades de la NBC (particularmente su favoritismo hacia estaciones comerciales no-gubernamentales) en el sistema de televisión del pais cliente resulta inevitable. Una revista especializada ha sugerido que el interés de la NBC en desarrollar sistemas de TV en el mundo no es primordialmente un operativo de control sino que apunta a estimular la demanda de equipos de televisión, área donde la RCA es líder de producción.

Por su parte, la CBS ha concentrado sus limitados intereses extranjeros en América Latina, pero su política global es dubitativa. El factor principal lo da la diferencia de prioridades entre la CBS (también la NBC) y la ABC. Merle S. Jones, presidente de la CBS Tele-vision y director de CBS (además de director de Proartel, Buenos Aires; Provental, Caracas; Pantel, Lima; Trinidad and Tobago TV Co.; y Teleprogramas Iberoamericanos, Panamá) explica que la reducida expansión foránea no se debe a falta de interés, "sino a que las condiciones alli planteadas carecen de atractivos. Hemos realizado conversaciones exploratorias en Sud América —Colombia, Brasil, Chile— pero las oportunidades no eran atrayentes. En casi todo el mundo, la TV es operada estatal o casi estatalmente, lo cual no es aliciente para invertir... Preferimos mantenernos abiertos para el mercado total".

La CBS y la NBC probablemente consideran el rol de la ABC en el extranjero como el de una agencia internacional de publicidad, interesada más en la compra y venta de programas y espacios de propaganda. Tal vez la ABC se vio forzada a asumir tal función debido a su debilidad en el terreno de la emisión televisada frente a la CBS y la NBC. Estas se asumen claramente como emisoras, y por lo tanto quieren controlar estaciones de TV en el extranjero. Puesto que todavía ese control no les resulta posible, prefieren esperar momentos más oportunos.

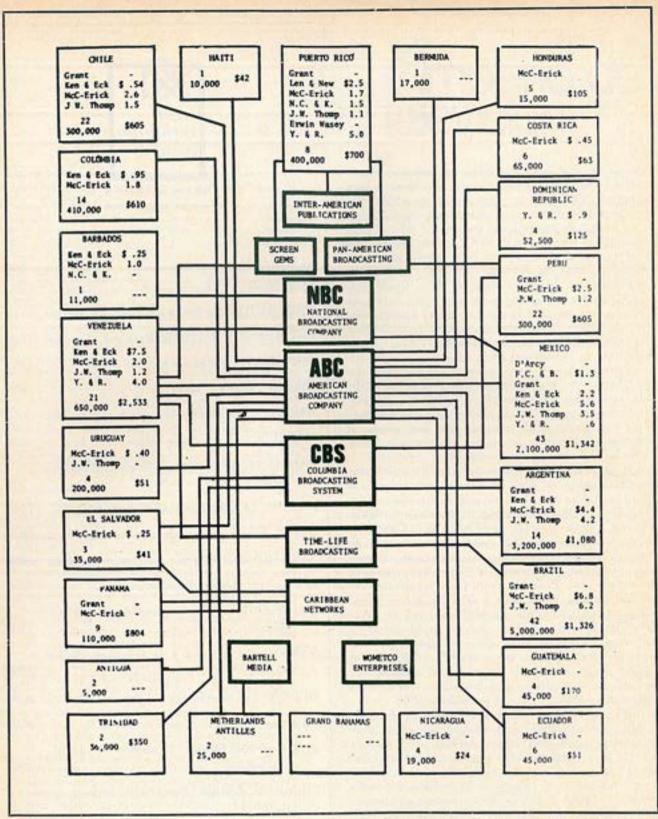
La Time-Life Broadcast es otra gran corporación norteamericana con inversiones en América Latina (Argentina, Brasil y Venezuela). Los intereses de Time-Life en Río de Janeiro se volvieron tema de controversia en 1965 cuando el nacionalista conservador Carlos Lacerda atacó al gobierno brasileño por no proceder sobre la participación "inconstitucional" de Time-Life en la TV-Globo (ningún extranjero puede poseer o

participar en la orientación administrativa de empre-



SUCURSAL para ARGENTINA INDEPENDENCIA 820 T. E. 27 - 8640 RUENOS AIRES

ALEGRÍA: Los días contados	630
BENEDETTI: La muerte y otras sorpresas	700
DIEZ AUTORES: Narrativa joven de México	875
ALTHUSSER Y BALIBAR: Para leer El capital	1260
FOUCAULT: Las palabras y las cosas	1735
XIRAU: Palabra y silencio	630
BARAN Y SWEEZY: El capital monopolista	945
MARCUSE: El fin de la utopia	600
PARDINAS: Metodologia y técnicas de investi- gación en ciencias sociales	1000
KOZLIK: El capitalismo del desperdicio	1980
BRUN: Teoría general de las neurosis	2800
BERNARD BERNADAC: La casa del mañana	1075
LÓPEZ: El porvenir de las ciudades	2000
MALMBERG: Los nuevos caminos de la lin- güística	1300
VARIOS: La escritura y la psicología de los pueblos	2520
GIBSON: Los aztecas bajo el dominio español	3960
BRION: Psiquiatria animal	3960
PARIN Y BAYEVSKI: Elementos de ciberné- tica médica	2560
FREUD Y ANDREAS-SALOME: Correspondencia	.1440
STANISLAVSKI Y MAGARSHACK: El arte escénico	1400
DAUVEN: Enciclopedia de los deportes	7040
HENZI: El mundo sintético	
VARIOS AUTORES: Tribunal Russell	1300
CLEMENTE, J. E.: Historia de la soledad	



Esta tabla describe a los países Latinoamericanos y del Caribe donde las corporaciones norteamericanas de medios tienen inversiones en la televisión. Fuentes: Television Factbook, 1967; Television Magazine, octubre 1966, y otras publicaciones industriales.

Bajo cada país aparece una lista de las agencias nor-teamericanas de publicidad y sus facturaciones totales a sus clientes (en millones de dólares). Fuente: Television Magazine, settembre y actubre 1965.

Las dos cifras en el ángulo inferior izquierdo bajo cada país son: la de arriba, número de estaciones de TV en ese país; la de abajo, número de televisores en el mismo país. Fuentes: Television Age, enero 1968; U.S.I.A. (U.S. Information Agency). La cifra del ángulo inferior derecho bajo cada país señala el monto de las inversiones privadas directas de los norteamericanos en tal país (en millones de dólares. Fuentes: Survey of current business (Departa-mento de Camercio de los Estados Unidos); Kallatin Annual 165 - Overseas Business Reports (Dept. de Comercio de EE,UU,).

Abreviaciones de las agencies de publicidad: F.C. & B. - Foote, Cone and Belding Ken & Eck - Kenyon & Eckhardt Len & New - Lennen & Newell

McC-Erick - McConn-Erickson

N.C. & K. - Norman, Craig & Kummel J.W. Thomp - J. Walter Thompson Y. & R. - Young & Rubicam

sas periodisticas). Time-Life habia invertido unos 6 millones de dólares en esa principal estación de TV que es propiedad de la misma familia que edita "O Globo", el diario de mayor circulación en Brasil.

Caracas es un caso de participación intensiva de las compañías norteamericanas en el mercado de la TV. Time-Life y CBS poseen cada una de ellas el 20 % de la compañía productora Provental (Canal 8) mientras el 60 % restante está en manos de Goar Mestre e inversores locales. [Mestre fue importante hombre de negocios en La Habana, donde desarrolló y controló casi toda la TV antes de la Revolución. En 1958 viajó a la Argentina, donde estableció Proartel (Canal 13). también con Time-Life y CBS.] La NBC tiene inversiones en Radio Caracas-TV (Canal 2), que es miembro del grupo de la ABC Worldvisión. ABC controla una porción de Venevisión (Canal 4) y Screen Gems tiene intereses parciales en Canal Once Televisión.

El efecto que la televisión puede tener en América Latina no es muy claro todavía, pero es probable que los latinoamericanos no saquen mayor beneficio que los norteamericanos. El énfasis de la TV en la promoción del consumo no sólo llevará a incrementar las frustraciones de muchos latinoamericanos, sino que continuará distorsionando el desarrollo de esas sociedades, tal como lo han hecho en el pasado las corporaciones norteamericanas. Los "valores" proyectados en pro-gramas de TV y en publicidad importada de los Estados Unidos afectará en definitiva la integridad cultural del pueblo latinoamericano. El economista japonés Shigeto Tsuru, expresa de modo pesimista que el medio sirve a aquellos que lo controlan.

"En este mundo de comunicaciones de alta potencia, tendremos que hablar de un nuevo tipo de auto-alienación para ciudadanos que viven bajo el capitalismo. Si en esta tierra hubiera alguna sociedad que hiciera uso pleno de las hoy tan desarrolladas técnicas de comunicación con el sólo propósito de atender las necesidades culturales autónomas de sus ciudadanos, nos llevaría la experiencia de una vida entera equipararla, pues nosotros, diariamente, hora a hora, no podemos escapar a la embestida —tanto sutil como descarnada- del comercialismo moderno en esta sociedad capitalista." Jon Frappier

¿NO OYERON YA BASTANTE?

