

cine

4¹⁹⁷⁰
\$3_ \$300%

&medios

Z

Zabriskie Point

Pasolini

Mar del Plata **70**
Cannes



INVIERNO EN SUDAMERICANA

Manuel Rojas
CUENTOS

Los sabrios y vigorosos cuentos de tres libros, más otros relatos posteriores, de uno de los más representativos escritores chilenos de hoy, el autor de la ya clásica novela *Hijo de Ladrón*. "El testimonio de un mundo verdadero y fascinante." (Raúl Silva Castro). 368 págs. aprox. * \$ 13.—

Adolfo Bioy Casares
**MEMORIA SOBRE LA PAMPA
Y LOS GAUCHOS**

Breve ensayo de Bioy que denuncia con certera ironía la inexistencia del gaucho de pacotilla a lo Rodolfo Valentino. Edit. Sur. 64 págs. aprox. * \$ 6.—

Elbia Rosbaco Marechal
LOS TIEMPOS MAGICOS

Una colección de cuentos donde se encarnan las más extraordinarias imágenes mentales, en un mundo a la vez oculto y presente. Col. Espejo. 172 pp. * \$ 6,50

María Elena Walsh
OTOÑO IMPERDONABLE

El libro de poemas que mereció un premio municipal, escrito a los 17 años, por quien es hoy famosa por sus versos para niños. Juan Ramón Jiménez se declaró "maravillado por su naturalidad en lo sencillo y lo difícil". Col. Poesía. 72 pp. * \$ 4.—

**EN VENTA EN TODAS
LAS BUENAS LIBRERIAS**

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto 1º. 545

Buenos Aires

Pierre Klossowski
SADE, MI PROJIMO

Con la publicación de este ensayo en 1947 Sade se convierte en el centro de la reflexión contemporánea. Esta reedición, publicada en 1967 se amplía con nuevas ideas. ¿Qué es el sadismo de Sade? ¿Qué función cumple la razón dentro de él? Col. Perspectivas. 148 pp. aprox. * \$ 7,80

Richard Wisser
**RESPONSABILIDAD Y CAMBIO
HISTORICO**

Wisser, profesor de filosofía en la Universidad de Maguncia, propone en este ensayo una nueva interpretación del mundo mediante una revolución en el modo de pensar, negando tanto la ideología restauradora como la utopía doctrinaria. 392 pp. * \$ 13.—

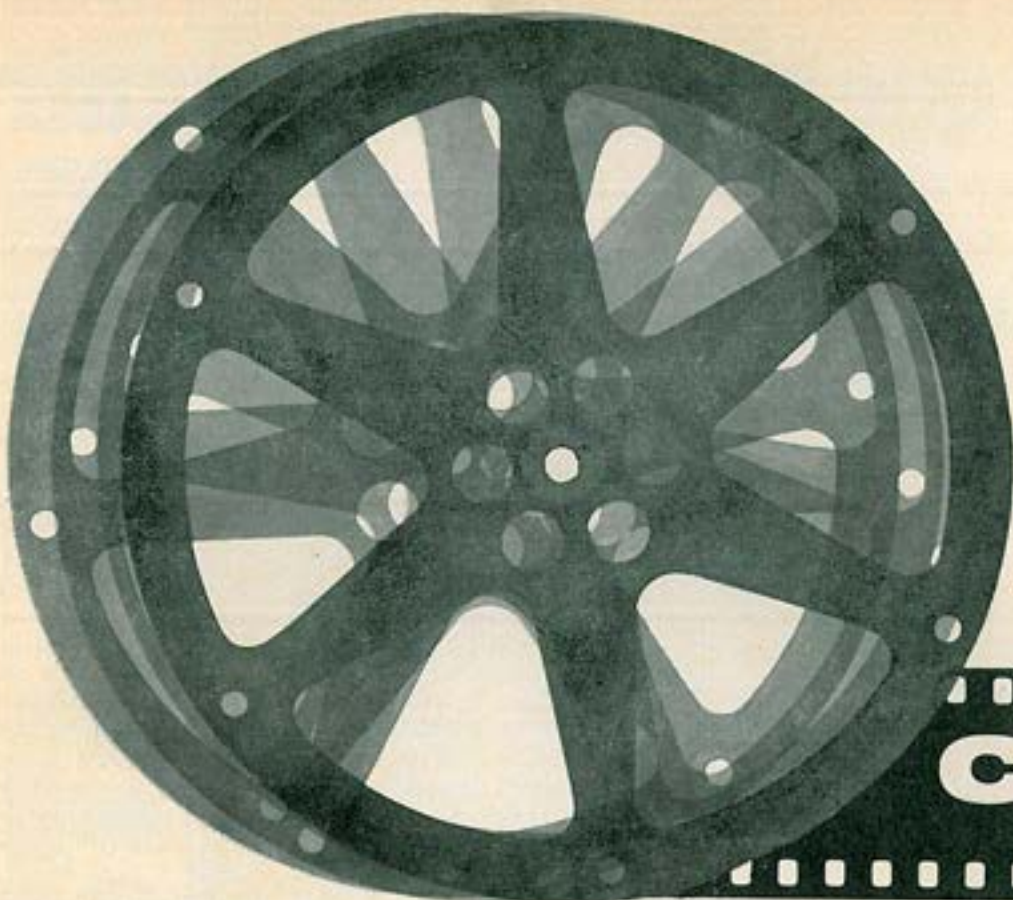
Danilo Cruz Vélez
FILOSOFIA SIN SUPUESTOS

La pretensión de la filosofía de ser un saber universal es también la de ser un saber sin supuestos. Concentrando el problema en un punto actual, el profesor colombiano Cruz Vélez, de la Universidad de Los Andes, hace girar su investigación alrededor de Husserl y Heidegger. Col. B. Filosofía, 312 pp. * \$ 11,50

DIOGENES
Revista trimestral N° 65

Con ensayos de Eduardo González Lanuza, André Doremus, F. Pellizzi, Thomas J. Cottle y otros. * \$ 3,90

* Ley 18.188.



cine
& 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, Liberation

News Service, Unitalia,

Cine al día (Caracas),

Fundación Cinemateca

Argentina,

Take One (Canadá).

Corresponsal en Brasil:

René Capriles Farlan

Correspondencia a: **Cine & medios**, Casilla Correo Central 5308, Baires, Argentina. Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual N° 1.010.583.

© 1970. Precio de venta:

\$ 3.-, m\$N. 300.- en Argentina, 1 dólar en el extranjero.

Suscripción a 4 números:

Argentina: \$ 10.-, m\$N. 1.000.-

Exterior: u\$s 5.-

Tarifa Reducida N° 8886,

Correo Central.

Agustín Mahieu

2 **EL CINE QUE SUPIMOS CONSEGUIR** - Reflexiones sobre un drama argentino.

12 **UN CINE FANTASMA** - Tres films en Mar del Plata.

20 **DIALOGO CON ZANUSSI Y PASSENDORFER.**

Homero Alsina Thevenet

3 **COSTA-GAVRAS: HOY Y MAÑANA** - Z y La Confesión.

Miguel Grinberg

18 **LOS IDUS DE MARPLA** - Signos de un Festival

23 **CANADIENSES ALERTAS** - Diálogo con Robin Spry.

Juan Carlos Kreimer

28 **IF...** - Cuando el condicional afirma.

34 **PIER PAOLO PASOLINI** - Enunciados varios.

Gene Youngblood

26 **ARTE Y ENTRETENIMIENTO** - El cine como excusa.

Ludovico Sáenz

40 **CARTA DE CANNES** - La contestación en marcha.

14 **ZABRISKIE POINT** - Debate a cuatro bandas.

8 **MOVIOLA** - Por un cine argelino - Agnès Varda en USA - Diálogo entre Straub, Rocha, Jancsó, Clementi y Bertolucci sobre la pornoindustria.

30 **DOCUMENTOS** - Italia: el cine y el movimiento estudiantil - Francia: los cinetracts y Chris Marker - Z: ¿sólo en Grecia?

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. Se solicita canje con revistas similares.

AÑO I - NUMERO 4

1970

el cine que supimos conseguir

A las cuatro semanas de su estreno, *El santo de la espada* había atraído más de un millón de espectadores (escolares incluidos). Este hecho, cualquiera fuese su circunstancia, impide una consideración ligera de un film que provocó —en la prensa especializada— toda clase de contorsiones dialécticas. Pocos fueron severos, como si criticar una película histórica argentina que, por primera vez en serio, acomete al “héroe máximo” (cabe arrumbar en lo pintoresco a “Una nueva y gloriosa nación”, film mudo producido por Aju-ria en Hollywood) pudiera ofender al propio San Martín.

Para situar el problema, es necesario recordar que este *Santo de la espada* se inspira, lejanamente, en un frondoso y sentimental enfoque del ilegible Ricardo Rojas. Que el presidente de la SADE, Ulyses Petit de Murat, coguionista de *La guerra gaucha* y *Su mejor alumno*, fue uno de sus adaptadores. Que su primer responsable, en fin, es Leopoldo Torre Nilsson, símbolo lejano de una rebeldía artística frente al cine argentino anquilosado de la década del cincuenta.

No menos importante es registrar que su guión fue controlado por diversos organismos del Estado, desde los conservadores de la historia oficial a los miembros de la inteligencia militar. No es aventurado pensar, aunque parezca ya absurdo, que esos guardianes de la tradición observaban con cierta desconfianza a Torre Nilsson, cuya antigua obra de autor representa, para la inevitable mentalidad castronense latinoamericana, cierto tufo subversivo, levemente izquierdizante. El peligro era, sin duda, tan imaginario como sus fantasmas habituales. *El Santo de la espada* no vulnera los cánones del héroe incorruptible, convertido por la exégesis tradicional en un símbolo, un mito que seguramente es mucho más mediocre y limitado que el auténtico valor real del hombre, político y militar San Martín, un producto real y vivo de su época.

Donde el escozor alcanzó el nivel de la polémica fue entre los partidarios de un cine argentino serio, comprometido, capaz de hablar un lenguaje propio. También en este plano, como en las críticas ditirámicas o de compromiso, radica un fenómeno habitual y argentino: la irrealidad, la incapacidad de analizar claramente los hechos.

Pensar que Torre Nilsson, o cualquier otro, podían emprender una historia seria de San Martín, es desconocer la realidad del país, su inmadurez real y estimulada por quienes manejan su educación y su patrimonio.

La clave puede descubrirse en la misma letra del film. Las famosas proclamas de San Martín, modelos de claridad y poder revulsivo, a la vez lacónicas y dotadas de una elocuencia fundamentalmente política, se transforman en artificial materia de diálogos. El temor nacional a enfrentarse a sí mismo, a sus problemas, puede explicar que lo que para San Martín —un hombre friamente decidido a cumplir sus objetivos— era un arma de combate dialéctica, se transforme en un pomposo discurso carente de vida, en un contexto inexistente.

El temor a enfrentar problemas actuales suele ser una motivación de refugiarse en el pasado. Pero este pasado puede ser asimismo la clave y la fuente de ciertas constantes que pueden explorar el presente. Esto es lo que podía hacerse con San Martín. En *Los her-*

manos Karamazov, de Dostoievsky, Iván relata una parábola de la vuelta de Cristo a la tierra. Su presencia es tan escandalosamente perturbadora del orden que la misma Iglesia lo condena a la hoguera como hereje. Es posible que éste fuera el destino de San Martín, del verdadero San Martín, si por un azar mágico se transfigurara en un participante de nuestro tiempo. Y si allí estaba la clave original, viva y auténtica de una interpretación actual de San Martín, no es menos cierto que jamás hubiese llegado a las pantallas.

Ahora, sin embargo, está este Santo que supimos conseguir, consagrado, inofensivo, digno del Billiken. Las minorías de siempre, esas que Torre Nilsson citó despectivamente en un programa televisivo (dijo: “*El Santo* no será un film de autor, pero sí de director”), se escandalizaron como de costumbre. Un antiguo héroe, Torre Nilsson, se transformaba ante sus ojos en un comerciante del cine. Estaban, otra vez, ante una opción falsa. Torre Nilsson, es cierto, podría haberse rehusado a cumplir esta estampa de Grosso, regresar a su pasado de autor. ¿Era eso posible? Nunca se retrocede, y *El Santo de la espada* es una consecuencia de las condiciones actuales del cine argentino, entre la espada de la censura y la pared de sus insuficiencias económicas.

Con un realismo que algunos llamarían cinismo, se puede demostrar que Torre Nilsson ha adoptado un camino lógico, aunque no sea muy simpático. Ha descubierto un cine de espectáculo, comprensible a las masas, despojado hasta cierto punto de la torpeza antigua del cine comercial-almacenero que caracteriza a la industria tradicional.

Ha constatado que los héroes de la historia poseen una atracción innegable, inagotable. Un western nacional, muy propio y por lo tanto solemne y patriótico, está por nacer. Más de un millón de espectadores han respondido a esta clarividencia psicológica.

Queda una historia secreta. La probable, públicamente negada amargura de Torre Nilsson, un hombre que con su esfuerzo propio (y no del todo inflado) transformó en un momento dado la imagen del cine argentino. Una amargura que no puede consolarse con la satisfacción intelectual de haber descubierto una operación industrial sin precedentes: el culto cinematográfico de los héroes.

Los detractores, los que criticarán su éxito económico, deben pensar que *El Santo* es obra de todos. Es obra de un país irreal, fantasmagórico, que pesa sobre otro oculto, que se empeñan en desconocer. A ese país no han contribuido solamente los gobernantes medioevales o absurdamente surrealistas que han transcurrido, las carencias de una cultura adventicia, las represiones constantes y sórdidas. *El Santo* es también la respuesta lógica a una cultura que no defiende ni descubre su misión, de autores que incluso carecen del valor de insultarse.

Por eso, quienes desde una cómoda posición crítica, fustigan las “concesiones” de Torre Nilsson, deberían primero recapitular qué hicieron para ensanchar el camino que él abrió en otro tiempo, para evitar que el cine de autor o de experiencia artística —el nombre no importa— sea un lujo casi inalcanzable en la Argentina. ♦

AGUSTÍN MAHIEU

COSTA-GAVRAS



HOY Y MAÑANA

z: presente griego

El 23 de mayo de 1963 el diputado griego Grigoris Lambrakis, opositor al gobierno, participó de un acto público en Salónica contra la instalación de cohetes Polaris en el territorio de Grecia. A la salida se vio envuelto en un tumulto, fue atropellado por una camioneta, sufrió heridas graves y murió tras cien horas de agonía. La investigación judicial posterior demostró que ese aparente accidente callejero había sido un crimen simulado. La autopsia probó que Lambrakis fue golpeado en la cabeza con alguna clase de cachiporra, mientras todas las circunstancias anexas dejaban entender que el asesinato tenía una finalidad política. Aunque los criminales eran civiles, habían recibido instrucciones de la policía y del ejército, lo que explicaba las dificultades posteriores para averiguar la verdad de los hechos y de su motivación.

El incidente apareció tratado en la novela *Z*, del escritor Vassilis Vassilikos, y fue posteriormente adaptado por Jorge Semprun y Costa-Gavras para el film del mismo título. La novela y el film aparecen destacados contra un panorama político más grave que el retra-

tado en su asunto. En 1963 existía aun en Grecia un régimen monárquico que conservaba ciertas apariencias de democracia, pero en 1969 y 1970, cuando el film obtiene un éxito mundial, Grecia está gobernada por lo que se ha dado en llamar el "régimen de los coroneles", caracterizado por una franca tendencia hacia la derecha. En este contexto, *Z* opera como una enorme denuncia contra la represión, el crimen organizado, el militarismo.