Nada enciende las pasiones nacionalistas más rápido que la acusación de que las oficinas de Madison Avenue controlan la prensa o los medios de información. A largo alcance existe el riesgo de que, si persiste la línea actual, los hombres norteamericanos de la publicidad se hallen en algunos países en tal situación. Y sin duda esa posición sería delicada.

Thomas Aitiken Jr., vicepresidente de McCann-

Las películas norteamericanas ocupan el 60 % de las pantallas del mundo libre y esto estimula la demanda de productos norteamericanos entre cientos de millones de observadores en el extranjero.

Ralph Hetzel, vicepresidente ejecutivo de la Motion Picture Association of America.

La creciente abundancia en las naciones desarrolladas y la firme marcha de las manufacturas norteamericanas hacía nuevos mercados del exterior han lanzado y en cierto modo empujado— a las agencias de publicidad norteamericanas hacia nuevas y extraños tie-rras... Al seguir a sus clientes en el extranjero, las agencias norteamericanas han sido guiadas por instintos de supervivencia así como por la perspectiva de ganancias edicionales.

De la revista de la industria, Televisión Age, ju-

lio 1, 1968.

UNDERGROUND PRESS SYNDICATE

Box 26, Village P. O., New York, N. Y. 10024 & Bin 1603, Phoenix, Arizona 85001,

MIEMBROS BERKELEY TRIBE 1708-A Grove Berkeley, Cal 94703 CANADA GOOSE 10133 99th St. Edmonton, Alberta THE CARILLON Univ. of Sask, Regina Campus, Regina, Saskatchewan CONNECTIONS 217 S. Hamilton St. Madison, Wisc, 53703 DALLAS NOTES Box 7140, Dallas, Tex 75209 DISTANT DRUMMER 1736 Pine St, Philadelphia, Pa 19103 DWARFFE Box 1832, Phoenix, Az 85001 EAST VILLAGE OTHER 105 Second Ave, New York, NY 10003 ECO CONTEMPORANEO C Correo Central 1933, Buenos Aires, Arg. EXTRA Box 2426, Providence, RI 02906 FIFTH ESTATE 1107 W Warren, Detroit, Mich 48201 GEORGIA STRAIGHT 217 Carral St, Vancouver 4, BC HAIGHT-ASHBURY TRIBUNE 1778 Haight St, San Francisco Cal 94117 HARBINGER Box 751, Stn F, Toronto S, Ontario HELIX 3128 Harvard St East, Seattle, Wash 98102 HETERODOXICAL VOICE Box 24, Newark Delaware 19711 KALEIDOSCOPE Box 5457, Milwaukee, Wisc 53211 KUDZU Box 22502, Jackson, Miss 39205 LIBERATION 339 Lalayette Stree, New York, NY 1012 LIBERATION NEWS SERVICE 160 Claremont Ave, New York, NY 10027 - 330 Grove St, San Francisco, Cal 94102 L. A. FREE PRESS 7813 Beverley Blvd, Los Angeles, Cal 90036 MODERN UTOPIAN Starr King Ctr. 2441 Le Conte Ave. Berkeley, Cal 94709
MOTHER OF VOICES Box 429, Amberst, Mass 01002
NEW HARD TIMES Box 3272, Clayton, Mo 63105
NEW LEFT NOTES 1608 W Madison St, Chicago, III 60612
NEW YORK ROACH 14 North Gate Road, Great Neck, NORTH CAROLINA ANVIL Box 1148, Durham, NC 2/702
OCTOPUS Box 1259, Sta B, Ottawa, Canadá
OLVIDATE Apartado Nacional 8373, Bogotá 1, Colombia
OTHER SCENES Box 8, Village Sta, New York, NY 10014
THE PAPER Box 367, East Lansing, Mich 48823
PROBE Box 12629, UCSB, Santa Bárbara, Cal 93107 PENINSULA OBSERVER 180, University Ave, Palo Alto, Cal 94301 RAG 2200 Guadalupe St, Austin, Tex 78705 RAT 241 E. 14th, New York, NY 10003 RESISTANCE PRESS Box 592, Chicago, III 60690 SCREW Box 16016, Kansas City, Mo 64112 SEVENTY-NINE CENT SPREAD Box 5134, Carmel, Cal 93921 SEED 837 LaSaile, Chicago, Ill 60610 SPECTATOR 423 S. Fess St. Bloomington, In 47401 SPOKANE'S NATURAL Mandala Print Shop, Box 1276, Spokane, Wash 99201 SUN 1510 Hill, Ann Arbor, Mich 48104 TEASPOON DOOR 6411 Imperial Ave, San Diego, Cal 92114 VANGUARD 203 Clayton St, San Francisco, Cal 94117 WASHINGTON FREE PRESS 1522 Connecticut Ave, Washington, DC 20036 WESTERN ACTIVIST Western Mich Uni, Box 147, Stu Ctr, Kalamazoo Mich 49005 WIN 339 Lafayette Stree, New York, NY 10012 WILLAMATTE BRIDGE, 522 W Burnside, Portland, Or 97204 WORLD 411 Frenchman, New Orleans, La 70116 LOGOS, Box 782, Montreal 3, Quebec

Las direcciones que finalizan con número de código son en USA, el resto es en Canadá,

las olas turbias

EL VIEJO "NUEVO CINE" ARGENTINO

Si se desca analizarlo en profundidad, resulta imposible referirse al cine argentino sin situarlo dentro
del ámbito cultural donde desarrolla (o intenta desarrollar) sus actividades. Y dado que, por otra parte,
el llamado séptimo arte existe intimamente ligado a
un mecanismo industrial, también resulta imprescindible (para comprender sus contradicciones) tomar
en consideración las contingencias económicas del medio ambiente. Todo lo cual obliga, en última instancia,
a constatar que este cine llamado "argentino" emana
de la cabeza de un país geográficamente situado en el
Tercer Mundo, económicamente ubicado en el patio
trasero del neocapitalismo y culturalmente permeable
a cualquier estímulo foráneo tanto en lo frívolamente
mundano como en lo filosóficamente trascendente.

Ante todo, este cine llamado "argentino" debe ser redefinido, pues de argentino tiene solamente la materia prima -tanto humana como mental- mientras el resto es hibrido y convencional. Es un cine realizado en Buenos Aires, motivado mayormente por estimulos urbanos y dependiente de manera casi absoluta de la cultura "porteña". Esta cultura carece de nexos reales con el resto del país y del continente y produce una mentalidad con peculiares matices crecidos a la sombra de la clase media. Lo "porteño" funciona rigidamente apegado al modus vivendi europeo. Buenos Aires es un eslabón perdido entre Europa e Indoamérica, y uno de los pocos rasgos comunes que tiene con esta última es el idioma. Lo demás (resultado de vastas corrientes inmigratorias que llegaron para "hacer la América" y se toparon con la pampa bárbara) -con idiosincracia "latina", con aires de superioridad cultural ante el resto del país y de la América de piel oscura, con los lastres psicológicos de una sociedad de consumo injertada en el cuerpo de una



república subdesarrollada— ha producido un tipo humano europeizante, prepotente y, en definitiva, apátrida. La cultura porteña reedita velozmente toda "onda" nacida al otro lado del Atlántico o del Trópico de Cáncer, y por ende los cultivados porteños accionan como plantas de invernadero en un medio hostil. Su pasión no es arraigarse, su pasión es imponerse. No se informan para sembrar, se informan para someter.

El medio hostil tiene dos planos. Por un lado "la masa", una mayoría de contemporáneos semialfabetizados por los reguladores del Sistema Habitual de Vida a fin de que esa "masa" absorba pasivamente y sin dificultad "el credo" que metodizados medios de incomunicación masiva difunden para perpetuar dicho Sistema fundado meticulosamente en el desnivel económico. Y por el otro lado un desafío escalofriante: un Nuevo Mundo que espera ser verdaderamente construido. Buenos Aires es una isla situada a medio camino entre las sociedades "opulentas" y ninguna parte. Sus habitantes anhelan todos los privilegios de



Paternostre, visto por Jorge Damonte.

las primeras, pero eluden los compromisos de la creación real. Sus nativos (y sus hijos adoptivos), abrumados por el tremendo requerimiento de una tierra fértil con muchos años de infructuosa espera de una semilla que active sus gigantescas potencialidades (tanto materiales como espirituales), han edificado a lo largo del tiempo una anacrónica catedral donde el objeto adorado tiene cabeza, tronco y extremidades, pero no conciencia del compromiso que establece el hecho de vivir en un lugar cuyas múltiples prioridades yacen desatendidas.

Cultura y economia porteñas forman finalmente una única célula cancerosa que persistentemente contagia su fetidez al resto del organismo. Consolidan una ficción según la cual se da por sobreentendida la existencia de virtudes señeras avaladas por un designio incomparable. Pero de hecho hay muy poco que pueda llamarse genuinamente cultura. Decir cultura implica decir desarrollo, avance. Lo que vemos llamado así a nuestro alrededor es parálisis, estancamiento, impotencia. Cultura es casi sinónimo de cultivo genuino, con creatividad e independencia. Lo que observamos llamado así en Buenos Aires es un engendro de la irrealidad, el conformismo y el servilismo. Irreales son numerosos militantes del "Nuevo Cine" que creen renovar cuando en verdad están desorientando. Conformistas son los mercaderes que lucran en nombre del cine. Serviles son los funcionarios que cumplen con la tarea de hacer cambios para que todo siga igual.