La versión cinematográfica de *Z* evita toda mención directa de Grecia, probablemente para evitar que una reclamación diplomática pueda impedir la difusión del film. Sus deliberadas ambigüedades de diálogo ("este país", "este gobierno") o de ubicación geográfica (ningún paisaje, ningún apellido) dan al relato un tono general de alusión a regímenes políticos derechistas o militares, lo que de hecho aumenta la fuerza de su denuncia. Por otro lado, el film se permite ciertas bromas contra su propia ambigüedad. Si muestra que en una mesa se sirven refrescos, elige que sean jugo de naranja, dato claramente griego; si en una oficina pública debe colocar un retrato de gobernantes, pone una pareja real, pero astutamente agrega un reflejo que impide identificar los rostros de esa pareja: hay pocas monarquías en el mundo actual, y quien quiera entender la alusión está en libertad de hacerlo. Aparte



Arriba: Costa-Gavras

Crimen en el coche cama (arr. izq.). **Donde sobra un hombre** (ab. izq.)



de tales disimulos de detalle, el film adopta una actitud directa para tratar el centro de su tema. Una advertencia inicial señala que toda coincidencia entre cualesquiera hechos históricos y los episodios que va a narrar no es casual sino voluntaria. El argumento se desarrolla después en estricto orden cronológico: el anuncio de una asamblea política, la amenaza del crimen, la asamblea misma, el crimen mismo, la investigación, las presiones para impedirla, la firmeza con que un juez joven y nuevo resuelve averiguar la verdad. Ese desarrollo lleva a una doble culminación. En un golpe de efecto, el juez resiste la presión de jerarcas policiales y llega insólitamente a acusarlos de haber instigado u ocultado el crimen. En los últimos minutos se aclara, sin embargo, que tal acusación termina por ser ineficaz. Un oportuno golpe de Estado permite dispersar a jueces, policías y testigos, disolviendo el episodio en la nada. El nuevo gobierno toma otras medidas cuya enumeración ocupa las últimas imágenes del film.

EL REALIZADOR

Constantin Gavras nació en Atenas en 1933, hijo de una familia de clase media. En 1951 decidió radicarse en París, cursó estudios en la Sorbona, se graduó en literatura (1954) y comenzó a estudiar cine en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC). Después fue asistente de dirección junto a René Clair, Jacques Demy, Henri Verneuil, René Clement, Jean

Becker. Como realizador hizo solamente dos films antes de llegar a Z, que sería desde 1969 su consagración internacional:

Compartiment tueurs (Crimen en el coche cama, 1964), tiene como único fundamento una intriga policial y no aspira a otras profundidades. La ingeniosa idea de los criminales es matar a alguien en la primera secuencia, matar después a varios presuntos testigos del primer crimen y disimular así su verdadero objetivo: el tercer o cuarto muerto es el que realmente les importaba. Como casi siempre ocurre en el género, hay demasiadas facilidades en la trama, entre una casualidad por aquí y un servicial monólogo por allá. Pero se advierten en cambio otras prolijidades. Los personajes aparecen caracterizados con tanta precisión como humor, el ambiente de policías, testigos e interrogatorios da lugar a rápidas viñetas descriptivas y el ritmo no decae en la hora y media del relato. Todo ocurre como si Costa-Gavras fuera un admirador del tradicional cine norteamericano y probara sus fuerzas en recrearlo con un elenco francés de primera categoría (Simone Signoret, Yves Montand, Jacques Perrin, Catherine Allegret, Pierre Mondy, Michel Piccoli, Charles Denner, Jean-Louis Trintignant).

Un homme de trop (Donde sobra un hombre, 1966) utiliza también un esquema convencional, cambiando el cine policiaco por el cine bélico. La acción ocurre en Francia ocupada (1943), donde un grupo de "ma-

quis" recibe la orden de liberar a resistentes franceses que han caído prisioneros de los alemanes. Cumplen la operación asaltando la cárcel, de donde deben rescatar a esos doce hombres. Comprueban después que sin embargo han liberado a trece. Ese hombre de más puede ser otro integrante de la Resistencia, pero también puede ser un traidor colocado en la cárcel por los alemanes. Buena parte de la intriga se apoya así en la indecisión de ejecutar o no a ese presunto espía, cuyas declaraciones no parecen convincentes. En la presión de otras operaciones militares, el conflicto se resuelve finalmente de una manera inesperada.

Hay bastante artificio en esa trama, pero Costa-Gavras demuestra continuamente que sólo la utiliza como un pretexto. Le importa en cambio ensayarse en el cine de acción, y nuevamente luce una mano segura para retratar el peligro, el tiroteo, la muerte, con algunas secuencias que confirman su frecuentación de los mejores modelos americanos del género. El elenco reúne otra vez a un grupo de nombres prestigiosos en el moderno cine francés (Bruno Cremer, Jean Claude Brialy, Gérard Blain, Claude Brasseur, Jacques Perrin, Michel Piccoli, François Périer), insinuando que el director tiene una sólida posición en la industria.

LOS PROBLEMAS DE Z

Aunque sus dos primeros films tuvieron distribución norteamericana (20th Century Fox, Artistas Unidos) y cierto éxito de público, Costa-Gavras se encontró con dificultades cuando emprendió el plan de Z, que sin duda le importaba mucho más. No le fue fácil hallar el dinero para la producción, y cabe suponer que muchos capitalistas rechazaron lo que parecía un proyecto maniático de un griego en el exilio. La trabajosa operación contó con el apoyo del actor Jacques Perrin, que le consiguió medio millón de francos y después la colaboración de la Oficina de Cine Argelino. Esa gestión derivó en que Perrin figura como productor del film, sin perjuicio de ser también uno de sus intérpretes. La producción figura a su vez como franco-argelina. Los éxitos de Z deben haber provocado un vasto arrepentimiento a los productores y distribuidores que durante 1967 y 1968 se habían negado a financiarlo:

1) En el Festival de Cannes (1969), obtuvo el premio especial del Jurado y el de mejor actuación masculina para Jean-Louis Trintignant.

2) A fines de 1969, los críticos de New York votaron al film como el mejor del año y a Costa-Gavras como mejor director.

3) En el Festival de Mar del Plata (marzo 1970), donde figuró como fuera de concurso, el film fue exhibido en función vespertina ante una sala repleta. Cuando terminó, fue ovacionado por el público, durante casi diez minutos, aunque el escenario estaba vacío: no se trataba del cumplido aplauso a un director o un intérprete que se presenta en un Festival, sino estrictamente de un aplauso al film que se terminaba de ver. En ese momento comenzó a circular en Mar del Plata el temor de que el estreno comercial en la Argentina fuera después impedido con algún pretexto.

4) En el certamen anual de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, Z ingresó por partida doble al concurso. Por un lado, figuró en la competencia a mejor film en idioma extranjero (presentado por Argelia, no por Francia) y obtuvo ese Oscar. Por otro lado, había sido estrenado comercialmente en Los Angeles durante 1969, lo que lo habilitaba al certamen general de premios. Allí fue candidato en cuatro rubros: film, director, libreto adaptado, montaje. Obtuvo el Oscar de montaje. Era la segunda vez en la his-

toria de la Academia que un film figuraba simultáneamente entre los cinco candidatos a Mejor Film del Año y a Mejor Film en Idioma Extranjero: el único caso anterior había sido *La gran ilusión* de Jean Renoir (en 1938).

LOS SENTIDOS

Hay dos lecturas posibles para el tema y el estilo del film. La primera y más limitada es la griega. El director toma posición contra el régimen de los coroneles (como ya lo han hecho Melina Mercouri y otras personalidades del mundo artístico), utiliza los servicios del compositor Mikis Theodorakis, de la actriz Irene Papas y mantiene un título enigmático cuya única explicación es también griega: Z deriva del verbo *zei* y significa, aparentemente, que sigue vivo alguien a quien se da por muerto. Una sola imagen aclara ese significado, cuando una enorme Z es dibujada en la calle por personajes secundarios del relato.

Costa-Gavras vio sin embargo los límites de ese plan. Ubicar el asunto en Grecia, dar a los personajes sus nombres propios, adoptar un enfoque realista e histórico, habría supuesto agregar pormenores laberínticos para la trama. Declaraciones del realizador ilustran el punto: las presiones sobre el juez (interpretado por Jean-Louis Trintignant) fueron realmente más sutiles, más complejas, más prolongadas, más difíciles de dramatizar, que las mostradas en el film. Igual cabe decir del periodista (Jacques Perrin), que centraliza en un solo personaje la tarea que en la realidad fue cumplida por varios. Cuando procede a esas y otras simplificaciones, Costa-Gavras corre algunos riesgos de caer en lo inverosímil. En su relato, el periodista obtiene más datos, y con más facilidad, que los que suelen alcanzarse en la vida real; por otro lado, hay testigos demasiado empeñados en hablar, comisarios demasiado torpes en su villanías, enfermos demasiado solitarios en su cama de hospital. Esas concesiones son el precio que el director pagó para obtener un relato simple y directo, lo que a su vez era necesario para la eficacia que en la práctica ha demostrado su obra. Quienes acusan a Z de constituir un panfleto pueden apoyarse, por cierto, en que su división de personajes entre buenos y malos, entre demócratas y fascistas, es tan nítida que resulta increíble.

Pero eso conduce a entender mejor una segunda lectura del asunto: su intención de simbolizar una lucha social que es de muchos siglos y también del Siglo Veinte. No es casual que el director haya colaborado en Francia con Jorge Semprun, otro artista en el exilio (es republicano español, y autor de *La guerra ha terminado*, que dirigió Alain Resnais). Un siglo que ha conocido el fascismo en demasiados países y que no ha solucionado todavía el asesinato de John F. Kennedy en 1963, puede muy bien aguantarse un panfleto construido por gente indignada ante las intrigas y los crímenes que produce la política. El director lo declaró así:

"A partir del asunto Lambrakis, hemos querido mostrar cómo se desarrolla un asesinato político con la complicidad de un aparato policiaco. No conozco muchos países en el mundo donde los policías no se parezcan a los que nosotros hemos descrito. Y si el film ha sido autorizado en Francia, a cambio de la supresión de una pequeña frase pronunciada por el General De Gaulle con ocasión de su viaje a Grecia en 1963, es con la finalidad de demostrar el liberalismo del gobierno, cuya opinión puede ser la de que a los franceses no les concierne ese film. Prohibirlo

hubiera significado una confesión por parte del gobierno francés, en cuanto a que su policía tuviera semejanzas con las características de la presentada en el film. Y además, el gobierno no quiere reiterar el error de la prohibición de *La religiosa*. Nos encontramos con dirigentes más inteligentes que los que estaban en el poder hace algunos años. Han realizado incluso estudios de sociología... y conocen los límites de su poder. ¡Es más fácil desmontar la bomba que atajar la explosión!"

Queda por saber si en todos los países hay gobernantes tan inteligentes como los que Costa-Gavras adjudica a Francia. Hay países en los que se dictan leyes especiales para prohibir una película.

UN ESTILO CLARO

Cuando se agotan todas las discusiones sobre la verdad, simpleza o propaganda de su argumento, Z mantiene una virtud formal que explica en parte su éxito público y su aclamación crítica. Tiene la precisión y la objetividad de relato que tan rara vez se ve en el cine moderno, sin incurrir en retrocesos temporales, ni diálogos abstractos, ni fantasías visuales. Su modelo es el cine americano de pre-guerra, y esa perspectiva hace más comprensible que Costa-Gavras haya comenzado su carrera con un film policial y otro bélico. Puesto a narrar Z, no sólo consigue que cada imagen y cada palabra sean necesarias para la arquitectura de la trama, sino que hace progresar ésta hacia una culminación. Ejemplos de su diálogo económico y vigoroso pueden encontrarse en los interrogatorios del juez (especialmente uno en el que empuja a un testigo a reconocer su vinculación con un grupo de choque anti-comunista), en la supresión de todo rodeo para establecer los datos necesarios a la investigación del crimen, y sobre todo en los minutos finales, que sintetizan con ingenio el fracaso de la lucha anti-militarista. La velocidad y claridad de esa elocución, la violencia de las escenas callejeras, el ritmo obtenido por libreto y montaje, ubican al film entre lo mejor del género realista, que no consiste desde luego en retratar la realidad sino en reconstruirla, sintetizarla y organizarla en tal forma que el espectador crea minuciosamente en la verdad física de lo que ve. Su demostración última es la eficacia del resultado. ♦

la confesión: este siglo xx

DESPUES DE Z

L'Aveu (que se exhibirá presumiblemente como *La promesa* o *La confesión*) fue en la carrera de Costa-Gavras el film inmediato a Z, concebido cuando este último estaba ya en la etapa de su laureado montaje. Se basa en las memorias autobiográficas del ex diplomático checo Artur London, recoge su tema en la realidad política de este siglo, fue interpretado por Yves Montand y Simone Signoret, se exhibió ya en el Festival de Cannes (mayo 1970) y despertó desde allí una polémica cuyos ecos podrán durar varios años, porque enjuicia las divisiones del comunismo y sin embargo no adopta para ello el fácil estilo anticomunista.

Artur London (nacido en Checoslovaquia, 1915) tuvo desde su juventud una clara militancia comunista. A los 21 años se enroló voluntariamente en las Brigadas Internacionales que durante 1936-39 procuraron defender la causa republicana en la Guerra Civil Española. Pasó después a Francia y durante 1940-44 par-

ticipó en la resistencia anti-nazi, durante una esforzada existencia clandestina. Deportado luego por los nazis, sobrevivió al llegar el fin de la guerra en 1945. Hacia 1949, vuelto a Checoslovaquia, fue nombrado vice-ministro de Relaciones Exteriores en Praga. Dos años después, se le acusó como cómplice en el presunto "complot Slansky" contra el gobierno checo, un episodio que la historia posterior ha presentado como elaborada maniobra del sector más stalinista para liberarse de algunos políticos. Catorce acusados fueron depuestos de sus cargos, mantenidos durante dos años en prisión, interrogados por la policía secreta, diversamente torturados. Al final de esa pesadilla, concebida y realizada sobre moldes kafkianos en el mismo país donde sufrió Franz Kafka, once hombres fueron ahorcados. Los tres sobrevivientes, condenados a prisión perpetua, se llamaron Vavro Hajdu, Eugene Lobl y Artur London. En 1953 murió Stalin; en 1956, históricas declaraciones de Krushev en un Congreso dieron comienzo a una nueva era anti-stalinista, a la revisión de procesos injustos, a la rehabilitación de condenados en aquellos procesos. Un observador neutral señaló a esa altura que una de las mayores diversiones de su vida fue ver cómo los comunistas comenzaron a juntar firmas contra Stalin. Después de su rehabilitación, London perduró en Praga, pero en 1968 el gobierno comunista checo pareció inclinarse demasiado al liberalismo y las tropas soviéticas invadieron el país. A esa altura, London publica sus memorias y hace una precisión esencial: dice luchar junto a otros "para dar al socialismo su rostro humano".

Costa-Gavras filmó *L'Aveu* en colaboración con quienes, como él mismo, estuvieron cerca del comunismo pero se esforzaron en la discrepancia contra el dogmatismo, la mentira y la tortura que el comunismo comportó en muchos casos: esa actitud es atribuida por igual al autor, al director y al adaptador, Jorge Semprun. La militancia de I. Montand y S. Signoret es menos famosa, pero hace falta saber que ambos firmaron los famosos "llamamientos por la paz" (que la Unión Soviética promovió alrededor de 1950, cuando no poseía aun la bomba atómica), y que en 1956 ambos interpretaron, primero en teatro y luego en cine, la pieza teatral *The Crucible* de Arthur Miller (también conocida como *Les sorcières de Salem*), una hábil requisitoria moderna contra la Inquisición, cuyo argumento se basa en los procesos de Massachusetts en 1692 pero cuyo obvio sentido es un alegato contra el "maccarthysmo", que fue hace dos décadas una forma moderna de la Inquisición en un país tan liberal como Estados Unidos. La versión cinematográfica de *The Crucible* fue realizada como co-producción de Francia y Alemania Oriental, mientras Hollywood nunca se animó a tocar esa pieza de un autor norteamericano. En 1960 el matrimonio Montand-Signoret debió viajar a Estados Unidos: él para actuar en un film con Marilyn Monroe (*Let's Make Love* o *La adorable pecadora*); ella para recibir el Oscar a la mejor actriz por su labor en un film inglés de 1959 (*Room at the Top* o *Almas en subasta*). Su ingreso a Estados Unidos pudo ser prohibido por el antecedente comunista, pero esta objeción se subsanó por gestión expresa del Departamento de Estado ante el Departamento de Justicia, que concedió autorización especial para ambos por un periodo de seis meses.

La colaboración de comunistas o ex comunistas en un film que discute los problemas internos del Partido no debe ser considerada excepcional. Está en la línea



Rituales diversos
de la opresión y
la tortura en

La confesión.



de crítica y auto-crítica que el propio Partido llega a pedir periódicamente, y se vincula también a las grandes disensiones, subdivisiones, renunciaciones y expulsiones que caracterizaron al Partido durante medio siglo. La oposición de Stalin y Trotsky, culminada hacia 1927, es sólo el ejemplo más famoso de ese complejo mecanismo. Entre gobernantes, pueden encontrarse más ejemplos en el conflicto Stalin-Tito, en la rebelión tardía de Krushev contra el stalinismo, en la creciente tirantez entre la Unión Soviética y China. Escritores tan diversos como André Gide, Richard Wright, Ignazio Silone, Stephen Spender, Arthur Koestler, Howard Fast y Budd Schulberg dejaron constancia minuciosa de su acercamiento al comunismo y de su posterior rechazo, y a esos ejemplos cabría agregar los millares de anónimos renunciadores al Partido, sea por episodios de política menor, sea por la conducta de la URSS en episodios históricos tan controversiales como las purgas soviéticas internas (1936-38), el pacto con Hitler (1939), la invasión de Hungría (1956) y la de Checoslovaquia (1968).

En las circunstancias, no debe extrañar que la versión cinematográfica de *L'aveu* haya encontrado dividida a la opinión comunista. Cuando el film se exhibió en Cannes, el cronista de *L'Humanité*, órgano oficial del Partido en Francia, escribió "mucho talento al servicio de una mala causa", mientras otros comunistas impugnaban como divisionista la sola idea de un film que reactiva la discusión pública sobre el periodo de Stalin, sus procesos, sus prisiones y sus torturas. En el otro extremo, el también comunista Louis Aragon defendió en *Les Lettres Françaises* a la obra de Costa-Gavras, puntualizando que "la denuncia de los

excesos del stalinismo no comprometen en nada a la justa causa del comunismo". La polémica abarca sin embargo a algo más que al periodo de Stalin. Debe creerse muy actual a un film que llega hasta la invasión soviética a Praga, en 1968, y que presenta allí una pared donde alguien, en medio de la convulsión política del episodio, ha escrito en grandes letras: "*Lenin, despierta, se han vuelto locos*".

Una de las armas preferidas del comunismo ha sido aliviarse de críticos internos (y de pensadores liberales y demócratas) lanzando irresponsables acusaciones: fascista, reaccionario, agente provocador. Es de suponer que reacciones muy parecidas deben haberse lanzado ya en forma privada contra Costa-Gavras. Pero es difícil tomarlas en serio, porque justamente él es el director de *Z*, uno de los más eficaces alegatos contra el fascismo que se hayan lanzado en el siglo. La paradójica situación ha alimentado un diálogo que fuera reproducido en el semanario francés *L'Express*. Cuando se le hizo notar al director que los coroneles griegos estarían muy felices si pudieran programar *L'aveu* en Grecia, su respuesta fue: "Pueden hacerlo, a condición de que den a *Z* la misma libertad de exhibición". A la inversa, Moscú ha exhibido *Z*, pero es improbable que llegue a exhibir *L'aveu*.

En perspectiva, Costa Gavras y sus colaboradores se ubican en la posición independiente de pensar por sí mismos, sin sujetarse a dogmas o intereses. En cierto sentido están documentando las tensiones de la Guerra Fría, ese estado de cosas que el humorista húngaro George Mikes definió con una frase: "En algunos países no se puede entrar; de otros no se puede salir". ♦

HOMERO ALSINA THEVENET

NOCHE Y NIEBLA DEL COLONIALISMO

La cinematografía argelina dio a conocer su octavo largo metraje. Como en los siete films anteriores, *El Camino* (La Voie) ilustra uno de los dos aspectos de la lucha por la liberación de Argelia. Después de seis años de prisión, su realizador, Mohamed Slim Riad, rindió homenaje en la pantalla a los 200.000 compatriotas que pasaron por los campos de concentración durante el colonialismo francés entre 1954 y 1962.

El Camino es el primer largo metraje de Slim Riad. A la edad de 36 años se inició en la profesión de director de cine. Actualmente, además, trabaja para la O.N.C.I.C. (Oficina Nacional para el Comercio y la Industria Cinematográfica) de Argelia. Su film fue realizado con el corazón, ¿no es así?

Cierto. Es un poco el resultado de una promesa que hice a mis camaradas de prisión. Fue desde entonces que empecé a elaborarlo. Les comenté la intención a mis compañeros de infortunio y muchos me dijeron: "Tú exponerás absolutamente todo en tu film, ¿verdad? Esta escena, cada escena, la harás revivir, ¿no es cierto?". Yo anotaba cada hecho, cada gesto en mi memoria. Recién después de la independencia pude poner el proyecto en ejecución. Y recién en 1968 pude concretarlo.

¿Es el primer film que su país realiza sobre este caso?

Sí. En orden cronológico, los films argelinos rodados hasta hoy son y tratan de los temas siguientes: *Una joven paz* (sobre la reeducación de los huérfanos de guerra), *El alba de los condenados* (de la historia de África), *La Batalla de Argelia* (de la guerrilla urbana), *El viento* (de la representación campesina), *La Noche del miedo al Sol* (sobre el impacto de la revolución en las diversas clases sociales), *Hassan Terro* (describe de un modo cómico las tergiversaciones de un pequeño burgués que titubea en comprometerse), *El Infierno de los diez años* (se refiere a la infancia de posguerra). Por el momento nuestro cine se esfuerza en trazar de nuevo la historia de nuestra revolución. Y en toda su diversidad.

Me parece, al menos en apariencia, que *El camino* es el primer título del cine argelino verdaderamente político...

Mi propósito fue, precisamente, hacer un film político. Quise mostrar cómo funcionó la resistencia encarnizada de nuestro pueblo contra el gobierno colonialista francés, antes de ceder éste, cómo nos negaban la reivindicación nacional. 132 años de dominación y adversidad no lograron destruir nuestra personalidad. Ni consiguieron anularnos la conciencia de nuestra dignidad de argelinos. Esta determinación se expresa de un modo muy concreto en *El camino*: cuando los detenidos entonan *Min Djiballina*, uno de nuestros cantos patrióticos, para protestar contra una reunión durante la cual un joven prisionero prefirió rodar a golpes antes que aceptar ser objeto de una broma humillante. La resistencia a la asimilación cultural se traduce en una predilección por las formas de arte nacionales, cuyas enseñanzas se apren-

MOVIA

den en cursos instalados en los mismos campos. La idea que sostengo en el film se refiere a la reivindicación de nuestra dignidad nacional. Se observará mi deseo de evadirme de los esquemas. He ahí mi objetividad. Del lado argelino aparece un traidor que revela a la dirección del campo la excavación de un túnel. Del lado francés...

...un médico militar que protege a los internados.

Representa a cierta gente de la izquierda francesa que reconoce la justicia de nuestra causa, de nuestras ideas. Quise sugerir la existencia de una diferencia de mentalidad entre los profesionales del ejército y un contingente humano menos enemigo nuestro. De un modo general traté de ser lo más objetivo posible. Todas las escenas que se presencian en la película son rigurosamente fieles a la realidad.

Se habla mucho de De Gaulle en su film.

Sí. Desde un principio elegí como título *El camino*. La radio y los altoparlantes fueron nuestro principal medio de enlace con el exterior. La acción de *El Camino* se sitúa entre dos discursos de De Gaulle, presentados en flashback. Uno, de 1961, reconocía nuestro derecho a la independencia; el otro, de 1958, nos proponía la ridícula *Paix de Braves*. *El camino* es el largo camino, el penoso calvario de los internados entre estas etapas, marcado por la dialéctica implacable de la resistencia y de la represión: en un principio la atmósfera reinante evoca *La Gran Ilusión*, pero luego es reemplazada por aquella que se verifica en los campos de concentración y exterminio argelinos.

En el film los dirige un coronel escapado de Auschwitz.

Sí. El detalle es auténtico. Era un bruto, particularmente sádico.

En su film no se señala el valor de algunos héroes, pese a que algunos se destacan en la multitud. ¿Por qué?

Opté por esa solución porque, en caso contrario, hubiera caído en la trampa del film tradicional y comercial que trata sobre el tema elegido.

Mi deseo es presentar en *El camino* a tres tipos humanos bien marcados, de modo que el espectador pueda definir y evocar. La incertidumbre creada por la evolución de cada uno de ellos crea una suerte de suspense. No hay héroes positivos en mi film. Si se quiere, hay uno: el pueblo.

A diferencia de otros films argelinos. *El camino* no contiene ninguna alusión al Islam.

Exacto. Con intención evité toda cita religiosa. Por convicción personal. Los viernes nosotros tenemos oración colectiva, por ejemplo. Yo evité el juego por solidaridad con los míos. En el film las

reuniones se hacen en nombre del F.L.N. y no se pronuncia fórmula religiosa alguna en ningún momento...

Cuál es su opinión acerca de films que tratan un tema análogo. Por ejemplo, *La Gran Ilusión*, *Infierno 17*, *El Gran Escape*...

Los conozco todos. Pero no puedo decir que me he inspirado en alguno. Cosa que, por otra parte, puede verse. Se reprocha a su film ser muy lento, lo que conspira con la estructura dramática general.

Estoy de acuerdo con que *El camino* es un film lento. Pero se comprende el por qué de su longitud. Quiero despertar en el espectador la sensación de que pesa sobre él un eterno recomenzar que no acaba en los campos después de cada nuevo discurso de De Gaulle. Esta sensación de que las mismas cosas pisotean nuestras vidas y se derraman sin ilusión, debe parecer eterna. Son seis largos años de prisión. Deseo que el espectador comprenda el mecanismo destinado a destruirnos moralmente. Que consideren los esfuerzos de los guardianes para destruir nuestra organización interna. Espero que *El camino* rinda cuentas de ese infernal renouveau que nos aplastaba. En cuanto a la construcción dramática, el film progresa en función de los discursos de De Gaulle que parecen pequeños pasos en el camino hacia la autodeterminación. Hay también algunos momentos fuertes, ciertos episodios de brutalidad: el juicio al traidor, la construcción de un túnel. Escribí y reescribí el libreto seis veces.

¿Qué proyecta?

Dos films. Uno sobre los combates en las fronteras, que se titulará *Los horizontes*. Otro, en colores, inspirado en la vida de un personaje legendario del sur argelino, poeta y terrorista literario, que vivió en 1860. Se llamaba Belkheir.

¿Cuál es su opinión acerca del cine argelino?

Tiene el mérito, desde ya, de existir. Esto es mucho. Nosotros no contamos con estudios ni con laboratorios. No sé si el balance actual de nuestro cine es positivo, si alcanzaremos el volumen del cine indio o egipcio. En cambio creo que cuando realizamos un film es para decir alguna cosa que nos concierne a todos. No existe en Argelia cine no comprometido. Forzosamente se filma dentro de un contexto nacionalista y revolucionario.

(de Cinéma 69)

LA FELICIDAD AMERICANA

En el tiempo apretado por el límite de dos años Agnès Varda ha pasado de la fascinación a la comprensión profunda de América del Norte. El giro se cumplió a través de tres films. Comenzó durante el otoño de 1967, en San Francisco, hacia donde debió viajar para asistir al homenaje que se rendiría a la pareja Demy-Varda en el Festival de Cine de ese año. Una vez allí pensó que no era oportunidad para mantenerse inactiva. Sabía un poco de inglés y comprendía a medias el *american*. Su primer paso fue realizar un corto acerca de un buen hombre a quien desconocía quince días antes: Jean Varda, un ingenuo pintor localista bastante popular. Se lo presentaron un grupo de hippies. Al poco tiempo, Agnès con-

taba con Bob Greensfelder (de Contemporary Films, San Francisco) para financiar la filmación, con David Myers para fotografiarla, y por supuesto con un pequeño equipo. Tres días de rodaje. El resultado se llama: **Oncle Yanco**. Según quienes lo vieron, Agnès Varda había captado intuitivamente como pocos la naturalidad del universo hippie, el psicodelismo espontáneo y la poesía de protesta, elementos de San Francisco contenidos en las descripciones pictóricas de Jean Varda, un creador marginado, camarada de los fumadores de marihuana, "pequeño gran padre legendario, amante del sol cuyos tonos atrapa en sus pates de colores". En el corto se suceden entrevistas breves a Yanco (Jean) a la manera de los reportajes lúdicos. Las escenas más interesantes son las que presentan al protagonista con su troupe de bohemios paseando cerca del mar. Este retrato de un artista cándido y anticonformista resultó al mismo tiempo el retrato de una generación de habitantes de San Francisco que combinan libertad e inocencia. El montaje es una suerte de collage animadísimo.

No todos los estudiantes y no-estudiantes rebeldes que colaboraron con Agnès aprobaban su estética (ni su ética) volcada en **La Felicidad**, por ejemplo. Sin embargo la aceptaron como persona. La segunda etapa de la norteamericanización de la directora marcó su compromiso. El proceso más o menos normal de filmar **Salud! Cubanos o Lucha en el Vietnam**, se convierte en riesgoso cuando el tema se enfoca a través de las Panteras Negras, más aun para una extranjera blanca. Pero Agnès no estuvo sola en la solitaria California. Los amigos que nacieron durante el curso de **Oncle Yanco** eran revolucionarios de Berkeley y apoyaban al movimiento Negro de izquierda armada: durante la filmación de **The Black Panthers** le sirvieron de intermediarios con los líderes imposibles de localizar. También fueron intérpretes de un argot difícil de entender, culpa de ese miedo provocado por las intimidaciones de algunos



Eldridge y Kathleen Cleaver: panteras negras.

blancos, a quienes denominan peyorativamente "honkies".

En el momento en que Agnès se dispuso a rodar otro corto, el movimiento de las Panteras Negras se unió para demostrarle su solidaridad. "Hacemos causa común", afirmaron refiriéndose a su actitud hacia la autora, quien a su vez se solidarizó ante un hecho candente: la liberación del ministro de Defensa del Partido, Huey P. Newton, acusado de haber matado a un policía. El proceso se inició la primavera de 1968.