PARA ABURGUESARTE MEJOR

A lo largo de este proceso económico-cultural iniciado en la primera parte del siglo pasado (España no. Inglaterra si) quedó preparado el caldo de cultivo propicio para el establecimiento de la mediocracia urbana. El invento de los hermanos Lumiére llegó velozmente al Río de la Plata y el cuadro industrial fue establecido en 1932 al establecer Lumiton estudios propios (con equipos impecables en sus laboratorios y la asistencia de técnicos extranjeros) y al tomar cuerpo la Argentina Sono Film. Dentro del flujo comercial ulterior, sacrificadas excepciones materializaron capitulos dignos que, por tratarse de una forma de expresión relativamente reciente, no fundamentan algo que pueda llamarse tradición dentro del "séptimo arte argentino". Sus cúspides artísticas, con las previsibles limitaciones expresivas de la época, son hoy piezas de museo.

Dentro del marco de una amplia clase media, la irrupción de un llamado "Nuevo Cine" (con raíces implantadas en 1956) sugirió en 1961 la posibilidad de un entronque con la creación plena, con la fecundidad. El fenómeno, saludado con optimismo por sus propagandistas, coincidió con la inauguración de una etapa inédita en las tareas culturales porteñas. Cierto estrato de la clase media de Buenos Aires daba los toques finales a su proyección hacia arriba, la televisión purificaba sus mecanismos y múltiples agencias de publicidad proliferarian a partir del auge de la pantalla chica. Actores y actrices de la heroica década anterior de "teatro independiente" se habían casado, tenían que mantener ĥijos y los teleteatros pagaban, igual que las novedosas revistas de cinenovelas. Jóvenes industriales empujaban el alza del consumo urbano de futilidades y poco después vendrian las revistas semanales "de noticias", el "rating", las investigaciones de mercado, los "ejecutivos" y el festin de la trivialidad en los Buenos Aires de la década de los años sesenta. EL VACIO NOS GOBIERNA

¿Qué quedaba a esa altura del Viejo Cine? Nostalgias, veteranos no del todo satisfechos y una lánguida
colección de tonterías. Es en 1961 que el crítico Tomás Eloy Martínez publica La obra de Ayala y Torre
Nilsson en las estructuras del cine argentino y sitúa
en la etapa previa a 1943 cuatro líneas de trabajo:
el melodrama burgués ("el decorativismo de Luis Saslavsky y el simplismo emocional de Leopoldo Torres
Ríos"), el drama social y la denuncia política ("con
Mario Soffici como figura fundamental"), el drama
histórico ("entendido como mera exaltación épica por
Lucas Demare o como recuperación de la mitología
nacional por Alberto de Zavalía"), y la comedia bur-

guesa ("la visión sofisticada de la realidad, la peri-

pecia pura y el efectismo sentimental").

Martínez bucea en los doce años posteriores y de una producción superior a cuatrocientos filmes logra rescatar apenas diez. "Ocho valen en tanto son prolongación de las corrientes de evocación histórica, protesta social y caracterización del medio burgués que se habían dado ya en el período anterior. Apenas en las dos restantes (El crimen de Oribe y Días de odio de Leopoldo Torre Nilsson) queda anticipada la renovación que iba a estallar en 1956." Se refería a Su mejor alumno, Pampa bárbara y Los isleros de Demare; Tres hombres del rio de Soffici; Pelota de trapo

de Torres Rios; Surcos de sangre y Las aguas bajan turbias de Hugo del Carril; y Juvenilia de Augusto César Vatteone.

Algunos de los consumidores de cine que rondaban los veinte años en 1958 y que protagonizaron en la Universidad la frustrante batalla "laica o libre" ese año, ya habian visto El demonio nos gobierna de Bergman en cine-clubes y Los inútiles de Fellini en algún cine de barrio, entre otras cosas. En el ámbito local, Fernando Ayala y Torre Nilsson saciaban muy parcialmente el ansia indagatoria de los jóvenes espec-tadores. Ese año, el primero ofrecía El jeje y el segundo El secuestrador. Al año siguiente (inaugurado en el plano político americano por la entrada de los barbudos a La Habana, marcado en lo internacional por la invasión china del Tibet y la visita de Khrushchev a USA y en lo nacional por las conspiraciones golpistas) Ayala emite El candidato y Nilsson La caida. Pero en 1960, uno con los simplismos psicológicos de Sábado a la noche cine, y el otro con el desarticulado efectismo de Fin de fiesta y el pintoresquismo superficial de Un guapo del 900, hacen que se acentúe la brecha del Viejo Cine con el tiempo real del país. Ninguno de los realizadores de cine actuantes había sabido rodar una obra con seres reales, todo se hacia

a partir de estereotipos.

Aquel año 1958 había coronado en el Festival de Cannes a la Nueva Ola francesa y jóvenes realizadores polacos habían arrasado viejas estructuras expresivas en su país. Buenos Aires también tuvo, obviamente, su ambiciosa ola renovadora. Un poco por urgente necesidad individual, otro poco por inevitable mimetismo, alrededor de 1960 nuevos nombres aparecieron en la lánguida escena nacional. Durante casi tres años los ditirambos por el Nuevo Cine Argentino proclamaron la existencia de una revolución que no fue tal. Resulta innegable que en Alias Gardelito, Tres veces Ana y Los jóvenes viejos sus directores Lautaro Murúa, David José Kohon y Rodolfo Kuhn hicieron y dijeron sobre el celuloide cosas que nunca se habían hecho y dicho antes. Esa fue su única virtud: alzaron las compuertas, pero ninguna marejada pasó por ellas. Hicieron el mismo melodrama naturalista burgués previo a 1943, aunque con nuevos rostros, distintas palabras, todo ello en un clima de mayores frustraciones individuales y masivas. Sus obras no llegaron a "la masa" (que seguía consumiendo indiscriminadas hibrideces en pantalla ancha) y distrajeron brevemente las inquietudes de "la minoria". Tampoco saciaron el sueño de sus autores: triunfar magnamente en algún festival europeo. Ver hoy esos filmes no produce ninguna vibración, cosa todavía posible ante Los cuatrocientos golpes e Hiroshima mon amour, ante Sin aliento y Lola, ráfagas iniciales de la



nouvelle vague; o frente a Cenizas y diamantes o Tren nocturno, topes del cine polaco de entonces.

Los "amadores" del cine moderno revisaban a Bergman y otros en el cine "Lorraine". Y los politizados estudiantes de "laica si" en 1958; de "Cuba Libre" en 1959; del caso Eichmann en 1960; de Lumumba, Playa Girón y "se viene" en 1961, del frondicismo, de los enfrentamientos militares de 1962/63, auguraron el advenimiento de una Nueva Izquierda que se diluyó en el tiempo y el espacio igual que el Nuevo Cine. Si se mira hoy hacia atrás, los filmes del ciclo son meros abortos, postales de algo que "no pudo ser". Películas hechas con ideas pero sin carne, con figuritas sin sangre. Ninguno de los nuevos directores escuchó al norteamericano Jonas Mekas cuando en el Festival de Mar del Plata de 1962 clamaba al presentar su obra Fusiles de los árboles: "¡Se necesitan filmes color sangre, no importa cuán imperfectos!" En Buenos Aires se buscaba elaborar películas perfectas que encandilaran a jurados festivaleros del Viejo Mundo, filmes color gloria.

Una de las pocas obras de ese período que conserva resabios de intensidad —pese a su precaria rea-lización— no es argumental sino documental: Tire dié de Fernando Birri. Pobreza en los medios, pero vitalidad en las imágenes. Cabe recordar una frase de Herbert Read: "La grandeza yace precisamente en el poder de realizar e inclusive prever las necesidades imaginativas de la Humanidad". Los artistas genuinos ("arte es todo lo que moviliza y agita", afirman nuestros plásticos de vanguardia) poseen algo que suele llamarse sentido intuitivo de la proporción. Ya se refieran a un tópico masivo (la injusticia) o a un tópico individual (la soledad), su meta es la misma: más vida, más intensidad de vida, más libertad, más calidad en la existencia. He alli el secreto a voces de la grandeza de muchos filmes de Charles Chaplin, por ejemplo, nada "intelectuales", en el sentido que hoy se da a esta palabra.

El sentido intuitivo de la proporción, en las realizaciones que van auténticamente al fondo de la cuestión que enfocan, responde a una necesidad básica y fundamental en la percepción humana: a mayor percepción mayor conciencia. La meta del artista genuino es iluminar. Distraer es tarea de comerciantes.

El fabricante de entretenimientos comerciales, un negociante del cine, no puede preocuparse por iluminar pues ello significaria su autodestrucción. Su negocio está en la perduración de las condiciones que impiden la clarificación de la conciencia del espectador. Sólo fabrica un producto para vender, un producto que se llama película.