Agnès abandonó Los Angeles e instalada en Oakland para filmar los mítines y reuniones donde hablarían Stokely Carmichael, Eldridge Cleaver y Bobby Seale, logró recoger con la cámara las secuencias de los manifestantes de color apiñados en el exterior del Palacio de Justicia donde Newton iba a ser juzgado. Entrevistó a Carmichael, a Cleaver (y a su esposa Kathleen), a Newton en su celda y a docientos cincuenta chicas y muchachos "panteras" haciendo ejercicios en el parking de un ghetto de Oakland. Finalizado el rodaje grabó el comentario que ilustra los sucesos sin delatar sus sentimientos favorables.

The Black Panthers es un documento exclusivo, fuera de serie, el único estrenado comercialmente en los EE. UU. que trata el problema del activismo negro desde una perspectiva no idealizada. En el incendiario reportaje se denuncia la brutal represión del engranaje policial mostrando a los "guardianes del orden" propinando golpes a "panteras" totalmente desnudos. Si la memoria de los norteamericanos es corta, **The Black Panthers** significa una reflexión muy larga que no les permitirá olvidar, al menos mientras esté en cartel.

Sin embargo las películas de la Varda no son "obras maestras". Ella tenía la especial intención de realizar un largo, **Peace And Love**, cuyo guión demoró casi un año en escribir. Lamentablemente, el proyecto se estumó a principios de 1969, justo cuando estaba por iniciarse la labor. Era una bella historia

inspirada en un joven norteamericano que milita contra la guerra de Vietnam. Debía filmarse en las piletas de natación hollywoodenses. Confiada en tener un presupuesto más o menos holgado en la etapa de pre-producción, Agnès se halló en enero del 69 en el punto cero. El alquiler de los natatorios particulares en Beverly Hills resultaba enorme. Además la presencia de Walter Matthau (protagonista de la película) comenzó a resultar cada vez más ridícula y absurda.

Obsesionada por la idea del libreto frustrado, Agnès se topó, poco tiempo después, con Max Raab, propietario de un popular "magasin" neoyorquino dedicado al público masculino. Le habló de su guión (postergado), despertó su interés y el hombre se ofreció a financiar la producción.

Entonces la realizadora anotó los elementos con que contaba y que extrajo de la realidad estadounidense durante un par de años. Rememoró: los caprichos artísticos, políticos y casi-culturales de la juventud reunidos en una lilesolla, la filmación del Cine "free", la aparición de novísimos ídolos surgidos del Underground (sin parecido alguno con los ancianos "stars"), la liberalidad sexual heredada de la tendencia hippie, una obra: **Hair** (que ella admira), a Viva (la sílfide de Andy Warhol), el nombre de Shirley Clarke (de quien Varda se hizo amiga), la muerte de Robert Kennedy (asesinado a diez minutos de su casa). Sumó y sumó: la reputada "capital del cine". Los Angeles, una dificultad (la suya) de poder hacer un film en EE. UU. Estos elementos diversos formaron el tema de **Lion's Love**. El vínculo —vago, un poco como pretexto— e idilio de tres "super-hippies" cuenta el relato cinematográfico aplaudido en el décimotercer festival de San Francisco.

El trío central lo forman: la misma Viva, James Rado y Jerome Ragni (conocidos actores-autores de **Hair**). El grupo habita un palacio de plástico estilo Hollywood 69 y es arrancado de su mundo de juegos por la irrupción de una tragedia nacional (la muerte de Kennedy). Los dos hombres y la mujer



Huey Newton en prisión

Lo supremo en cines de arte...

CINE LORRAINE

Donde siempre se encontrará
"esa película que no pude ver".

Donde el espectador pasa a in-
tegrarse a una cultura cinema-
tográfica, que enorgullece a
Buenos Aires.

Ahí, en Corrientes 1551

Dirección general:
Alberto Kipnis

Librería

CENTRAL LITERARIA

florida 378 ó corrientes 640
local 20

POSTERS
NOVEDADES - DISCOS

El surtido más completo
en tarjetas de felicitaciones
y humorísticas.

Descuentos especiales

ya apareció

ISAAC DEUTSCHER

LOS JUDIOS NO JUDIOS

y otros ensayos

ediciones kikiyon

MOVIOLO

bailan, juegan, gozan, sueñan que son
grandes "stars" y reciben las visitas
reales de Eddie Constantine y Shirley
Clarke.

La pulpa de *Lion's Love* está en el
interjuego de espejos que reflejan fal-
sos semblantes y la realidad. Entre
fantasía y una historia de **verdaderos-
falsos** artistas (Viva, Rado y Ragni no
son otros que la Garbo, Cary Grant y
Gary Cooper) gozando **verdaderos-fal-
sos** decorados (piscina y plástico).

Las tragedias se encadenan: la muerte
de Kennedy y la tentativa de asesinato
a Warhol (verdaderas), el suicidio de
Shirley Clarke (falso) en un auténtico
film (*Lion's Love*) y en un falso film
(el film dentro del film). Todo desarro-
llado en una atmósfera sugestiva y
encantadora donde criaturas extrañas
que reemplazaron a los Adonis y a las
Evas del cine se disponen a montar y
desmontar triquiñuelas ficticias combi-
nadas con hechos que no lo son.
Interrogada acerca de la necesidad de
estos laberintos enrevesados, Agnès
Varda respondió: "He jugado a la co-
media que se convierte en psicodrama.
Personalmente, no creo más en el ci-
néma-verité, pero sí en una suerte de
cine-mensaje".

Sobre sus intérpretes explicó: "Andy
Warhol es el *metteur en scène* que más
respeto en América. Desde el punto de
vista del cine considero que es un re-
volucionario al hacer **no-films**. En éstos
Viva está extraordinaria. Envidiaba a
Warhol por trabajar con ella. Como la
nueva generación está integrada por
hombres libres, sus símbolos son los
actores de su tiempo. Viva, Ragni y
Rado representan esa posición".
Cuando un crítico le preguntó qué sig-
nificaba para ella *Lion's Love* Agnès
contestó: "Muchas cosas. Ante todo, una
comedia. Recuérdelo. Cerca del fin es
un film sobre la juventud. Los perso-
najes están por convertirse en adultos
y son verdaderamente viejos para ser
hippies". ♦

H. HARB

MUERTE A LA PORNOGRAFIA INDUSTRIALIZADA

(Diálogo entre Jean-Marie Straub, Mi-
klos Jancsó, Bernardo Bertolucci, Pierre
Clementi y Glauber Rocha grabado en
casa del productor italiano Gianni Bar-
celloni)

JEAN-MARIE STRAUB: Yo espero que
la industria del cine muera definitiva-
mente. La dirigen gangsters que com-
pran la conciencia de los escritores,
fotógrafos, directores, actores, publi-
citarios, críticos e imponen productos
verdaderamente **pornográficos** al pú-
blico. Digo **pornográficos** no porque

abusen del sexo sino como concepto
estético, reflexión filosófica y conclu-
sión moral. El cine industrial brega
por el conformismo, la falsa belleza y
la impostura simulando hacer algo ar-
tístico. Hasta los intelectuales y las
personas de cierto nivel se dejan en-
volver por la pornografía disfrazada
en Hollywood. Uno de los ejemplos ac-
tuales del éxito en la pornografía es
Midnight cowboy (*Perdidos en la no-
che*). Hollywood calculó un montaje
con todos los pequeños efectos esté-
ticos y dramáticos del cine europeo
independiente y lo impuso como si
fuese arte. Con la misma facilidad con
que se vende una imitación de Rubens,
la burguesía compra cualquier **imita-
ción** de arte pensando que es arte:
eso es para mí pornografía.

GLAUBER ROCHA: Pero la industria del
cine no va a morir tan fácilmente.

STRAUB: Se acabe o no, hoy o algún
día, yo siempre esperaré su muerte.
Trabajo al margen del cine industrial,
filmo como quien pinta, escribe poe-
sía o hace música: sin pensar en el
consumo comercial de mi creación.
Tengo dificultades económicas y finan-
cieras, desde luego. También las tiene
un novelista. Lo grave es que el arte
dependa de una industria, admitirlo
como un comercio como el de las ba-
tatas. Todos esos conceptos son fruto
de un gran miedo de los artistas a
asumir su propia condición de artistas.
Y de una gran hipocresía: pensar que
el éxito comercial es un éxito artis-
tico; más bien se trata de una trampa
de la industria. Si cada cineasta lo
tuviese claro y no alimentase más la
maquinaria, la industria estaría perdi-
da. Sin los intelectuales no podría se-
guir fabricando "pornografía de lujo".
El cine volvería a los artistas y no
dependería de los gangsters que, co-
mo dice Godard, "están en Hollywood,
Pinewood, Cinecittá, Champs-Élysées y
Mosfilm".

ROCHA: ¿Creés que la televisión eu-
ropea contribuye a corregir esa tiranía
comercial?

STRAUB: La TV está dirigida en su
gran mayoría por estúpidos. No son
técnicos sino hombres que tienen car-
gos políticos. Si el gobierno es demo-
crático tiene funcionarios democra-
ticos. Si es de centro-izquierda son
de centro-izquierda. Pero ocurre que
en Italia y Alemania, la TV es menos
comercial que el cine porque no vive
de la publicidad: es el Estado quien
la administra. Produce los films que le
interesan, da mayor libertad estética y
política a los autores. Es una buena
salida, inclusive por el hecho de que
un film, al ser transmitido por TV lo-
gra mayor difusión. En tal sentido, el
cine producido por la TV combate al
cine pornográfico de la industria.

ROCHA: Y usted, Jancsó, que es de un
país socialista con industria cinemató-
gráfica estatal, ¿está de acuerdo con
Straub?

MIKLOS JANCOSO: El problema en Hun-
gria es diferente en ciertos aspectos
pero no puedo negar que nuestro cine
tampoco esté dirigido. En general, fun-
cionarios mediocres que no entienden
nada de arte se orientan por los gus-
tos populares. La única diferencia es
que a algunos films de arte se los
produce de todas maneras. Aunque en

menor cantidad que los llamados comerciales: también nosotros tenemos problemas de censura interna.

STRAUB: Pero sus films son distribuidos en Budapest como los films comerciales rusos o franceses.

JANCSO: La distribución está programada: hay cines de arte y cines comerciales.

STRAUB: ¡Entonces pasa lo mismo que en Occidente! El principio de "cine de arte" y "cine comercial" es un principio fascista: supone que el público no tiene buen gusto y que sólo unos pocos privilegiados pueden ver buen cine. Un público no tiene derecho a ver buenos films, en New York o Moscú, porque la industria les coloca sólo films comerciales en los grandes cines. Si quieren ver los de mayor calidad deben buscarlos en salas pequeñas, marginadas. Así, el gran público que se educa viendo un determinado tipo de films, termina embrutecido por la fórmula comienzo-medio-final feliz. Se ensaña por un estilo de interpretación, por argumentos plagados de lugares comunes. Y cuando de casualidad ve un film que examina las contradicciones de la realidad, se ríe. Y ríe con razón, porque no conoce otro lenguaje. El cine comercial le ha enseñado a leer un lenguaje de mentiras, de ficciones. Recuerden si no el famoso experimento de Henri Langlois en la Cinemateca Francesa: durante meses mostró a un grupo de niños los grandes films de arte: *El Acorazado Potemkin*, *El ciudadano*, películas de Chaplin y Buster Keaton, etc. Meses después, cuando pasó un film de James Bond los niños no entendían nada: les parecía una tontería.

JANCSO: En nuestro país hacemos un gran esfuerzo para eliminar la burocracia discriminadora, pero igualmente conviven dos tendencias. Mis films son mostrados en cines de arte y algunos en grandes salas: depende del éxito que supongan han de tener.

STRAUB: Preferible no hacer cine a engañar al público o dividirlo entre burros y sensibles. En síntesis: tanto en el área capitalista como en el socia-

lista los prejuicios mandan. Todo el mundo paternaliza al público en todo el mundo y todo el mundo le falta el respeto al público, una manera de continuar alentando un principio fascista de divulgación cultural.

PIERRE CLEMENTI: Actualmente existen cámaras de 8 milímetros. Cualquier persona puede comprarse una a plazos y comenzar a filmar como quien se compra una máquina de escribir e inicia una carta, un poema o un ensayo. Esa es la gran libertad que actualmente da el cine. Siempre habrá un sistema imbécil, en Estados Unidos o donde sea. Hollywood quiso contratarme. Yo ganaría un millón de dólares por año a cambio de interpretar personajes idiotas, decir diálogos contra mi moral, tomar actitudes contrarias a mis sentimientos. Un millón de dólares si me convertía en un instrumento de esa pornografía que hablaba Straub. Estoy contra esa prostitución del actor. Quiero ser un activista del arte, que mis gestos y mis actos sean físicos y mentales, que finalmente mi vida sea un teatro, con sus emociones y riesgos. El cine comercial morirá el día en que todos los actores se rebelen contra él.

BERNARDO BERTOLUCCI: No creo que la industria muera por ahora. Por el contrario, cada vez la hallo más fuerte. Por ejemplo, actualmente están de moda las coproducciones entre Italia y la Unión Soviética. Es decir, entre productores italianos que invierten dinero americano en Rusia. Y cuando Mosfilm se une a Hollywood es señal de que ha sido firmado un pacto para exterminar definitivamente al cine como arte. No estoy en contra ni a favor del sistema: puedo trabajar dentro y fuera de él porque, personalmente, tengo una visión pesimista y creo que el arte es una actividad solitaria. Por eso estoy de acuerdo con Straub, con Godard y hasta con Hitchcock...

ROCHA: Sabrás que en Brasil existe la teoría de que el cine-novo es una porquería y que Brasil debería seguir el ejemplo del cine italiano.

BERTOLUCCI: Tres de los mejores films



Midnight Cowboy

de la década del 60 fueron *Os Fuzis*, *Vidas secas* y *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. Me parece extraño que un país que produjo obras tan dignas quiera arruinarse. Además, el cine italiano actual, salvo Pasolini que es un poeta, Rossellini que es un profesor y ahora hace films didácticos para la TV y unos pocos más, es una basura institucionalizada. Lo que tal vez ignore la crítica brasileña es que también Italia es un país subdesarrollado y que el cine italiano no existe como tal, ni cultural ni económicamente: toda nuestra economía está en manos de los americanos. El único productor que se mueve sin dólares es Gianni Barcelloni. Ya no existe más cine italiano o francés: es todo cine norteamericano hecho en Europa.

STRAUB: ... Y cine europeo hecho en Hollywood. Hollywood importa las técnicas de Godard y Antonioni y produce "arte de lujo" como *Perdidos en la noche* o *El graduado*. Intelectualmente, los norteamericanos son provincianos.

CLEMENTI: Lo más grave es que la mayoría de los realizadores hoy hablan de política y dicen hacer un cine de protesta cuando en realidad contribuyen al afianzamiento del cine pornográfico dentro del sistema.

BERTOLUCCI: El cineasta debe ser libre como Rossellini o Buñuel.

ROCHA: Ningún productor del sistema ni de afuera se fijó en los primeros films de Buñuel y él debió comercializarse en México. Pero, con todo, esos films aún hoy maravillan: *Nazarín* o *Los olvidados* son verdaderos ensayos socio-antropológicos del hombre latinoamericano.

CLEMENTI: Buñuel es un hombre libre, un hombre a quien nadie puede criticar porque sigue siendo tan puro como si empujara una Super-8. ♦



Jancsó



Clementi



Viaje alrededor de mi cráneo



Caza de moscas



Adelaida

un cine fantasma

El Mercado de Films del X Festival de Mar del Plata albergó menos distribuidores-compradores que críticos asiduos. Entre todos, sin embargo, no sumaron más de una docena de personas. Las tres películas comentadas a continuación, no habían encontrado al cierre de la presente, todavía, ningún interesado para su exhibición en Buenos Aires. Como Prologue (ver página 23) y otros films paralelos reseñados en distintos artículos de este número, merecían una atención mayor, a veces, que muchas obras en competición.

ADELAIDA

Quienes vieron anteriores películas de Frantisek Vlácil, este checo de la generación intermedia (más cerca de Vávra y Krčýk que de Forman o Schorm), pueden comprobar ahora que es imposible pontificar sobre generaciones, ciclos creadores e influencias estéticas sin conocer la totalidad de una producción.

La paloma blanca, por ejemplo, parecía colocarlo en una línea esteticista, confirmada hasta cierto punto por el esplendor bárbaro, refinado, de una recreación medioeval como fue *Marketa Lazárova*. Era necesario esperar. *Adelaida* (1969), una historia ubicada en los momentos posteriores a la caída de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, es sin embargo estricta (y dramáticamente) contemporánea. Un ejemplo de la precariedad de los juicios estéticos —y críticos— unilaterales. *Adelaida* pertenece con títulos muy personales a ese cine checo reciente que estalló con esplendor inusitado y fugaz, que sin embargo tiene raíces largamente alimentadas. Las características son las mismas: madurez narrativa, libertad formal y un tenso, casi trágico fondo de rebeldía subterránea. Como en

las obras de Schorm, Chytilova, Menzel o Passer, resguardando personalidades muy diversas, en *Adelaida* se siente la necesidad de afirmar la libertad y la responsabilidad intrínsecas del hombre. Aunque se deba arrostrar el castigo censorio de una sociedad que rehúsa el sentido revolucionario a cambio de una burocracia anquilosada. Pero como en otros casos, este film destila una amarga desesperanza, un trágico signo de escepticismo. Quizás el único aspecto controvertible de esta cinematografía tan rica en talentos.

El tema de *Adelheid* (vale la pena contarlo, ya que sólo se vio en el Mercado de Films, ante media docena de invitados al festival) se sitúa en Moravia, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial. Allí llega un antiguo miembro de la Resistencia, Viktor Chotovicky, que debe encargarse de administrar las propiedades de un jerarca alemán, sometido a juicio por crímenes de guerra. En la semi devastada mansión rural, entre libros y cuadros, Viktor vaga buscando también su pasado. Como sirvienta le es enviada una muchacha alemana, precisamente la hija del antiguo señor del castillo. Adelheid Heidemann no habla checo, Viktor no sabe más que escasas palabras de alemán. De todos modos, el solitario trata de vencer la relación de odio y desconfianza entre la representante de los antiguos opresores, sometida ahora a los vencedores. Vlácil desarrolla esta relación dramática, casi blasfema, entre un revolucionario y una nazi, con atombrosa delicadeza. Porque, en el fondo, la inevitable, casi hostil unión de amor que surge entre ellos, es producto de una absurda barrera de razas y antagonismos. Como dijo el mismo Vlácil, Viktor y Adelheid son incapaces de compren-

derse, aunque conocieran sus lenguas respectivas, aunque son en realidad el anverso y reverso de la misma moneda.

Esta relación frustrada antes de nacer, imposible y escandalosa para los nacionalismos exacerbados (se le dijo, observa el director, que no era aún el momento de reevaluar la expulsión de los alemanes de las comarcas checas y moravas, de revivir una época dolorosa) es la que más interesa en el film. Mucho más que la situación de todo el pueblo fronterizo, que en la obra original del guionista Vladimir Körner era preponderante. Pero si Vlácil prefiere describir las respectivas orfandades de la pareja, no es menos cierto que la historia es un tiro de elevación que pone de relieve la trágica incompreensión de los pueblos, que excede incluso a las ideologías.

Todo el film, a través de la sensibilidad del autor para la atmósfera casi táctil, recrea el ámbito claustrofóbico, encerrado, de los protagonistas. El tratamiento del color, con un alto porcentaje de escenas en interiores (65 %) y en penumbra, es tan arriesgado como notablemente cumplido. Es un color emocional, opresivo. Corresponde exactamente a la evolución de los personajes, lo mismo que la *mise en scène*, sobresalientemente sobria y tensa. Una alianza feliz de elementos que parecían antagónicos en Vlácil, un realizador que siempre dio —antes— una preferencia casi obsesiva a los encuadres de elaborada complejidad plástica. Tal vez porque el drama desolado y oprimente rehusaba toda complacencia caligráfica. *Adelheid*, cuya exhibición local es aún problemática, es por eso un film difícilmente olvidable. ♦

CAZA DE MOSCAS

El autor es Andrzej Wajda, el poeta trágico de la guerra, el evocador de cenizas, diamantes y caballos blancos entre las explosiones del pasado. Por eso es coherente que al abordar la comedia su enfoque sea ligeramente siniestro: *Caza de moscas* es una diversión sardónica, una antropofagia ritual, misógina, donde un par de mujeres rodean, exprimen, aman y deciden la vida de un hombre.

La idea es brillante, el transcurso es un juego sutil, donde el protagonista es empujado a modificar su personalidad para afirmar los deseos, los gustos, o las concepciones de sus amadas. La visión exasperada de ese mundo matriarcal, disfrazado con las apariencias de la devoción y el impulso amoroso, se aplica a mostrar al hombre como un juguete cuya única función activa es la sexual. La decisión de atenderlo, impulsar su carrera, descubrir en él a un genio oculto, son proyecciones más o menos concientes de la afirmación del yo femenino.

El desenlace, después de desventuras feroces y cómicas en un medio intelectual que no puede asumir, es el asesinato imaginario de la mujer que lo empujó a un ascenso imposible y el regreso a su hogar pequeño burgués, donde también será protegido y acunado por el vampirismo femenino.

Esta visión del antihéroe, presenta a un Wajda inusitado, con una intacta capacidad de narrar y anotar las coordenadas menos aparentes de la realidad.

La transfiguración es aquí satírica, con la habitual nostalgia por una vida (¿romántica?) más plena y audaz. Este film está dedicado a las mujeres, informa puntualmente el *pressbook* polaco con cierta ironía. La *petite histoire*, como nos fue relatada por un colega y compatriota suyo, es que Wajda descargó en la ficción del film sus propios choques personales, que desembocaron en un divorcio. Quizás eso pueda explicar la

ferocidad del enfoque. Como Goethe, es probable que el autor de *Lotna* haga su propia catarsis. Después es posible que regrese a otros ámbitos, más trascendentes. Porque esta comedia fascinante es, sin duda, la medida de las capacidades de su autor. ♦

VIAJE ALREDEDOR DE MI CRANEO

En 1963 y 1968 Gyorgy Revesz participó en el Festival de Mar del Plata con sus films *Tierra de ángeles* y *Tres noches de un amor*. Su *rating* debe ser el más alto entre los realizadores invitados: el primero obtuvo el Gran Premio y el segundo, el Cóndor a la mejor dirección. En su tercera visita, la suerte lo eligió como jurado y tal vez por eso perdió un tercer cóndor. *Viaje alrededor de mi cráneo* es considerablemente distinto a sus dos obras anteriores, pero tiene un vínculo que lo emparenta: la cualidad personal y poco frecuente de no responder a modas o estilos recientes, pero tampoco antiguos.

Si *Tierra de ángeles* era un film épico a la manera brechtiana, *Tres noches de un amor* fue un paso más audaz hacia una forma que suele considerarse inseparable de la trivialidad: la comedia musical. Aquí en cambio, la música ilustraba un drama de amor contemporáneo, de compleja narración atravesada por *raccontos*. Lo curioso es que tampoco el *melos* se acercaba a la idea tradicional de la ópera. Quizás la raíz de este clima peculiar, melancólico y exasperado, debería buscarse en la tradición expresionista, irónica y burlesca del café-concert de Europa Central.

Viaje alrededor de mi cráneo utiliza un libro que justificaba otras inmersiones en la fantasía y el expresionismo de ese clima. El escritor satírico Karinthy —que, como nos anotaba Revesz podría haber sido tan conocido como Kafka si no hubiese escrito en un idioma aislado como el húngaro— redactó poco antes de morir un libro apasionante que registró una experiencia única. Terribles cefálicas y una extraña invasión de alucinaciones, comenzaron a aquejarlo hacia 1937. Era, se supo luego, un tumor cerebral. Karinthy, con su humor implacable y un valiente deseo de vencer el vértigo de su mente, invadida por los fantasmas alucinatorios, se dedicó a registrar todos los síntomas de la enfermedad, las discusiones de los médicos y hasta los detalles pre y post-operatorios. El resultado fue, gracias a su talento, una crónica mordaz, que utilizaba la óptica excepcional de su estado para juzgar a sus semejantes e, incluso, la época en que vivía su país, Hungría sacudido por la creciente influencia del fascismo.

Revesz tomó este relato que cabalga constantemente entre la observación analítica y el delirio lúcido para construir un relato realista como concepción, pero donde el realismo se aplica ambivalentemente. No hay separación entre el tratamiento de la vigilia normal y los sueños del protagonista: así, el absurdo minucioso de las alucinaciones entra en un contrapunto constante. La realidad, parece indicar, no es menos alucinante. También en este *Viaje*, cuyo expresionismo aparente no tiene mucho que ver con el clásico movimiento de ese nombre, tiene el elemento café-concert, musical. Es quizás su sabor reminisciente, lo mismo que la exacta reconstrucción de la época de preguerra, el marco exacto que Revesz necesitaba para recordar a ese viajero del absurdo, ese testigo estoico que fue Karinthy. Como el autor, como nuestro Macedonio Fernández, Revesz supo descubrir la delgada, siempre transitable línea que distingue la locura interna y la del mundo exterior. ♦

AGUSTÍN MAHIEU



ZABRISKIE POINT

Al estrenarse Zabriskie Point en Nueva York, el film de Michelangelo Antonioni (sobre Estados Unidos, ver entrevista publicada en Cine & Medios Nº 1) obtuvo en la prensa institucional una crítica generalmente hostil. Cuatro miembros del Liberation News Service —Allen Young, Karen Kearns, Nina Sabaroff y Bob Heilbroner— vieron la obra y expresaron sus opiniones disímiles ante un grabador. Puesto que la película trata sobre la juventud norteamericana, la emancipación femenina y el activismo político en Norteamérica, los puntos de vista expresados merecen ser conocidos. Lo que sigue es la transcripción del diálogo:

ALLEN: Reaccioné muy favorablemente ante el film porque sentí que era un ataque a lo que hemos estado llamando Chanchamérika. Exhibe a esa América muy vívidamente —por ejemplo el aviso que la compañía vendedora de tierras utiliza para vender propiedades en áreas infradesarrolladas del sudeste—. Los personajes y los aspectos visuales son presentados mediante el enfoque de un importante ejecutivo en un enorme edificio de oficinas de piedra y vidrio, con la bandera norteamericana ondeando afuera. En cierto modo resume al monstruo corporativo América contra el que todos estamos luchando. Otro objeto utilizado para retratar América es la fantástica oficina-retiro en el desierto, que es objeto de odio por parte de la

mujer del film, Daria. Ella enfoca ese edificio como un objeto de odio, quiere destruirlo. La destrucción de ese objeto es la parte más dramática de la película. El film trata sobre la destrucción de cosas malignas en Estados Unidos; por eso pienso que el film funciona y por eso me gustó.

KAREN: Tomando una palabra que acabás de decir, que es "objeto", me parece que en el film todo es objetos, incluyendo a la gente con la que se supone nos identificamos. Realmente no pienso que Mark y Daria sean particularmente personajes simpáticos. Carecen en absoluto de alma o personalidad; son muy malos actores. Sus parlamentos son trillados clichés. También sentí que algunos de los símbolos de "Chanchamérika" están tal vez algo trillados, demasiado viciados y demasiado bien conocidos a esta altura como para impactar mucho.

Me parece que si vas a tener dos personajes que son supuestamente simpáticos —pienso que era la idea de Antonioni— entonces estos personajes no funcionan. ¿Por qué destruir a Chanchamérika si ésta es la clase de gente que va a heredarla?

NINA: En una película política —y se me ha hecho creer que ésta lo es— debería desarrollarse constantemente un concepto de alternativas. Debés tener la sensación de que algo está batallando contra otra cosa, o trabajando contra otra cosa, o rozando contra

otra cosa —algo está naciendo o algo está muriendo— algo está *sucediendo*. Y, como dijo Karen, no creo que Mark y Daria sean lo suficientemente fuertes como para convencernos de que esta interacción tiene lugar. No se siente que haya centenares de miles de jóvenes detrás de estas dos personas, o siquiera como estas dos personas. El mitin político que abre el film ciertamente no nos dio esperanza sea lo que fuere la clase de vida que debiéramos buscar.

Sentí que en el mismo final, cuando viene la explosión y a todos nos alegra ver que tiene lugar la destrucción de América, no sentimos la súbita erupción de que algo nuevo va a salir de ello, que podemos buscar a Daria y Mark y todos sus hermanas y hermanos comenzando a construir una nueva América.

BOB: Coincido con muchas de estas críticas, pero es importante apuntar que Antonioni es muy claro y honesto sobre ello. Al comienzo mismo se establece claramente qué clase de tipo es Mark de acuerdo a la manera en que sale de la reunión, y cómo la gente del Movimiento habla sobre él. Dicen que su problema es de individualismo burgués —él no puede trabajar con otra gente— y uno puede batallar sólo si ES capaz de trabajar con otra gente. Así que en cierta medida, pienso que el hecho de que sea claramente definido como un NO ejemplo de los que están tratando de construir una nueva sociedad hace menos irritantes aquellas fallas.

Sentí que el tema básico del film, la cuestión básica, surge cuando Daria y Mark conversan y ella dice básicamente que todo está en tu cabeza, nada es terrible; y él responde, bueno, lo que quiero hacer es destruir a esos hijos de puta. Y ella dice, ¿va a producir eso algún bien? y él contesta, bueno al menos es un comienzo. Resulta claro que Mark no tiene ninguna gran visión de cómo construir una nueva sociedad. Pero el asunto, como ellos lo han postulado, es el de la violencia —¿hay o no necesidad de una violencia revolucionaria?

Esa es una pregunta importante y está formulada de modo que mucha gente no politizada pueda asumirla —y pienso que es un film para gente no politizada todavía pero que está rondando preguntas tales—. Ustedes saben, podemos convertirnos en bella gente fumando "hierba" y haciendo el amor en el desierto y disfrutando —¿es ésa la solución, o tenemos por cierto que utilizar la violencia para derribar a la gente que conduce las cosas?— Y si esa es la pregunta formulada, está claramente respondida por Daria al final. Pienso que la persona promedio de clase media que ve la película se identifica con, y lo capta, la voladura de ese edificio. Daria ha atravesado el proceso de odiarlo enormemente a punto de querer volarlo, y ello es visto no como una cosa rara sino como una respuesta obvia, natural y racional a la situación. Ahora el problema de la película es que se dirige JUSTAMENTE a gente de clase media. Pienso que es un problema muy serio porque pienso que calza en el tipo elitista de estereotipos sobre quién es la gente importante en este país, quién es la gente sobre la que vale la pena hablar.

NINA: Ese proceso que se supone Daria ha atravesado... si tal proceso ha ocurrido realmente, si Daria se hubiese preparado y se hubiera dedicado a la violencia revolucionaria, entonces podrías decir que la película ha logrado algo movilizándolo a la gente en esa dirección. Yo no veo la consolidación de ese proceso. La explosión fue regocijante, pero no puede ser

la película. La escena tiene que elevarse a partir de algo. Para mí no es convincente, no es una culminación política.