El drama de casi todos los realizadores jóvenes en Buenos Aires, hasta la fecha, reside en una contradicción demoledora: tratan de ser artistas y buenos negociantes a la vez. Por un lado quieren hacer cine en serio, por otro recuperar los veinte o treinta millones que les cuesta rodar un largo metraje de 35mm en blanco y negro. Por una parte quieren reinventar el cine con un producto sólo asimilable por minorías, por otra aspiran a llegar a las mayorías con el mismo producto, tener éxito y reembolsar lo invertido. Desdichadamente para ellos, arrancan de un punto de partida equivocado y se condenan al fracaso industrial, padre del fracaso artístico en tales términos. Quieren revolucionar y comerciar al mismo tiempo. Quieren hacer grandes obras de arte que a su vez atraigan a las masas alienadas como si sus filmes tuvieran el atractivo de las películas de entretenimiento que dejan mucho dinero en las boleterías. Tratan de existir y triunfar en un sistema que funciona para ahogar la creatividad. Procuran hacer "critica social" dentro del aparato comercial que aplasta a quienes reniegan de la rutina. Así, a la defensiva, el romance de esos realizadores con la máquina de fabricar entretenimiento acaba en tragedia, no para la máquina precisamente. El éxito no llega, la existencia de ese cineasta "revolucionario", "artístico" y "creador" se anula. EL RUIDO DE FIRMES CADENAS

Es absolutamente imposible que una sociedad burguesa frustrada y alienada en los rituales fetichistas de la carrera por el status social desee verse a sí misma en toda su ruindad. Del mismo modo es impensable que las masas agobiadas en su lucha cotidiana por la supervivencia, masas "inculturizadas" por los reguladores del sistema, sientan interés por esos filmes rodados por hijos de la clase media cuyo complejo de culpa los conduce al arte. Nacen entonces películas pretensiosas, minoritarias y patéticamente deficitarias; mientras películas comerciales en base al galán o al cantante de moda entretienen al "vulgo" a la par de carradas de chatarra televisada, todo esto en beneficio de los comerciantes.

Una mirada al panorama argentino del espectáculo permite observar en funcionamiento a todos los "tics" del mecanismo entretenedor que tiene en los producdores norteamericanos y europeos a impecables artesanos en el oficio de industrializar la superficialidad. En este rubro podemos citar al crítico Gene Youngblood: "El entretenimiento destruye al arte, la industria del entretenimiento explota la alienación y el aburrimiento de las masas perpetuando un sistema de respuesta condicionada a las fórmulas. Debido a esto hemos perdido nuestra capacidad inherente para crear y somos una sociedad de imitadores. Mi concepto sobre el rol de la critica en el mundo actual exige a ésta que defina la diferencia entre arte y entretenimiento. Que determine constantemente las condi-



Cierta ternura en MOSAICO

Archivo Historico de nira.com.ar

as olas bajan turbias

ciones del arte y del entretenimiento, y que discierna los efectos de cada cual: he alli la más importante función que puede asumir un crítico... Cualquier comportamiento carece de significado si nos comportamos sin saber por qué: somos entonces robots, zombies que se mueven por una existencia de respuestas condicionadas. La vida tiene significado en el momento que captamos el sentido de nuestro comportamiento: cuanto más conciencia tenemos mayor es el significado de nuestra vida... El producto final del arte es mostrarnos en relación a la realidad. El arte habla de relaciones en la realidad, las explica en términos estéticos... El entretenimiento comercial busca solo gratificar necesidades precondicionadas, no trata de ofrecernos cosas que todavía no hemos concebido; no puede expandir nuestra conciencia... Dado que es una desnuda y sensitiva antena de radar, el artista, al expresarse expresa en verdad la vida... El arte es liberación de las condiciones de la memoria; el entretenimiento es una cadena que nos retiene".

LOS EGOCÉNTRICOS TODOS

Llegamos a 1969 y de pronto, tras un período de letargo, aparece otra nueva ola de realizaciones que según algunos "críticos" traen vientos de purificación, Diarios y revistas se llenan de extensas entrevistas a los presuntos benefactores del cine nacional. Uno u otro "especialista" canoniza en su columna a algún cinematografista cuyo primer filme es potencialmente el umbral de la genialidad. Y los susodichos cinematografistas se asumen finalmente como salvadores del séptimo arte argentino y sus declaraciones a la prensa añaden vanagloria al delirio de elogios y ditirambos egocéntricos. Llegan finalmente las obras a la pantalla y se asiste a una triste, desoladora caravana de burbujas que fenecen rápidamente. Eso no es un Nuevo Cine, es un entretenimiento más perpetrado en nombre del arte. Es el viejo e impotente disconformismo de los años cincuenta con una careta de insurrección reivindicadora. Es la nada disfrazada de todo, es el conformismo con careta de rebelión, es el bufón del Rey con un bofe en el lugar del cerebro.

Se calla toda objeción a este falso neocine, pues eso implicaria dar armas a sus enemigos, a los fabricantes de hibridos. Pero este neocine ya está derrotado de antemano: se exhibe en salas semivacías y no figura entre las películas que los mercaderes del subdesarrollo mental exportan a Latinoamérica para "recon-

quistar" el mercado.

Sería muy útil confrontar lo que han dicho los criticos porteños de todas estas películas, tanto las artisticas del Nuevo Cine como las vulgares de entretenimento. Se descubriría entonces una Gran Trenza a la cual contribuyen muchos, ya defiendan al neocine, ya elogien la vulgaridad. En diarios y revistas

están los documentos donde con lo viejo y lo nuevo se apuntala una fábula signada por la arbitrariedad y la venalidad.

Películas como Kuma Ching, Qué noche de casamiento, El salame o Los debutantes en el amor y

similares no resisten el menor análisis.

Y en el ámbito de los "filmes con fundamento" la balanza se inclina más hacia el debe que el haber. La valoración siguiente no los analiza en relación con la genialidad, sino que los considera en sí mismos, como expresiones no convencionales en un terreno dominado por el escapismo.

BREVE CIELO, de David José Kohon. Teleteatro filmado con vetusta sintaxis. Mininovela naturalista estirada hacia el largometraje, un par de psicologías expuestas rudimentariamente, y la inexpresada intimidad de dos intérpretes sinceros a quienes un vacilante director no consigue vitalizar convincentemente. Un lauro (mejor actriz) obtenido en el Festival de Moscú responde más al sentimentalismo moralista del jurado ("joven pobre que vende su honor para mantener a su familia") que a valores estéticos.

PLAYERS VERSUS ÁNGELES CAÍDOS, de Alberto Fischerman. Tedioso happening —que deslumbró a los frívolos— asumido como fracaso por uno de sus protagonistas al final de la proyección y que el director justifica como "obra tremendamente honesta". No pasa de ser el borrador de un film no materializado. Según su autor el destinatario es "un determinado grupo de avanzada". En términos artísticos no tiene nada que aportar en cuanto a esclarecimiento, en términos de entretenimiento carece de interés salvo para los amigos de los interpretadores. Reflejo de godardianos experimentos.

INVASIÓN, de Hugo Santiago. Incursión a playas supuestamente metafísicas, con graves errores de montaje (en la secuencia donde el director se muestra conduciendo un auto, por ejemplo, a la par del conducido por el protagonista, sigue un corte y panorámica final donde hay un sólo vehículo). Gran detenimiento en las formas, sin nada para comunicar o compartir. Un entretenimiento para una élite urbana culta, o según definitorias palabras del realizador, "un film eminentemente porteño".

TIRO DE GRACIA, de Ricardo Becher. A partir de los recuerdos del escritor Sergio Mulet, toma a la fauna bohemia del Moderno Bar como protagonista de la obra y falla en la reconstrucción rítmica e imaginativa de las situaciones propuestas, hasta desembocar en otro happening egocéntrico que los franceses han recorrido ya hasta el tedio. No explotó ricas vetas de humor y la escasa espontaneidad de sus no-actores anuló la elaboración de climas convincentes.

obre el peronisma o ediane historica (Quien hasta



TIRO DE GRACIA Lanzada así: "Si a Ud. le gusta el buen cine europeo vea esta pelicu-la argentina".

una conciencia generalizada que produzca cambios estructurales. Buenos motivos para renegar de lo hecho en el pasado son asumidos por incompetentes que con sus funestos resultados embrollan completamente

móviles y creaciones auténticamente revolucionarias. "La censura nos amordaza", dicen otros. Para ellos ese es un pretexto, un modo de encubrir la falta de energia vital. Uno puede rodar el filme que desee, siempre que lo haga al margen del sistema, pues para poder comerciarlo dentro de éste hay que elaborarlo en los términos del mismo. Hasta que no se asuma esta evidencia, todo será quejarse en vano. Sin necesidad de que actúe la censura, aquéllos que buscan un lugarcito bajo el sol miniburgués autocensuran sus realizaciones y filman obras no muy diferentes en su distraccionismo de aquellas hibrideces repudiadas

la posibilidad de establecer una clarificación de metas,

por los autotitulados "de avanzada".