BOB: ¿No creés que está mostrada como una respuesta racional, que la gente de ese edificio ha matado de hecho a Mark y la está matando a ella? Ella baja las escaleras y de pronto la vemos encerrada, hace una especie de movimiento de mano hacia el cristal. Este es claramente un mundo opresor y ella es una mujer que ha entrado en él, parte para trabajar como secretaria y parte por razones sexuales. Y allí está, sintiéndose enjaulada, y aparece otra mujer —la mexicana— que es también una que está allí para servir a los hombres, también una prisionera en ese tipo de situación, intercambian miradas —allí hay comunicación— y he allí la última pista. Es cuando Daria dice al cuerno con todo y sale de allí.

KAREN: Quisiera responder el comentario de Bob sobre Daria siendo utilizada por Chanchamérica como herramienta sexual y secretarial, porque me parece bastante obvio que ha sido utilizada por Mark exactamente del mismo modo. Primero que todo tenemos la escena de su aeroplano zumbando en el aire. He aquí en el aire el símbolo fálico, y he aquí este auto haraganeando por el camino y Daria voleando sus pestañas y mirándolo a él. Y aquí viene el osado, brioso y bello Mark, matando prácticamente por una cosa. A mí me reventaría. Si alguien me hiciera algo así yo no caería en sus brazos cinco minutos después. Y luego el enorme busto pintado en el avión y la ruindad total de la entera comunicación entre Mark y Daria. En parte ello se debe a la mala actuación. Inclusive como una persona de clase media, no puedo identificarme con ninguna de esas dos personas.

ALLEN: Pensé que había algo trillado en lo que casi era un antiguo modo de cortejar solo que con atavíos levemente distintos —el aeroplano en vez de la brillante armadura y la espada—. Por otra parte, hay algo en la forma en que Antonioni conduce la relación hacia la muy elaborada escena sexual en el desierto, que forma realmente la mayor parte del film. Incluso se podría decir que el film tra'a sobre



Estudiantes, negros, hippies, en prisión.

esa escena sexual en el desierto, con un prelude y un epílogo políticos. La escena escapa bastante de la aproximación tradicional al sexo. Ante todo, Mark y Daria están considerablemente desinhibidos en su sexo, no es el tipo de sexo estereotipado para la pantalla. Daria se muestra bastante, por ejemplo. También la incorporación de otra gente a esa escena —vasta cantidad de otra gente— pienso que es un modo de referirse a la universalidad del sexo y eliminar los aspectos más autoindulgentes de la escena.

NINA: No obstante, era una escena bastante poco atractiva. De ninguna forma invitaba a una... a participar de tal universalidad.

BOB: Te da el sentido de que allí había toda una generación haciendo el amor, y que hay allí algo primordial sobre ello.

KAREN: Bueno, es ineludible el hecho de que fue filmada en el valle de la Muerte. Sentí que la escena era estéticamente hermosa, pero no me resultó estimulante porque los cuerpos estaban cubiertos con polvo blanco —casi parecían cadáveres, y desde lejos lucían como caparazones o bichos—. Realmente no me imagino si Antonioni quiso significar eso.

ALLEN: Tiene un ojo fantástico para cosas diferentes de Estados Unidos, sin degradar a los norteamericanos. Los europeos que son políticamente antinorteamericanos, como muchos intelectuales europeos lo son, tienen una tendencia a rebajar a los norteamericanos, a veces de modo detestable. Antonioni evita eso. Su cámara se enfoca en el smog de Los Angeles, en los disgustantes avisos, en policías, de modo bastante efectivo. Más tarde Daria está en un bar en el desierto, un área rural, y se topa con unos viejos —viejos del Oeste— y hay algo de conmovedor en esas escenas y esa gente.

KAREN: Pero también esta la Norteamérica de clase media, justo donde terminás de ver la hermosa, flexible Daria y Mark parados en Zabriskie Point, y entonces la toma siguiente, tras la escena de amor, con la pareja gorda en bermudas, todos los rótulos turísticos y el chico con el helado —típicos turistas norteamericanos—. Me parece un poco elitista hacer la comparación entre tandas distintas de cuerpos; todo el público se ríe, no de lo que la pareja dice sino del aspecto que tienen.

ALLEN: No olvides que el gordo, ese gordo de disgustante aspecto, cuando entra a Zabriskie Point dice: "Wow, esto es hermoso, un puesto de salchichas haría un dineral aquí".

BOB: Pero con la cuestión de Daria y Mark, pienso que fueron una elección honesta. Ambos son atractivos y desagradables. Están en un lugar en el que coincide un terrible número de norteamericanos. No son parte del movimiento que trata de construir una alternativa, básicamente son bastante egocéntricos. Pero hay algo muy atractivo y libre en ellos, así como en embromadas cosas que les conciernen. Por ejemplo, la escena sexual. Hay en ella cierta clase de libertad que las pasadas generaciones de norteamericanos no tuvieron —serles posible encontrarse mas bien rápidamente y serles posible hacer el amor más bien de inmediato y disfrutarlo. Por otra parte, hay algo limitado. No va demasiado hondo, no te dice nada sobre su aptitud para establecer relaciones serias y a largo plazo. Es una descripción nihilista, egocéntrica, de estropeados jóvenes norteamericanos que salen de la privilegiada sociedad norteamericana, pero el film muestra que incluso esta gente, incluso con todas sus

neuras, ya no puede vivir en esa sociedad. Esa sociedad ha llegado a un punto en el que ni siquiera gente semejante puede sobrevivir. Donde Daria tiene que ser o una prisionera en esa casa de cristal o volarla, Mark no puede sobrevivir en su situación de estudiante. Si pudiera, una de las cosas que haría sería unirse a la revolución, pero carece de la aptitud psicológica para hacerlo, y como resultado tiene que echarse a un lado.

NINA: Dijiste que pensabas que esta película no era para la gente del movimiento sino más bien para gente que está comenzando a interesarse en el hecho que esta sociedad la oprime, está rompiendo hacia nuevas formas, pero no se hallan realmente en el Movimiento. Ahora bien, si vos fueses tal persona y vieras esta película, tenderías a ver a Daria y Mark como modelos para emular. En un sentido con el hé-



Mark y Daria: revolucionarios no.

roe y la heroína, son "bella" gente, son libres, son el tipo de los aventureros (o aventuristas, o ambas cosas). Dijiste que son egocéntricos, que tienen un montón de cualidades negativas que podés discernir, y dijiste incluso que Daria y Mark podrían convertirse en revolucionarios. Pero pienso que si una persona que no ha estado en el movimiento ve *Zabriskie Point* tomaría las mismas cualidades negativas que hemos visto en funcionamiento, cualidades que ya están muy de moda hoy día.

Creo que por ello se trata de un tipo de film que puede ser peligroso, porque no mueve a la gente más cerca del punto donde se hacen decisiones políticas honestas o se forman relaciones humanas más profundas. Y quiero tratar ahora, apenas brevemente, el hecho de que pensé que Daria sería una atrocidad para la liberación de la mujer. Pienso que cualquiera que se haya entusiasmado con el movimiento por la liberación femenina ha detestado en el cine cada pa-

labra que salía de su boca. Una de las razones por las cuales ella no decía realmente lo que enunciaba es que hacía cosas para llamar la atención de Mark, para tratar de impresionarlo. Ella se agacha y toma una planta del desierto, luchando por pensar algo que dicho lo impresione a él, en cierto modo eso lo hará como ella, ustedes saben, algo sensible, y ella dice: "Has pensado alguna vez si tu mente es como una planta, ¿qué clase de planta sería?" Me recordó dolorosamente las preguntas que solíamos hacer en el College Antioch; cosas muy sensibles durante los silencios, hasta que él volvía a hacer funcionar la conversación. Y cuando Daria no podía pensar alguna otra cosa para hacer, entonces se inclina y lo besa dos veces porque ese es el último y mejor método que conoce para que él se interese. Es un modo típico con que las mujeres se relacionan con los hombres; es muy penoso y es la cosa contra la cual estamos peleando. Me entristeció e irritó que ella hiciera eso, porque no había razón alguna en el mundo... Ella es a lo bastante liberada como para viajar por sí misma, no tiene miedo, es fuerte, luce bonita, está viva, ¿por qué tiene entonces que jugar con él ese rol? Incluso en la escena sexual no se tiene ninguna sensación de que hay entre ellos una comunión real, no se tienen ninguna sensación de que hay dos seres iguales comprometidos en un acto sensual.

BOB: Mi impresión fue que ella no estaba particularmente interesada en él, salvo físicamente.

NINA: Cuando él está listo para llevar de vuelta el avión, ella dijo, como hacen las mujeres a menudo, podrías dejar el avión y venir conmigo, conduciríamos juntos. Ella no tenía interés de decir: "Wow, fue realmente una buena encamada. Adiós, tesoro." Ella no estaba en ese estado de modo alguno.

ALLEN: Esa es una crítica válida de ella personalmente, salvo que uno podría decir —vos misma lo has observado— que así es como son muchas relaciones. Creo que lo que Bob intenta decir, y coincido con él, es que hay un contraste fantástico con el tipo de relaciones hollywoodenses a la Doris Day que a menudo se filman.

NINA: Ese es el concepto falso de liberación —que ahora una mujer puede tener una cópula casual así como los hombres. Ese es el tipo de concepto falso contra el que las mujeres deben combatir. Esa no es la liberación por la cual estamos trabajando, en la que hay cópula casual sin avergonzarse, hay para la liberación mucho más que eso. Y pienso que Daria no estaba en absoluto en el camino de la liberación, excepto en ese solo sentido, que podía copular libremente. Y éste es el desencanto en una película política. Todas las demás metas de liberación no fueron tocadas jamás, nunca estuvieron en su cabeza, nunca fueron consideradas.

ALLEN: No olvidemos que al final ella piensa sobre otra clase de liberación. Camina fuera de la oficina-retiro, y dice algo bastante claro sobre lo que desea que suceda.

KAREN: En esas líneas no hay progresión. Antonioni hizo algo bello y extravagante con los últimos diez minutos del film, eso es todo.

BOB: Lo que Antonioni no ha hecho es construir una nueva y hermosa sociedad, pues claramente esos personajes no están listos para ella. La película es justamente una expresión de odio e ira, bien dirigida, y eso vale algo ¿no es así? ♦

EL CINE Y LA OBRA LITERARIA

Pío Baldelli

EISENSTEIN, PRATOLINI,
VISCONTI, GORKI, FELLINI,
CHEJOV, KUROSAWA,
SHAKESPEARE, PUDOVKIN,
OLIVIER, PASOLINI,
MORAVIA

Baldelli analiza las relaciones entre el cine y la literatura con un rigor crítico que lo ubica entre los principales teóricos de las más modernas corrientes europeas. Desde el proceso de la adaptación de la obra literaria al cine, hasta el análisis estructural de la narrativa en ambos medios de expresión, el autor plantea las características estéticas de cada lenguaje, y hace importantes aportes a los problemas del guión, la adaptación, la realización cinematográfica y la narrativa en general.

Un clásico de la bibliografía especializada presentado ahora en idioma español, imprescindible para cualquier análisis crítico, y fundamental por sus aportes a los problemas específicos con que se enfrentan el escritor y el realizador.

Galerna

Tucumán 1427

Buenos Aires

los idus de marpla



Pausa en la filmación de MACUNAÍMA.

Sin proponérselo, el X Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata sirvió para ilustrar claramente el estado de cosas del cine actual, en lo que se refiere a esa corrupta tesis según la cual es simultáneamente arte e industria. Sucede que dentro del sistema económico en el que vivimos ambos términos son inconciliables: el contexto natural del arte es la libertad, el método operativo de la industria es el encasillamiento, la razón de ser del sistema es la represión. Así, ese supuesto matrimonio feliz entre la creatividad y el mercantilismo desemboca en una falacia: la libertad creativa muere asfixiada, el comerciante triunfa. El creador enmudece o se adapta al mecanismo. Si alguna vez se rebela, sus "desvíos" son cercenados por la tijera censora. De vez en cuando, algunos genuinos realizadores artísticos logran imponer su obra. De inmediato son imitados tanto por los fabricantes de cine para la élite burguesa, como por algunos industriales sagaces que adaptan elementos de vanguardia para disfrazar sus eternas intrascendencias. Todo esto paralelamente a la Gran Industria del Cine fundada en la nimiedad y consumida por millones de espectadores condicionados por la maquinaria para el gran festín de la trivialidad. El cine industrial esteriliza la imaginación del ciudadano. El cine artístico (revolucionario, perceptivo o político) lucha por desaletarlo. Pero como la industria del cine forma parte del Sistema la opción es inamovible: o se aceptan los términos del Sistema o se lo abandona. El artista, por sí mismo, es impotente para destruir el Sistema, pues su arte se funda en la creación. El artista puede clavar duras espinas en el cuerpo complaciente de una sociedad domesticada, pero la capacidad neutralizadora del Sistema es más poderosa.

Las películas proyectadas durante el Festival marplatense ejemplifican abiertamente esta amarga situación. Es menester separar primero el cine europeo del proveniente de Estados Unidos. Descartando las tonterías típicas de las industrias filmicas italiana, española, francesa, rusa, yugoslava y rumana, nos topamos nada menos que con Pasolini, Fellini, Buñuel, Bergman y Visconti. De cada uno de ellos recibimos en el pasado obras que seguimos amando y es imposible negar su trascendente contribución al séptimo arte.

Pero desde nuestra sofocante latitud sudamericana comprobamos que las cosas que hoy nos dicen son absolutamente prescindibles. Apoyados por la maquinaria industrial han elaborado productos cuyo consumo no nos nutre, ni intelectual ni emotivamente. Y menos aún como pasatiempo inteligente, ya que a veces, al margen de nuestras cavilaciones ideológicas, nos place emocionarnos o entretenernos con films como *La vieja dama indigna*, *Los siete samurais*, *El juego fatuo*, *Vivir* o *El último suspiro*.

Estamos hartos de "productos" perfectos, con fotografía y montaje impecables, pero implacablemente huecos, o llenos de falsa metafísica. Como aborígenes del Sud de América no conseguimos impresionarnos con la veneración de Pasolini por *Medea*, la espectacular reconstrucción del *Sapiricón* por Fellini, las cavilaciones teológicas de Buñuel en *La vía láctea*, las metáforas de Visconti en *La caída de los dioses*, o la frustración de las criaturas de Bergman en *Rito*. Nadie niega la maestría de cada uno de ellos en su oficio, pero esas son todas ensoñaciones para europeos saciados, y nosotros somos sudamericanos hambrientos. No cabe duda que en estos cinco films hay combustible para la meditación. Pero a esta altura ese es un modo culto de evadir la realidad. No queremos ser consumidores pasivos de imágenes, no queremos obras decorativas para comentar durante el té. Queremos films perturbadores que nos permitan participar de la aventura de la creación, que nos provoquen sensorial, intelectual, emotiva o ideológicamente. Casi todos los supuestos "críticos" enquistados en la prensa del sistema han alabado sin reservas estos cinco "productos". La élite inerte no quiere perder su calma chicha fortalecida con erudición enciclopédica que les permite dominar el pasado a fin de esconder su absoluta incapacidad para enfrentar los desafíos del presente y del futuro. Un crítico debe ser el bisturí que señala, tajea y revela; no el pincel que adorna, adula y desorienta.

La remesa *made in usa* al Festival representa la contraparte del onanismo europeo. Cinco películas demuestran cómo Hollywood aprendió a explotar la realidad. Hay un vasto mercado joven con dinero, a la carga entonces, un poco de sexo, algunos ciga-

rrillos de marihuana en pantalla ancha, y vengan los dólares. Se toman los temas actuales, pero no se los trata en profundidad, todo es periferia disfrazada de trascendencia. Tal la fórmula del típico *cine de explotación*, que utiliza baratamente la frustración juvenil y el sexo. Los recursos de alguna vanguardia son aplicados para renovar el modo de explotar el tema —lo joven— con fines comerciales. *Un film de explotación es el que simula profundizar un tópico importante pero que en última instancia hace malabares con la simbología o la sugerencia, con buenos dividendos en la caja de caudales.*

LAST SUMMER (*Último verano*). En su *David y Lisa*, Frank Perry supo capturar la delicadeza emotiva de sus protagonistas, que aparecían como seres reales. En *Last Summer* todo es un monumento al estereotipo. Se hace aparentemente una declaración social y una alegoría sobre la debilidad moral de la juventud norteamericana burguesa, carente de guía adulta. Por su edad es natural que el sexo sea un fresco descubrimiento de los personajes, pero nada más se nos dice sobre ellos. Los símbolos de lo "bueno" —gaviota, puertorriqueño, Rodha— son finalmente mancillados en una sucesión de monótonas escenas teatrales. Solo una notable dirección de actores sostiene al film, con palmas para Cathy Burns. No hace falta que nos den la historia clínica de cada uno, pero si nos hubiese gustado ver la maquinita que produce este tipo de "buenos chicos americanos".

ALICE'S RESTAURANT (*¡Dejennos vivir!*) de Arthur Penn expone supuestamente el modo de vida de una comuna hippie, pero se queda también en la superficie sin exponer consistentemente las motivaciones, frustraciones y sentimientos de los protagonistas. Ni siquiera se confrontan los tipos de vida hippie y tradicional. El film es frío, esquemático. Quizá lleno de buenas ideas en el papel del guión, pero tedioso y vacuo en el celuloide. Su prohibición en Argentina quizá se deba a una secuencia donde una institución militar es ferozmente satirizada.

MIDNIGHT COWBOY (*Perdidos en la noche*) es una historia sobre la soledad de individuos marginados en Nueva York, buen color, excelentes personificaciones pero puro efectismo filmico. Todo es desolación, pero jamás se señalan los orígenes de tal miseria, ni se indican opciones. Se hace un poco de malabarismo con las víctimas (y se injerta la consabida fiesta psicodélica —la peor secuencia del film— algún pucho de marihuana, una buena cuota de homosexuales, etc.) pero se esquivo el bulto en cuanto a lo que hace miserable la vida. No yerra Straub cuando llama "pornográfico" a este tipo de cine. Todos sabemos que New York es terrible: hubiésemos preferido que Schlesinger mostrase por qué.

JOHN Y MARY es una película prescindible del inglés Peter Yates (*Bullit*), sostenida por el talento de Dustin Hoffman y Mia Farrow. Es un simple relato estereotipado que expone a dos solitarios (otra vez) que trabajan en "cosas en onda" dentro del Aparato (galería de arte primitivo, decoración de muebles modernos, en fin, adornos para la burguesía), ven films de Godard, oyen discos de Erik Satie y sufren por su Soledad. La película no expone de modo alguno la trágica futilidad de seres atrapados en una pegajosa realidad típica de la sociedad opulenta. Con el dolor no se especula, ¿pero qué sabe Hollywood del dolor?

EASY RIDER (*Busco mi destino*) es un decoroso primer film de Dennis Hopper con el soso Peter Fonda

de siempre. Posee secuencias excelentes (el encuentro con el abogado, el clima agresivo de un café sureño) y otras lamentables (falsa comuna hippie, un hollywoodesco burdel, gratuita ceremonia de LSD en un cementerio). El brutal final impacta políticamente, pero es un golpe teatral y artificial de efecto. Otra vez nos han dado cartulinas recortadas tipo Butch Cassidy o Sundance Kid. Nada de seres tangibles o profundidad sobre motivaciones o exposición del contexto social del Sur de USA (terratenientes, racistas, políticos corruptos). Solo meras representaciones sin resultado estético o ideológico real. Todos saben que el Sur es asesino. *Easy Rider* no informa por qué. En Argentina el film está interdicto quizá porque la droga es coprotagonista.

"El término clave es *representar*. Dado que tales personajes poco nos revelan sobre ellos como gente, se nos permite verlos como símbolos. Tal vez la fórmula sirva para los films de propaganda y agitación política, para el cine didáctico, pero son inservibles como modo de crear una estética que abarque nuestras emociones y nuestro intelecto en un todo satisfactorio."

Así como en Mar del Plata, finalmente, nos aburrí que gente como Kawalerowicz y Wajda se malgasten filmando (por problemas de Sistema) sobre el tedio de la burguesía polaca o la búsqueda del *status* en Varsovia, así nos deleitamos con la brasileña *Macunaima*. Una obra desprolija, arbitraria, irregular; pero viva, real, contemporánea y americana del Sud. El tema central es la antropofagia de todos nosotros, de cómo nos devoramos unos a otros en los rituales elaborados por el Sistema, drama típico del subdesarrollo. Todos son canibales de sí mismos mientras el Aparato y sus administradores engordan. A veces, nos conceden un Festival de Cine para que 200 especialistas veamos films sin censura.

En definitiva, sabemos que grandes productores dominan el mercado, que los monopolios alienan a las masas, que el cine del *Establishment* apesta, que los censores mutilan todo lo "conflictivo", que casi la totalidad de distribuidores y exhibidores piensan en el negocio y no en el arte, que los grupos intelectuales pequeño-burgueses avalan engendros... Los cineastas revolucionarios de Europa y Estados Unidos han demostrado que es posible crear otros canales (news-reel, cinegiornale, cinetract, underground, etc.), crear otro tipo de cine y lograr un público para el mismo. Ese cine marginal al Sistema (cine experimental por un lado y de agitación/propaganda por el otro) es la semilla del Cine Nuevo verdadero, ya sea en 16mm o en Super-8. De nada sirve quejarse y reclamar al Sistema que no mutile la libre expresión. De nada sirve vituperar a los intelectualoides parasitarios. Aunque haya que crear salas clandestinas como en un país ocupado... Y quienes creen que sólo el cine de temática política merece respeto, se equivoca. Hay múltiples medios de contribuir a la liberación del hombre y la mujer, excitando también su sentido de solidaridad, belleza, comprensión, poesía, miedo, creación, amor. Desaletargando sus percepciones, estimulando su capacidad de vida y su posibilidad de plenitud. El cine industrial carece de sitio para tales metas. El artista, como un obrero de la percepción, es el radar sensitivo de su sociedad. Un cine que no acepta las falacias del Sistema, solo puede sobrevivir como arte fuera del Sistema. El resto es vanidad, impotencia, lamento, esterilidad. ♦ MIGUEL GRINBERG

En el Xº Festival Internacional de Mar del Plata, el realizador Krzysztof Zanussi obtuvo el Cóndor al mejor argumento original por su film *STRUKTURA KRYSZTALU* (Estructura de cristal) y el premio Opera Prima del Jurado de la crítica. Es su primer largo metraje. Antes, tres films para TV: *Cara a cara*, *El examen*, *Krzysztof Penderecki y su película de graduación en Lodz*: Muerte de un provincial, que obtuvo premios en Venecia y Manheim. Zanussi se graduó, antes de ingresar a la escuela de cine de Lodz, en física y filosofía.

Jerzy Passendorfer, miembro del Gran Jurado del Festival, nacido en 1923, realizó 13 largometrajes, entre ellos *Atentado* y *El regreso*. Esta última fue premiada en el Festival de Mar del Plata de 1961. Su última película, la comedia *BIG BEAT*, se exhibió en el Mercado de Films.

Agustín Mahieu: Antes de comenzar con los problemas de expresión, quisiera consultarles por uno que es más bien de estructura, no de cristal sino de producción. Tengo entendido que los antiguos Grupos de producción, más o menos, autónomos, se han disuelto y/o refundido con otras características.

Jerzy Passendorfer: Puedo responderle eso en forma muy breve...

A.M.: Me refiero a que según las noticias, la autonomía de producción no es tan grande como antes, y que ahora hay inclusive una especie de supervisión artística externa a los grupos, que ya no pertenece a los realizadores, al grupo mismo, sino a un funcionario que es a la vez una suerte de supervisor general, desde la etapa del guión...

J.P.: Hay que comenzar por decir que nosotros somos parte del Ministerio de Cultura y de nuestra cinematografía. Este ministerio destina anualmente una determinada suma de dinero —mucho dinero— para la realización de películas de ficción.

A.M.: Bueno, pero...

J.P.: Sí, ya llegamos al problema de la estructuración. Existe una entidad de realización de largos de ficción (aparte de los documentales) que contiene grupos de filmación compuestos por realizadores y operadores. Por su propia voluntad los directores aceptaron esa nueva forma. Solos. Nadie obliga allá a nadie. Cada uno decide por sí mismo. Y estas agrupaciones tienen un guía literario y otro artístico. Ahora bien: no hay temas impuestos desde arriba. Todas las películas se hacen con temas que aportamos nosotros. Se propone algo, o se encuentra, se escribe o se compra algún libro que nosotros proponemos a la Corporación polaca de producción de films¹. Lo que sale depende de los realizadores, no de arriba. Eso quiere decir que no pueden imponer un tema sino, eventualmente, retenerlo, o no aceptarlo.

A.M.: Todo esto lo preguntaba porque se produjo en 1968 la reestructuración de las unidades o grupos, según leí en *Film Polski*. ¿Por qué se hizo?

J.P.: Sé que ésta tuvo determinadas causas. El director que supervisaba un grupo como director activo, automáticamente tomaba partido por películas hechas por su grupo, tanto habiéndolas visto o no. No quisimos aceptar esto.

Krzysztof Zanussi: Sucedió que...

J.P. (interrumpiendo): Lo voy a explicar mejor. El director de un Grupo dirigía su película; a su vez

otros realizadores de la misma agrupación hacían sus films. Pero todo el dinero fluía a la caja del director del Grupo por nada. Quisimos destruir estos automatismos, que eran ilógicos.

K.Z.: Las viejas estructuras de nuestros realizadores llegaron a una cierta rutina. La rutina es siempre símbolo de conservadurismo y había un cierto conservadismo de producción. Los dirigentes de estos Grupos no estaban interesados en la producción ambiciosa, porque eran pagados por cada film que hicieran...

A.M.: ¿Y cuál fue el efecto de la reestructuración?

J.P.: El sistema cambió en el sentido de que, desde este momento, el director tenía mayor libertad de creación pero también más responsabilidad. Desde el momento de la confirmación del guión hasta la filmación

diálogos



de la última escena el director tiene derecho a no mostrar su film y nadie se mete.

A.M.: La pregunta venía a propósito de lo hablado en su conferencia de prensa acerca de Skolimowski y Polanski, que fue mal planteado. Quizás se debió preguntar si ellos se fueron de Polonia porque prefirieron trabajar fuera o porque realmente no podían trabajar libremente allí.

J.P.: Simplemente la situación es así: si alguien tiene una proposición para filmar en el extranjero, lo puede hacer, porque no hay compulsión... Para nadie. A nadie se le echa en cara. Skolimowski tuvo una propuesta en Italia, viajó, hizo un film. Un film malo, en sus resultados. Ahora anda buscando la posibilidad de otra película. En Polonia tiene confirmados dos guiones propios y puede volver en cualquier momento y

¹ Es el nombre adoptado después de la reestructuración por la sección oficial de producción cinematográfica que supervisa a los grupos. Estos han conservado su nombre en dos casos: "Buzjon" y "Tor". Los otros se llaman "Plan", "Nike", "Wektor" y "Kraj". (N. d. T.) Foto: Estructura de cristal.

trabajar. Siempre se menciona ese film suyo, *Manos arriba*, que quedó retenido. Ya hablamos de que el director es responsable por el film. Este es visto y puede ser retenido; es algo que no sucede solamente en nuestro país... De cuatro películas que fueron retenidas últimamente, tres ya están en las pantallas. Pero hace ya dos años que Skolimowski falta del país y resulta imposible ponerse de acuerdo con él. Se trata de pequeñas correcciones...

A.M.: ¿Y Polanski? Me gustaría saber por qué se retiró de Polonia, se radicó —él sí— en el extranjero y, sobre todo, cómo lo ve el nuevo cine polaco. Andrzej Wajda, por ejemplo, dijo que no lo reconocía como cineasta polaco.

K.Z.: ¿Qué dijo Wajda?

polacos



A.M.: Que no es un cineasta polaco.

K.Z.: Realmente no es un cineasta polaco...

J.P.: No porque no sea un director polaco. El, simplemente salió del país. Nosotros no tenemos millonarios y allá, él lo es. No se puede retener a nadie por la fuerza. A Polanski le gusta más Hollywood, allá él. En este momento es un director norteamericano, un millonario norteamericano.

A.M.: Habría que profundizar en esa teoría de transplantes... Pero pasemos a lo que nos interesa ahora: lo que ustedes están haciendo en su país, y tratando de renovar.

K.Z.: Es una pregunta difícil, porque es siempre la crítica la que puede crear teorías. Nosotros, solamente hacemos películas.

A.M.: Bueno, hablemos de su película.

J.P. (interrumpiendo): Quiero agregar que muy a menudo me entero a través de la crítica de lo que quise decir en mi film. Debido a eso, la crítica hizo mucho daño a gente joven. Y no me refiero a Zanussi. (Risas). Ya antes del estreno se comienza a comentar lo talentoso y genial que es tal nuevo director. Muy a menudo esos jóvenes podrían haber hecho un buen film, pero buscan (ante todo) satisfacer esas esperanzas y pisan en falso.

A.M.: No hablemos de teoría, entonces, sino de películas. A mí me parece que *La estructura de cristal* es un film importante, no sólo para su país, ya que trata un problema intelectual que es de todas partes: cómo integrarse a la vida o a la estructura de una sociedad; o cómo debería una sociedad reaccionar frente a nosotros.

K.Z.: Creo que esto es verdad, pues el tema de mi film es más amplio que las condiciones polacas típicas. En todas partes se encuentra un contraste entre la civilización, la vida moderna muy acelerada y los valores humanos que se conservan en la contemplación. A nosotros nos faltan los modelos humanos de vida moderna en los cuales no se extravían ni pierden esos valores humanos más profundos.

A.M.: Me interesa mucho también el tema de su próxima película, porque también es un planteo actual de nuestra sociedad; no sólo el cambio hacia nuevas formas. Preocupa el hecho de que también las estructuras de los países socialistas tiendan a cierto conservatismo, si no aburguesamiento; por lo menos a una burocracia paralizante.

K.Z.: Creo que la burocracia es un problema universal, mundial. Es cierto que los países socialistas tienen muchos defectos, muchas faltas. Como siempre la vida real los tiene. El conservatismo en contraste con el progreso es un sentimiento profundo, muy humano. También la dialéctica marxista dice que este contraste puede existir siempre: un contraste entre el espíritu conservador y el desarrollo del pensamiento, de la vida. Creo que mi nuevo film, su problema, no es tan diferente de lo antedicho, porque siempre voy a pensar sobre los límites de la libertad del hombre, del individuo. Los límites interiores también, no sólo los sociales. Cuando observa los movimientos occidentales de la juventud que quiere librarse de ese peso burgués, veo que este problema es universal. Pues el hombre siempre lleva consigo su herencia, su puesto social. Quiere cambiar su puesto, debe hacer un gran esfuerzo y este esfuerzo es muy limitado. También lo pienso desde el punto de vista biológico. Estamos limitados por la naturaleza del bien común, por la sociedad.