Es cierto que existe una censura. Un mecanismo represor que meticulosamente corta de cuajo todo material agitador de conciencias. Esta censura tiene muchos modos de funcionar que trascienden las ceremonias del Ente Calificador y su Danza de las Tijeras. Funciona rigidamente en los medios de comunicación. Mientras el Nuevo Cine (inofensivo) es vastamente analizado en diarios y televisión, ¿quién ha leído tan amplios reportajes a Solanas y Getino, autores de La Hora de los hornos, notable documental vitalizador de conciencia? ¿Dónde han podido expresar libre-mente su credo? Nada, tras ellos —su filme es eminentemente político, y la política es tabú— se agazapa indudablemente el hombre malo del peronismo y el comunismo. Nada, silencio. Y prohibición del filme. CRECER O REPTAR

Varias realizaciones indoamericanas y afroamericanas han impactado en el reciente Festival de Venecia. Hace ya un par de años que eso ocurre. Brasileños, cubanos y bolivianos han asombrado a la crítica europea con su energia testimonial. ¿Qué diarios y qué revistas han dado cabida a grandes notas sobre ese explosivo Cine Nuevo llamado indistintamente "resistencial, de guerrilla, de agresión, tercer cine o cineacción"? Ningún diario, ninguna revista. Ese cine, no cabe duda, lo sabe cualquiera, lo financian Fidel Castro, Mao Tse Tung, Juan Domingo Perón. Patricio Lumumba, Pierre Mulele, Che Guevara, Tupac Amarú, Sitting Bull y Ali Babá. Ese cine es malsano, pervertidor de las bellas estructuras del mundo infradesarrollado, es parte de un siniestro plan creado para: destruir la civilización. He aquí finalmente el nudo de la cuestión. Todo lo que no perturbe el estado reinante de cosas es bienvenido, es democrático, es nuevo, es de avanzada. Todo lo que cuestione el estado reinante de cosas es subversivo, es vicioso, es el cama-

DON SEGUNDO SOMBRA, de Manuel Antin. La pampa en lindos colores y lectura del original en "off". Fidelidad a la literatura, infidelidad al cine. Éxito de boletería. Sin poesía ni vitalidad. Decorosamente nostálgica.

MOSAICO, de Néstor Paternostro. Pulcro lenguaje cinematográfico para un tema autobiográfico. Un artesano inteligente, materia prima viciada por la superficialidad en el trato de los personajes, mayormente estereotipos. Rescatable como forma visual,

REVOLUCIÓN SIN REVOLUCIÓN

Casi todos los títulos citados han sido fotografiados de manera impecable (lo cual a esta altura del cine es un deber) y han sido montados buscando una ruptura con el molde habitual. Salvo Don Segundo Sombra (un libro famoso ilustrado con imágenes) y Breve cielo (opaca reedición de la ola de 1961), los demás pueden anotar en su haber un desenfado en la voluntad de intentar algo diferente. Pero han permanecido empantanados en los canales del Sistema, en los temas del Sistema (ah, no es posible el amor -ah, que incomunicados estamos- ah, quisiera vivir en un mundo mejor muy lejos de aquí), en las trampas de la miniburguesia, en las tentaciones de ser llamado genio por algún crítico, en el anhelo de recuperar lo invertido vendiendo copias al extranjero dado que localmente no hay ecos favorables, ni recuperación industrial. Otra contradicción de algunos de los renovadores consiste en que al mismo tiempo que intentan una reflexión crítica en su largometraje, viven de hacer filmes publicitarios cuya filosofía es hacer perdurar el sistema social criticado. El caso del afianzado Cinema Novo brasileño, por ejemplo, demuestra que es posible intentar otros rumbos creativos. En vez de halagar sus egos en 35mm dentro de los marcos convencionales, hacían circular sus obras en 16mm en cine clubes estudiantiles o en fábricas. Y cuando se impusieron a nivel nacional e internacional, los respaldaba la cooperativa que ellos mismos habían consolidado y el talento a partir del cual habían rodado obras trascendentes. Aquí abunda la pose revolucionaria, pero sin producción revolucionaria. Por su parte, los mercaderes del entretenimiento anuncian más producciones de neto carácter evasivo. Neocine y vulgaridad coexisten en este plano apuntados a un mismo objetivo: el dinero. Los primeros para poder volver a rodar otra obra invendible, los segundos porque ésa es su razón de existir.

Se oye decir que "el arte ha muerto". Viene entonces el antiarte y en sus filas se atrincheran numerosos farsantes que fabrican modelos de cultura rápidamente asimilados por el Aparato Cultural manejado por los intereses que fomentan la alienación, la superficialidad y el conformismo para frenar la evolución de

rada Mao con los dientes afilados sobre la garganta de Occidente, es Fidel comiéndose nuestros terneros de exportación, es el fantasma del Tio Ho agazapado para acuchillar a Cristo, es Guevara corrompiendo a nuestros niños con malos ejemplos.

El único complot real del presente es el que tiene aplastado a dos tercios de la Humanidad en la penumbra. El único plan subversivo internacional existente, por otra parte, es la rebelión unánime contra los mecanismos que hacen cada vez más descarnada la lucha por la supervivencia. El subdesarrollo no lo implantó el comunismo. El subdesarrollo y todas sus lacras existe merced a una concepción imperialista de la sociedad muy anterior a Marx y Lenin. Entonces, TODO ESPECTADOR ES UN COBARDE O UN TRAIDOR. "En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos, ni prejuicios a que se produzca una obra artistica o menor o inferior, el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse "rebajar" el arte ni hacer "pedagogía", el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo, 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." (Santiago Álvarez.)

Esto no debe interpretarse como un ataque al cine plenamente de vanguardia, comprendido por media docena de personas porque su autor está realmente exigiendo a la percepción un nivel que esta todavía no ha alcanzado. Lo que nos repugna es el entrete-nimiento que se disfraza "de vanguardia" y se pone al servicio del estancamiento o el retroceso. Todo lo que no crece, involuciona. Arte es todo lo que moviliza y agita, es la fuerza motriz que impulsa al ser humano a afirmar su humanidad, a cambiar modos de vida que lo humillan, a negar radicalmente las mentiras que lo acosan, a afirmar de modo total su voluntad de liberación. Hoy son ilimitados los canales mediante los cuales un cineas'a potente puede consumar sus creaciones, compartirlas en mayor o menor escala, pública o clandestinamente. Ser espectador (consumidor) pasivo dentro de este proceso de ampliación de la conciencia de libertad creadora es servir a los intereses de la tiniebla represora. Esta revolución es genédicamente irreversible y trasciende el marco de las ideologías. Esta revolución artística va mucho más lejos que la expresión o la comunicación. Es una revolución que en su nivel más poderoso supera los móviles del A FAVOR o del EN CONTRA, para manifestarse poderosamente en el territorio del CON. Es

una revolución de participaciones simultáneas: cineasta y cineadicto, en pos de un futuro de emancipa-

Esta revolución no impone hacer al por mayor filmes sobre la lucha guerrillera, sobre el peronismo o sobre el rol sagrado de nuestra generación para consumar una obra de relieve histórico. ¿Quién hasta aquí ha hecho una conmovedora y sencilla película sobre el amor, sobre un poema visionario, sobre la pena o la alegría de un ser cualquiera? Ninguno de los filmes "de ficción" mencionados en esta nota ha ido al fondo de una criatura humana, de una relación humana. Han sido aproximaciones periféricas, cobardes. Han sido juegos estéticos en nombre del cine, con millonadas de pesos despilfarrados, con mínima intensidad, con ninguna perspectiva salvo el fracaso. Es duro decirlo así, pues muchos de los que pusieron el hombro en algunas de esas producciones creyeron estar dando lo mejor de si mismos sinceramente. Pero por allí no está todavía la revolución. Una revolución que no precisa ametralladoras disparando para ser tal, una revolución que puede darse con la ternura o con el humor. ¿Acaso ha sido el olor a pólvora lo que hizo de Vivir y Pater Panchali filmes excepcionales o el talento de Kurosawa y Ray para dar grandeza en el celuloide a naturales sentimientos cotidianos?

El Cine Nuevo está por hacerse en la Argentina. Late fugazmente en alguna secuencia de Mosaico, en algunos gestos de los protagonistas de Breve Cielo, en alguna sonrisa de Tiro de Gracia, en la música de Players, en los colores de Don Segundo Sombra, en tramos enteros de La hora de los hornos y en las ganas de cierta gente suelta por alli filmando cosas en 16mm y en 8mm.

Toda vez que hablamos de cine, hablamos implícitamente de libertad. El signo bajo el cual se mueven hoy multitudes de nuestros contemporáneos es el de la emancipación. Otros sobreviven condicionados dentro de mecanismos asfixiantes. El camino de salida es largo, pero el aliento es profundo. Aquí ya no se trata de demostrar genialidad y ser aclamado por un coro de marionetas. Aquí se trata de contraer un neto compromiso, de asumirse CON los demás, de ampliar creativamente el radio de la percepción liberadora y de estimular las participaciones reales del hombre pese a los engranajes parasitarios de una sociedad enferma. El artista, antena de su sociedad, existe para denunciar o para anunciar. El cineasta, artista de la imagen, es el ojo avizor que proyecta en las retinas de sus semejantes los destellos de una portentosa humanidad lanzada hacia la plenitud.

M. Grinberg



DE LOS HORNOS

Archivo His

JOVENES CINEASTAS. A FILMAR!

Nos han dicho muchas veces: esto no se hace can lápiz y papel, el cine es una industria. Empiezan entonces con que la técnico, con que el equipo, con que la especialización... ¿Filmar? ¡Ni pensarlo! Primero hay que ser asistente del ayudante del asistente, estudiar mucha teoria, o no, ver la pantalla desde lejos, en el cine. Con el tiempo, con los años, podrás ser ayudante de otro, y quién te dice, hasta director.

¿Y cuándo puede uno filmar lo que quiera? ¡El cine es una industria! ¿Y el mercado? El mercado, ese gran fantasma. Para que se venda en el mercado el cine debe ser espectáculo. Eso es caro. Y para pagarlo hace folta que se venda en el mercado. Esta es la noria que el capitalismo tiene preparada para los jóvenes directores de cine. La zanahoria es el cine "de autor". convenientemente lejos de las narices. ¿Y qué produce la nario? Ganancias, y no para los cineastas, precisamente. Pero sigue el progreso, y con él el mo-nopolio. El capitalismo razona: Si puedo exhibir una misma película el doble de veces, ¿para qué hacer dos? Si puedo producir diez películos con un di-rector, ¿para qué contratar nueve de más? Aparece el desempleo, y los em-pleados del aparato industrial "descubren" que la técnica cinematográfica es muy difficil,

Jóvenes cineastas, al diablo con el mercado, al diable con la técnica y con la larga carrera. Jóvenes cineastas, a filmar. ¿Cortos? Pues bien, cortos. En 15 minutos se puede hacer una obra maestra. Hasta en 5 minutos. Los tiempos standard son una necesidad del espectáculo, del comercio. No tenemos por qué respetarla. ¿En 16 mm.? ¿Y por qué no? ¿Están acaso agotadas sus posibilidades? El futuro cine en cassetes quizós sea de 8, inclusive.

¿Quién verá nuestra obra? Quien le interese. El cine no es para nosotros un negocio sino un medio de expresión. ¿Cómo lo financiaremos? Hecho así, el cine es barato. Un grupo de amigos puede juntar el dinero necesario y comportir una cómara.

BAJO LA CENSURA Y EL TERROR

No, no les proponemos que hagan cine en un tubo de cristal. No podrian tampoco. Para eso tiene sus leyes el gobierno. Vivimos en la Argentina del "arden" occidental y cristiano, en la América latina que los yanquis consi-deran su patio de atrás. Vivimos en una dictadura, bajo la censura y el terro-, no podemos olvidarlo.

La ley de censura es solo una parte del mecanismo: está la ley anticomunista y la deportación, el estado de sitio y la simple represión arbitraria. El arte no es libre en una sociedad escla-

Hay quienes se encagen de hambros y dicen: la creación nunca es libre en la sociedad actual. Es cierto. El capital controla todos los medios de comunicación de masas; la voz del hombre libre, del que descubre, del que ocuso, del que anuncia, del que llama se alzó siempre solitaria, proscripta por el cine, por las radios, por las editoriales.

¡Pero es que aún esa voz solitaria quie-ren ocaliar! Temen que la verdad se propague a las masas. No les alcanzo con prohibir la pobre hajita mimeo grafiada de la propaganda revolucionaria, aunque para enfrentaria cuenten con todo el poderoso aparato de la comunicación moderna. La lógica del totalitarismo los lleva a prohibir todo. También a través del arte el hombre puede llegar a vislumbrar su propia situación

Joven cineasta, no podemos hacer cine hoy, en la Argentina, sin luchar hasta las últimas consecuencias por la libertad de expresión para todo el pueblo, sin unirnos o la lucha popular contra

la dictadura y el imperialismo. Habrá quien diga: ¡Pero ya no quiero hacer cine político! No se trata de eso. También la libertad de expresión tiene su lógica. No habrá arte libre mientros



se la condicione, aunque sea parcialmente. No habrá creación libre mientras se encarcele, reprima y asesine a quienes expresen los ansias de libertad del pueblo. No queremos la "libertad" de las élites de privilegiados! ¡Renegamos de las jaulas doradas, que prostituyen y degradan!

DESCONOZCAMOS LA CENSURA

Jóvenes cineastas, a filmar sin ningún condicionamiento. A filmar lo que uno quiera o sienta, sea o no político, se encuadre o no en la moral de militares gorilas, en la tradición de entrega colonial, en las corrompidas "esencias na-cionales" que destiló esta burguesía

de vacas, industria protegida y socio vanaui

Desconozcamos lo censura, desconozcamos la burocracia totalitaria de control del arte, desconozcamos las condiciones de las agencias imperialistas. Debemos garantizar todos que la obra de cada uno sea exhibida, legal o clandestinamente, en el país y fuera de él. En esto no debe hober cuestión de diferencias temáticas o diferencias ideológicas. El enemigo es el mismo.

NO NOS ILUSIONEMOS

El cine es un poderoso medio de pro-pagando. Por supuesto que debemos utilizarlo como un arma más de esclarecimiento revolucionario. Pero no nos ilusionemos, no vamos a terminar con la dictadura con obras de arte, sinocon el levantamiento insurreccional de las masas. Es en la promoción y organizoción de este movimiento que de-bemos participar activamente; es de cobardes sentarse a esperar que otros enfrenten la muerte o la cárcel para conseguirnos la libertad de expresión: la ganaremos luchando.

No estamos de ocuerdo, sin embargo, con los compañeros que proponen obra de arte como proyectil". ¿Arte de propaganda? Sí, como no, cuando haga falta. Pero conscientes de que todos los caminos deben ser explotados por el arte, y que limitarnos es amputarnos.

LA CREACION NO ES COARTADA

Mucho menos coincidimos con quienes dicen que el artista debe luchar "en el frente de la culturo".

Bosta de élites! ¿Es que el artista no tiene brazos para pelear con la policia, como los estudientes, o pecho para oponer a las balas, como los obreros? Si es que hay tal "terreno de la cul-tura" es la charca de todas las medias tintas. La libertad humana se refugia hoy en las barricadas y en la lucha clandestina. Ahí estaremos, porque ahí florecerá la verdadera poesía del hambre. La creación no es coartada.

JOVENES CINEASTAS. A FILMAR

Recién empezamos, no es el momento e de autodefinirnos. Nuestra obra y nuestra acción lo van haciendo por nosatros. Pero podemos decir que na nos-condicionaremos a nada, que samospartidarios de la libertad de expresión más completa. Nos negamos también a aceptar el rol que tradicionalmente se asignó a los artistas. El arte-adorno, el arte-reflejo de la sociedad, el arte-ex-presión de lo que hacen atras, ese arte si ha muerto, no nos interesa.

Estamos por un nuevo arte, libre y subversivo, fusionado a la vida, a la acción, a la lucha de clases. El arte vivirá si los creadores entendemos que eshora de dejar de contemplor la vida y

bajamos a transformarla,

No queremos ser proveedores de arte a los revolucionarios. Queremos ser revolucionarios y expresar nuestras ideas, nuestros sentimientos, nuestros contradicciones, nuestro amor y nuestro odio, a través del arte. Jóvenes cineastas, a filmar. Pero no desde afuera. Detrás de la cámara hay un hombre, y todos deben saberlo, incluso nosotros.

> GRUPO CINE ROIO - 27 de julio de 1969. - Adherido al Movimiento de Artistas Revolucionarios Socialistas (MARS).

OBSCENIDAD: RETORICA DEL FETICHISMO

por Germán Leopoldo García

¿Cómo un montón de signos que existen por nuestra mirado, pueden otropellarnos, otendernos o ultrajarnos, si justamente la debilidad de un libro lo una imagen) es que pueden dejarse en el momento que nosotros elegimos? Quien prohibe no hace más que protegerse o proteger a los atros de si mismos, pero sabemos que no protege a nadie, porque es recién a partir de la censura cuando comienza a existir el objeto prohibido y, por lo tanto, se proyectorán sobre él las fantosias llamadas obscenes.

Adquieren propiedades obscenas aquellas tantasias vergonzantes que ya están censuradas por la represión, o bien esos destos que se soben objetivamente censurables por el grupo social al que se pertenece; obscenidad y censura se respaldan y se inventan mutuamente.

Cuando una obra ha sido prohibida, la categoría obscenidad i flotando entre el lector y la obra) disociará la lectura en dos momentos vacios: las fantasias que el lector vive como prohibidas y, por otro lado, el texto sacrificado en función de esas fantasias.

El libro censurado será distinto de todos los demás, objeto fetichizado por lo prohibido tenga en cada uno deterde todas las promesas de las fantasias censuradas. La hondura que la idea de lo prohibido tenga en cada uno deter-



minorá la intensidad de la búsqueda (a los libros prohibidos hay que buscarlos porque dejan de exhibirse en los librerios, y por lo general su vento aumenta en un relativo secreto) y la intarpretación del texto en cuestión: hay que apoderarse del discurso que habla de aquella práctica que se rechaza, o se finge rechazar en nombre de la represión.

¿Y par qué tiene que ser justamente así? Porque sálo puede aparecer como obsceno fuero de mi aquella que reprime en mi con vergüenza: "Si querréis conocer a un hombre honrado — escribió Sartre— averiguad qué vicios oborrece más en los otros: tendréis las líneas de fuerza de sus vértigos y sus terrores, respiraréis el hedor que apesta su hermosa alma".

La prohibición hecho a un objeto no hace más que reafirmar u objetivizar de otra manera la disociación interna tel Ein y el Mall que hay en cada una: el objeto encarna el Mal y quien la prohibe encarna el Bien. Pera las cosas no marchan, porque este Mal que ahora está en el objeto emerge de cada uno. No existe libro que persigue al lector, sino el lector que persigue al lector, es decir, el lector que se persigue

a si mismo en la persecución del libro. Sin esta disociación producto de una prohibición internalizada (el Mal y el Bien) no hay obscenidad, Hobio de la diferencia que hay entre un strip-tease y una clase de anatomía: el primero se dirige a lo prohibido y la clase de anatomía se despliega en el espacio sacralizado del saber.

Yo llamaría obscenos ly entiéndase que usaría una metáforal a esos lenguajes que promueven la disociación y la culpa. Esos lenguajes que tienen velos, que ejecutan movimientos elipticos pará referirse a una experiencia, que se propánen como signos cómplices de la disociación en tanto aceptan un Mal al cual nombrarán con rodeos y aproximaciones. Esos lenguajes que quieren nombrar lo que han decretato primeramente que no se puede nombrar. Presuponen la disociación y la inventan porque la presuponen: estamos en un circulo.

Y es así porque detrás de todo prohibición está la autoridad, ésta vuelve circular los razonamientos parque los funda en sí misma, y porque se propone como emanación de todos los significados. En nosotros puede existir lo prohibido, el Mal, cuando hemos aceptado una autoridad que sancione los limites de nuestra experiencia. Y esta autoridad puede actuar como Patrón-Moral internalizado o como limite legal a través de un Código que nos supera y nos limita.

Hay obscenidad, prohibición, vergüenza de nosotros mismos, cuando hemos sido disociados por una autoridad que hace coexistir en nosotros, irreconciliables, un Mal y un Bien. Un Mal que sólo podremos reconocer si lo proyectamos fuera de nosotros en un objeto elegido para esa función, y un Bien que existirá como oponente a ese Mal a través del lenguaje de la autoridad. Y sabemos que el lenguaje de la autoridad es el de nuestra propia represión.

Si no existe el objeto fetichizado por la prohibición en el cual buscar nuestro mal, existe el lenguaje velado, el doble sentido de la vida cotidiana. Y en este doble sentido gana siempre el que está del lado del buen sentido, es decir, gana la autoridad.

EL LENGUAJE FETICHISTA DE

Obsceno: impúdico, torpe, ofensivo al pudor.

Pudor: honestidad, recato, modestia,

vergüenza, timidez. Ofensa: acción y efecto de ofender, da-

ño, molestia, agravio, injuria.

Mal: contrariamente a lo debido; sin razón, desacertadamente; de mala manera.

Bien: aquello que en si mismo tiene el complemento de la perfección de su propio género, o lo que es objeto de la voluntad.

Podemos identificar: Obscenidad/Mal, Pudar/Bien, Y después la acción y efecto de ofender, que es causar daña, molestía, al Bien. En este maniqueismo donde la única acción está cargada de negatividad, sólo quedo la inmovilidad o la obediencia al Bien que es la autoridad. Pero obedecer es también una forma de inmovilidad, puesto que no debe hacer el movimiento de una decisión en mi conciencia.





El bien, como la autoridad, es "aquello que en si mismo tiene el complemento de la perfección de su propio género" Y no es que yo quiera confundir a este Diccionario de la Real Academia con Franco, viene asi. Sus palabras, car-gadas de negatividad o de positividad, se diluyen en el espejo de la tautalogia. Giramos en un léxico vacio; obscenidad sería la acción de causar daño, injuria, molestia al pudor que es la honestidad, la modestia, la timidez, la vergüenza.

Lo que no se funda en la Mismidad del Bien se funda en el Mal. Este lenguaje tautológico no pide ser escuchado como reflexión sino como conven-

ción autoritaria.

¿Cómo hace el censor para respaldarse en este lenguaje? Apela al se, a lo impersonal, al fantasma de la Opinión Pública que no es opinada por nadie,

"al pudor de las mayorías"

Toda censura, toda prohibición proviene de una autoridad que identifica su existencia con el Bien, y lo que quiera modificar su existencia es identificado con el Mal: " el hombre de bien se castra: arronca de su libertad el momento negativo y arroja lejos de sí ese paquete ensangrentado. La libertad queda dividida en dos mitades y cada una de esas mitades se debilita por su cuenta. Una permanece en nosotros. Identifica para siempre el Bien con el Ser, y por consiguiente con lo que ya existe: como el ser es la medida de la perfección, un régimen existente es siempre más perfecto que un régimen que no existe; se dice que ha dado prueba de ella" (Sartre).

Autoridad, Bien, Ser: el hombre que busca el objeto prohibido está tratando de encontrar el secreto de tanta positividad. Este hombre supone que la autoridad prohibe aquella que la desenmascara. ¿Y eso que prohíbe no tendrá uno, al menos uno, de los se-cretos de la autoridad? Se busca el objeto prohibido porque la que se le prohibe a todo hombre que obedece es, justamente, tener poder y autoridad. Se lo busca como una forma de poder y se lo termina aceptando bajo la categoría de una vergüenza. Cuando uno Ilega al objeto prohibido se encuentra, obvio, con que la autoridad ya estuvo por alli y que ese objeto ahora no es más que uno de los momentos obje-tivados (el del Mal) de nuestra propia disociación.

En tanto el lenguaje de la autoridad no está relacionado con ningún hacer. sino que se funda en el Ser, ese len-guaje puede cuestionar todos los actos. ¿Qué son un libro, un hombre, una película, mirados desde el Ser de la

Autoridad que se adjudica para sí el

sentido de todos los libros, los hom-

bres y las imágenes?

Si lo obsceno existe es solamente porque hemos aceptado, dentro o fuero de nosotros, el criterio de una autori-dad que nos hace negar una parte de lo que somos. Y no es casual que vivamos en una cultura que ha negado el cuerpo y que nos intento negar, negando la experiencia de nuestro cuerpo. Si hemos negado nuestra sexualidad, nuestro cuerpo, sólo queda la ideologia que la autoridad nos propone como sentido de nuestro vida. Decirle si a la autoridad es decirle no a nuestra vida.

LA MALA MEMORIA DEL CENSOR

El censor en nombre del posado choco con el pasado: Cervantes, Shakespeare, Bocaccio, Aristófanes, Apuleyo, Rabelais, Catulo, Quevedo, las relaciones sin matrimanio en el Martin Fierro, las Confesiones de San Agustin, la violen-cia sexual y sagrada de la Biblia, sus incestos. Los antiguos pudieron y él no puede con los antiguos. Pero pretende en nombre de ellos eliminar a los que siguen, simulando que el lenguaje que intenta suprimir es un capricho, una obstinación disolvente de los valores de las mayorias que el censor repre-

(Hemos visto que esta mayoria, por el contrario, se dirige al objeto prohibido, se proyecta y se descubre en él, y si no soca nada en limpio es porque no puede sino fetichizar el objeto al cual se ha dirigido solamente por la prohibi-

¿Cómo sober qué es lo que se censura? El lenguaje de la censura es vago, no comunica una reflexión sino una orden. Y esta orden es siempre la misma; perpetuar la situación dada, verificar un limite que se coloca en el momento de verificarlo. Y además, la vaguedad de ese lenguaje se debe a que nace después para justificar la tautología enterior de la autoridad; el Bien es el Bien. El censor sabe que el lenguaje que censura está nombrando al mundo que defiende y, justamente, trata de suprimir el lenguaje para perpetuar el mundo. Le parece que suprimir el lenguaje es suprimir la situación, como si la prohibición carcelaria que no le permite al preso discutir su encierro se convirtiero mediante el silencio en un acuerdo mágico y redentor. No quiere, nuestro censcr, resignarse a la invención de la imprenta y quisiera que un lenguaje que emana de toda la sociedad fuera codificado y usado por un grupo previamente elegido. Para él se trata de que el mundo que vivimos todos sea expresado por la experiencia que los hombres del Poder tienen; ellos deberón decirnos qué es lo que debemos sentir en cada caso y con qué palabras tenemos que comunicar nuestra experiencia a los demás.

Pero resulta que lo único que tiene, quien no tiene nada, es el lenguaje. Por qué, si no se inventan esos len-guajes de circuitos semicerrados que tratan de significar, por debajo de la palabra institucional, su verdadera re-lación con el mundo? Hablo de las jergas de grupos secretos, de los códigos carcelarios, de los argots que van cambiando a medida que sus significados son institucionalizados por la costum-

bre o la academia.

El censor quisiera creer que se puede suprimir cualquier lenguaje encarnado, que se puede volverlo a la abstracta universalidad del poder y la autoridad, sin suprimir la experiencia que lo genera, que le da un espesor y un sentido. El nos propone su lenguaje con la seguridad de que es más significativo porque expresa la experiencia que la autoridad tiene del mundo.

Pero si yo hablara su jerga seria también Autoridad, él no sería una experiencia que se opone a otra, sino la Voz de la Experiencia Absoluta y Universal del Sentido. Esta es una forma poco elegante de explicar que se desea nuestra obediencia, pero que no interesan



UPS

THE UNDERGROUND PRESS SYN-DICATE is an informal association of publications of the "alternative press" and exists to facilitate communication among such papers and with the public. UPS members are free to use each other's material. A list of UPS papers is available by sending a stamped selfaddressed envelope to UPS, Box 26, Village P.O., New York, N.Y. 10014. A UPS Directory containing ad rates, subscription prices, wholesale prices and a great deal more is available for \$ 2. A sample packet of a dozen UPS papers is available for \$ 4, and a Library Subscription to all UPS papers (about 50) costs \$ 50 for 6 months, \$ 100 for one year. The above offers are available from UPS, Box 1603, Phoenix, Arizona 85001, USA.

DOCUMENTOS

los significados que la experiencia de obedecer produce en nosotros.

No permitir un lenguoje es querer suprimir los significados de una expe-riencia, es obligar al ruido (que es una forma de silencio) de un lenguaje impuesto por la autoridad y que no encarna en mi experiencia del mundo. En ciertos países colonizados los diarios se escriben en el idioma colonizador, idioma que el noventa por ciento de la pobloción no comprende o no vive. En el Discurso del Método uno puede rastrear un lenguaje doble: por arriba las palabras que encarnaban el gesto ritual hacia la autoridad y por abajo un lenguaje cuya estructuración minaba ese mismo gesto, ¿Por qué suprimir un lenguaje que trata de superar la disociación, de descorrer los velos y mirar debajo de la autoridad paralizadora la dinámica de nuestros terrores y vergüenzos?

Se nos quiere hacer creer que todos los que no son autoridad son objetos irreflexivos que no podrán elegir entre un cine y otro, entre un libro y otro. Porque la censura no es un acto de autoridad solamente contra la libertad del escritor, del artista; es un acto de autoridad principalmente contra esa "maque se intenta proteger. Esa mayoría no podrá elegir entre lo que ni siguiera llega al cine o a la imprenta: la autoridad ha elegido ya, mediante la censura de la que ella no es, una imagen de si misma y sólo se nos pide que vayamos a extasiarnos. Usted, lector, castrado y disociado por la autoridad, es ahora considerado por la autoridad como un castrado: no puede elegir porque, como buen costrado, está lleno de tentaciones. La censura quiere protegerlo de usted mismo,

El censor es realista, no está contra la castración, sino que intenta perpetuarla suprimiendo el lenguaje que lo expresa.

Si un lenguaje presupone un grupo (la lingüística sabe que si), la experiencia de todos los lenguajes nos concierne.

Para cambiar algo hay que aceptar su existencia: "En contraste con la estructura represiva de un grupo autoritario —escribió Norman O, Brown—, la finalidad de la asociación entre el artista y el auditorio es la liberación".

El censor va a chocar siempre con el arte, su lenguaje está lleno de imágenes de carniceria: hay que extirpar l se escucha), hay que certar el mel de raix, hay que eliminar, etcétera. Se hace de la experiencia del otro un coágulo infecto, un tumor, colocado por el azar o la Maldad en el camino de la autoridad.

El sicoanálisis demuestra (se trata de dos personas que intercambian palabras) que hay cosas que cambian si se las nombra. Pero el censor querrá hacernos creer que las palabras y las cosas son lo mismo. Sin embargo digo pollera y el texto no se me llena de polleras, quien lee convoca en su imaginación varias o ninguna pollera. El censor adoptará la actitud de un mago primitivo: no se dejará que se nombren los pudores de la autoridad para que éstos no se debiliten en el exorcismo. Y si nombro (al igual que cuando digo pollera) la experiencia de la sexualidad en un lenguaje cotidiano, ¿qué otra cosa puede convocar el que lee que la experiencia que ya tiene asociada a esas palabras?

La función del arte no es hacerse cómplice de la disociación, de la culpa y la enfermedad. Mas cuando se com-prende que la "mayoría pudorosa" a espaldas del censor trata de volver a si misma: frocasa porque elige el camino de la elipsis, del doble sentido, la única obscenidad que existe. El asqueroso secretito (asi le llamaba D. Lawrence) cuya asquerosidad se debe exclusivamente a su secreto. Se oculta lo que se supone sucio y este acto de ocultamiento (el mismo que fetichiza el objeto prohibido) instaura la experiencia real de la suciedad y la vergüenza: "El chiste verde -escribe G. Bataille— es en nuestros días un aspecto popular del matrimonio, pero el chiste verde tiene el sentido del erotismo inhibido, trocado en descargas furtivas, en disimulos graciosos, en alusiones".

No hay (si hay) otra obscenidad que ésta que define Bataille y que puede ser extensible a discos, programas radiales, fotanovelas, comedias resas, etcétera.

Pero el censor no se molesta por estas alusiones, estos disimulas graciosos, que perpetúan el Mal y el Bien, la enfermedad, la disociación y la culpa.

Y la mayoría de los disimulos graciosos se hará cómplice del censor, y frente a un lenguaje que quiera totalizar una experiencia, jurará que está ofendida, ultrajada, que su pudor agredido no soporta más. Pero bastará que la prohibición fetichice un objeto para que esta mayoría corra a buscarlo y trate de fingir (detrás del gesto del escándalo moral) que encuentra en el objeto lo que surge de si misma.

La decisión del censor de suprimir un lenguaje es la obstinada y outoritaria actitud de borrar simbólicamente un mundo. Pero deberá soportar la certeza de que ese mundo enterrado, sumergido en los repliegues de la experiencia personal, irrumpe en la realidad enmascarado de mil maneras, bajo las insoportables (y consumibles) formas de una falsa complicidad que inventa la vergüenza, el rechazo culpable de lo que es el núcleo de nuestra relación con los otros: el sexo.

Creo, por eso, que un discurso que despliegue sin temores ni velos el lenguaje cotidiano y encarnado de la sexualidad, prepara el camino de un silencio placentero alrededor de ella. Los discursos más violentos sobre la sexualidad (Sade, Aretino, Sacher-Masoch) nos han llegado de épocas donde la represión y la autoridad se postulaban como absolutas.

El censor puede también cortar el mal de roix si mutila hombres y mujeres de la cintura para abajo: la historia empieza ahi, Enero de 1969.

PRIMAVERA EN SUDAMERICANA

Manuel Puig BOQUITAS PINTADAS

Con un lenguaje de quieta belleza compone este escritor argentino que luera aclamado por la critica francesa, su nueva novela folletín, un testimonio irónico sobre la clase media en las décadas del 30 al 40.

Colección El Espejo - 248 págs, \$ 650 -

Rubén Tizziani LAS GALERIAS

Opera prima de un joven escritor santafesino que hizo sus primeras armas en periodismo. Colección El Espejo - 184 págs. \$ 550.-

Rubén Vela - LOS SECRETOS

"Poesía de retorno, de vuelta a empezar; esto es original, puesto que avanza de los origenes. Lo que quiere decir que es una poesía descubridora y original" —dice de este libro el crítico Guillermo de Torre—

Colección Poesía - 84 págs. \$ 650 -

Will y Ariel Durant LAS LECCIONES DE LA HISTORIA

Cuarenta años de investigación y diez monumentales volúmenes de su HISTORIA DE LA CIVILIZA-CION permitieron a los Durant lograr este panorama profundo y sagaz del país del espíritu humano observado filosófica e históricamente. 136 págs. - \$ 720.-

EN VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS

PROBLEMAS DEL LENGUATE

Jakobson, Martinet, Chomsky, Saumjam, Benveniste, Kurylowicz, Fónagy, Bach, Schaif, Leroy, Sommerlelt, Pande, analizan los temas actuales de la lingüística en un volumen de imprescindible consulta hoy. 302 págs. - \$ 850.-

REVISTA DE PSICOANALISIS Nº 2

Editada por la Asociación
Psicoanalítica Argentina
Beranger - Regresión y temporalidad en el tratamiento analítico. Bisi - Sobre perversión masculina.
Kohot - Formas y transformaciones del narcisismo,
y otros artículos.

270 págs. - \$ 1.200.-

REIMPRESIONES

Pedro Salinos LA BOMBA INCREIBLE (4° ed.) \$ 550.-

Julio Cortázar 62/MODELO PARA ARMAR (3° ed.) \$ 600.-

Manuel Mujica Lainez INVITADOS EN EL PARAISO (2º ed.) \$ 800.-

Eduardo Mallea TODO VERDOR PERECERA (7º ed.) \$ 520.-

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto 1º. 545

Buenos Aires