A.M.: Una pregunta no cinematográfica: ¿le gusta Mrozek?

K.Z.: Sí, me gusta como escritor de comedias sarcásticas, pero no es mi favorito.

A.M.: Lo decía por su forma de criticar tanto el *huit-clos* burgués como el anquilosamiento socialista...

K.Z.: El conservatismo existe en todos los sistemas y creo que Mrozek es universal; conozco todas sus obras y sus observaciones humorísticas valen para todo el mundo.

A.M.: ¿Cómo asimiló su film el público polaco?

K.Z.: Esto es para mí, siempre, un problema importante, muy violento. No esperaba antes de su estreno que fuese un éxito de taquilla, pero veo que el público que viene a verla es muy importante para mí. No es muy numeroso, no son millones, pero bastan para cubrir los costos, que son muy bajos, realmente mínimos. Recibo muchas cartas y tengo gran contacto con el

diálogos polacos

público. Es un público de una nueva formación social. Son los nuevos tecnócratas de provincia, muchos ingenieros, muchos doctores. Todo lo que nosotros llamamos la "intelligentzia". Todos de mi edad, cerca de 30 años, que se acercan al cine de problemas, al cine más difícil y no al que llamamos cine de "relax". Francamente, los resultados de distribución no son tan pesimistas.

A. M.: Quisiera preguntarle a Passendorfer, como miembro de la generación que conocemos (Wajda, Munk, Kawalerowicz), cuál es la actitud o el tipo de cine que están haciendo actualmente. Si han dejado ya el tema de guerra. Digo esto porque últimamente hemos visto muy pocas películas suyas. Y polacas en general.

J. P.: Llegamos a la conclusión de que este tema, en cierto sentido descriptivo, quedó agotado, tanto en un sentido documental o en cualquier otro. Así como *Atentado* u otras semejantes. En este momento, si trabajamos en películas que tienen que ver con la guerra, ésta se convierte en trasfondo del drama humano, pero no como tema en sí. Lo que sucede es que mi generación, que aún la recuerda, quiere mostrársela a la nueva generación. Queremos dar nuestro testimonio. Pero esto no es la regla general. Por ejemplo, mi película *Big Beat* es una comedia musical. Lo que pasa es que buscamos otros terrenos; no se puede hacer sin parar películas de posguerra. Hay que evadirse de ellas.

A. M.: ¿Hacia dónde? ¿En el sentido de problemas actuales, evasivos?

J. P.: La tendencia es que el cincuenta por ciento de

la producción sea de películas de entretenimiento, de "relax", y el otro cincuenta por ciento...

A. M.: ¿Es parte de la reestructuración hacer películas de entretenimiento?

J. P.: Estructura es un término técnico, somos los mismos...

A. M.: Lo de entretenimiento fue una broma.

J. P.: Sí, naturalmente. Pero para nosotros no es una broma, es un serio problema. Tenemos que hacer esas comedias, porque la gente quiere reír, quiere divertirse. Es un problema social y psicológico para nosotros. Para los *westerns* americanos no se pueden conseguir entradas. Debemos comenzar a hacer un cine competitivo...

A. M.: ¿Esto no puede ser tomado más como una concesión que como una apertura?

J. P.: Por eso dije que era el cincuenta por ciento para entretenimiento, no todo.

A. M.: ¿Esta concesión es parte de la política oficial o a título personal?

J. P.: No, nosotros mismos sentimos esa necesidad. En las reuniones que efectuamos, discutimos y vemos qué es lo que el pueblo va a ver. Eso fuera del hecho de que yo, personalmente, tengo ciertas ambiciones; pero debemos nuestra producción al ciudadano. Un film así no se hace para ganar dinero, sino para cumplir un deber público, una función social.

A. M.: ¿Una de las funciones sociales no sería lograr que el público guste de mejores películas?

J. P.: No. Nuestro público es muy bueno, e incluso este entretenimiento debe tener mucha calidad. Las comedias mal hechas son muy pronto abandonadas por el público.

A. M.: Pero gusta de los *westerns*...

J. P.: Mucho. Pero eso es para la juventud. Como en todo el mundo. También a mí me gusta un buen *western*. Se vio últimamente "*Hombre*". De ochenta películas que pasan en las pantallas de Varsovia actualmente, sesenta son extranjeras: americanas, inglesas, francesas y por supuesto las mejores. Las seleccionamos cuidadosamente. Y eso es para nosotros una gran competencia. Debemos levantar nuestra producción y competir.

A. M.: ¿Algunos nombres de esas películas extranjeras?

J. P.: En este momento no tengo conmigo la lista; todas, como dije, son de calidad.

K. Z.: Se está dando *Persona*, de Bergman; *Edipo Rey*, de Pasolini. Esperamos ver *Teorema*. Siempre compramos los films de Pasolini. También films checos y húngaros, que son de gran valor. Películas japonesas, todos los importantes films de Kurosawa.

A. M.: ¿Cine argentino se ve en Polonia?

K. Z.: Estamos informados, sí, pero películas no vi ninguna.

A. M.: ¿Llegó *La hora de los hornos*, de Solanas?

K. Z.: Solanas, conocemos su nombre, pero no el film.

A. M.: ¿Breve cielo?

K. Z.: Breve cielo sí...

A. M.: ¿Qué le pareció a usted?

K. Z.: Muy interesante... pero en realidad el cine argentino no es muy conocido.

A. M.: Bueno, lo mismo pasa aquí.

(Después de esta entrevista, tras una despedida en Buenos Aires, Zanussi se comprometió a enviar, a modo de un breve diario de filmación, detalles de su realización próxima, su segundo largometraje. Habrá que esperar. Entrevista traducida por Roma Dabinska.)

Cine & Medios

Número 1: Moviola: Glauber Rocha, Luis Buñuel, Serge Roulet, Gillo Pontecorvo, Elia Kazan, Jorn Donner — Godard en tres tiempos. — Los films de Mai Zetterling — El Ché Sharif — La hora de la censura — Antonioni habla de Zabriskie Point — El Tercer Cine: Latinoamérica hoy — Anatomía de Torre Nilsson.

Número 2: Historia de "La Religiosa" — Miklós Jancsó — Diez años de cine cubano — El imperio de la TV — Diálogos con Manuel Antín, Arthur Penn, Zoltán Farkás, Gerardo Vallejo, Ingmar Bergman. — El viejo "Nuevo Cine" argentino — Obscenidad: retórica del fetichismo — Moviola: Bo Widerberg, Raúl Ruiz, Marco Bellocchio, Susan Sontag.

Número 3: Fellini define Satiricón — Diálogos con Michel Cournot, Ugo Gregoretti, Bernardo Bertolucci, Paolo y Vittorio Taviani, Alfredo Guevara, Juan José Jusid, Alberto Fischerman, Hugo Santiago — Viña 69 — Biografía de Oscar: Hollywood por dentro — Los Estados Generales — Los newsreels — Jerzy Skolimovsky, Joris Ivens — Cine y revolución.

Disponibles en Quiosco **Lorreins**, Corrientes 1551. \$ 3.—, m\$ 300.— cada ejemplar. Extranjero: 1 dólar. Pedidos postales: C. C. Central 5308, Buenos Aires.

prólogo: canadienses alertas



Abbie Hoffman, John Robb, Elaine Malus.

Una de las gratas sorpresas del festival marplatense emergió en una función del Mercado: el film *Prólogo*, de Robin Spry, 30 años, producción del National Film Board del Canadá.

Asunto: John Robb (Jesse) edita un periódico underground en Montreal, lo vende él mismo en la calle. Un día es golpeado por fervorosos patriotas anticomunistas. Mientras amaga iniciar una acción judicial por agresión es visitado por un amigo proveniente de una comuna hippie de Estados Unidos y por Abbie Hoffman, activista yippie (Partido Internacional de la Juventud) que programa una antidemonstración en Chicago durante la convención presidencial Demócrata de 1968. El primero (Gary Rader) elogia la vida comunitaria, simpatiza con el orientalismo ("la carne muere, la vida prosigue") y no cree en la eficacia de las manifestaciones callejeras. Hoffman expone su teoría del "teatro callejero" y expresa su esperanza en la fortaleza de las demostraciones opuestas al Sistema. La compañera de Jesse (Elaine Malus) no comparte la idea de ir a Chicago. Jesse sostiene que Chicago (y lo que allí suceda) es un comienzo para hacer que la gente vea la locura imperante en Estados Unidos y decide ir. Elaine acompaña a Gary en su retorno a la comuna campesina. Anteriormente, ya ante la TV o cuando los protagonistas van a un cine clandestino, aparecen en la pantalla imágenes de los Zengakuren japoneses batallando con la policía, de los jóvenes checoslovacos ante los tanques soviéticos en Praga y de la ferocidad bélica de las acciones estadounidenses en Vietnam. El resto del film será la con-

frontación permanente de la vida en la comuna y de los dramáticos sucesos de Chicago (impactante expresión documental de la represión). Mientras Elaine y Gary caminan poéticamente junto a un lago, Jesse marcha cerca de las bayonetas caladas. Mientras —calmamente antes de la violencia— los manifestantes cantan mantras en una playa junto a Allen Ginsberg, Gary y Elaine se bañan desnudos junto a una cascada. Mientras la gente de la comuna recoge ropa tendida en tanto comienza la lluvia, jóvenes de una manifestación agitan banderas y cantan "dónde se fueron todas las flores". Durante la feroz acción de las tropas hay un debate en la comuna sobre el sentido de la acción política; se critica la influencia perniciosa de la tecnología; "protestar en la calle es ingenuo", alega uno; "no quiero convertirme en asesino matando al que viene a atacarme", expone Gary. De pronto, Elaine interrumpe y dice: "Si sé con certeza que alguien viene armado con intención de matarme, yo me defiendo". Mientras, los tiroteos y las bombas de gas cobran en Chicago su cuota de víctimas inocentes. Respetando varias alternativas *Prólogo* las expone y deja la elección o el rechazo al receptor de las imágenes. Quizá ninguna de las dos opciones reflejadas sea en sí la adecuada.

La realización (fotografía: Douglas Kiefer, montaje: Christopher Cordeaux) es excelente. Spry logró un equilibrado testimonio contemporáneo de un cine joven que domina de modo impecable el idioma cinematográfico mediante poder de síntesis y expresiva plasticidad. Las interpretaciones son muy convincentes y el documento brota sin amaneramientos.

DIALOGO CON ROBIN SPRY

¿Qué hiciste en cine antes de PRÓLOGO?

Antes hice unos diez cortos. Éste es mi primer largometraje.

¿Estás solo en Montreal o hay un grupo de cineastas?

Está el National Film Board. Hay en él unos veinte directores de cine en inglés y unos cinco en francés.

¿Oficialmente patrocinados...?

Bueno, sí. El Board es gubernamental.

¿Hay limitaciones ideológicas? ¿Tuviste problemas con este film?

Algunos, no muchos. Hubo que cortar dos tomas de la secuencia sobre Vietnam.

¿Y en los diálogos?

Durante un tiempo pensaron en censurar a Abbie Hoffman. Sobre todo el distribuidor en USA. Pero finalmente hay mayor amplitud de la que solía haber.

¿La secuencia con Abbie fue rodada luego del resto documental?

Sí, el documental en Chicago se hizo primero. Al comienzo tuvimos un guión y fuimos allí sabiendo qué deseábamos hacer.

Que era rodar un largo...

Exacto. Filmamos allí, hasta que tuvimos el material suficiente. Luego hicimos el resto.

La discusión sobre la vida en la comuna, por ejemplo.

Así es. Pero eso ya estaba resuelto antes.

La secuencia de la discusión luce improvisada, como en el cine-verdad, básicamente improvisada. Dijiste que en el film algunos eran actores y otros no.

En la comuna ninguno era actor. Teníamos el guión, todos lo leyeron. Luego lo dejamos a un lado, sabiendo de qué se trataba. Lo que hice, conociendo el modo de pensar de cada uno de los allí reunidos, cuáles eran sus actitudes... alguno fuera de cámara formulaba una pregunta. Por ejemplo, cuáles son los efectos de la tecnología... o lo que fuese, y esperaba hasta que la charla descubriera los puntos que yo quería. Entonces pasaba a la pregunta siguiente... y así hasta constatar que había material suficiente para cortar. Se hizo la secuencia planeada originalmente, pero de modo espontáneo, sin actuarla.

Hasta donde Elaine habla de la autodefensa...

Sí, cuando se mencionan las armas...

¿Cuánto costó el film?

Ciento treinta mil dólares canadienses, ciento quince de USA.

En 16mm, sonido directo.

Sí.

¿Qué problemas tuviste durante el rodaje en la Convención?

Bueno, los comunes a todos los manifestantes. Cuando los corrían, nos corrían. Cuando tiraban gas, recibíamos gas. A algunos de nosotros la policía trató de romperles las cámaras. En particular de noche, cuando usábamos luces. Al encenderlas la policía se nos venía encima. Filmábamos unos segundos, apagábamos y desaparecíamos con el cameraman y el sonidista en medio de la multitud.

Las escenas de Elaine con su padre y con Jesse, ¿tenían guión o se improvisaron?

Con el padre había guión. Casi toda la primera parte del film estaba escrita.

Con el padre la chica lucía tan espontánea que parecía improvisada...

Ocurre lo siguiente. Sabíamos que el film iba a tener

carácter documental. Existía un guión pero buscábamos la mayor espontaneidad posible en la actuación, y dar a la filmación un carácter "en bruto" para que calzara en el documental. Cuando alguien aparecía como actuando lo cortábamos.

¿Se ha exhibido en Canadá?

Todavía no. Lo terminamos el año pasado, hace ocho meses y nos llevó ocho meses conseguir un distribuidor. El film canadiense no está protegido, la exhibición no es obligatoria. El 95 % de lo que se exhibe en Canadá es material estadounidense. Si uno hace una película en Canadá no tiene dónde mostrarla. El Film Board puede obtener cierta distribución. Pero un realizador autónomo tiene prácticamente todas las puertas cerradas allí, y fuera de Canadá también. En mi país no hay protección al cine, tampoco hay producción real de films largos. Hablamos inglés, USA está siempre al lado compitiendo y saturando a Canadá con sus películas.

¿Se ha visto en USA?

Sí, en Nueva York, distribuido por una pequeña compañía. También en San Francisco y Los Angeles. A esta altura tal vez en Chicago.

¿Qué vas a hacer ahora?

Tengo pensado dos largos y un corto.

¿Comenzaste algo?

No.

¿De qué tratan?

Es difícil... De uno puedo hablar. Trata sobre desastres ecológicos que se avecinan. En PRÓLOGO el trasfondo es Chicago 1968. En el nuevo film se trata del final ecológico del mundo. El protagonista... que es similar... se opone... es otro paso...

¿Viene a ser como una continuación de PRÓLOGO, como una conciencia o sentimiento en evolución?

Algo de eso, sí. Está todo conectado. PRÓLOGO nació de la irritación ante tanta destrucción circundante. El punto de partida ahora es el mismo.

PRÓLOGO señala algunas opciones. Retirarse a vivir en una comuna campesina o manifestar en las calles. Allí se detiene. No parece recomendar senda alguna.

No, no lo hace. No creo en ninguna de esas opciones. PRÓLOGO comienza con el supuesto de que hay caos y destrucción, y enfoca lo que uno hace cuando eso existe. Creo que mi nuevo film no va a partir sólo del caos sino también del supuesto de un cataclismo, de una aniquilación global en vías de producirse, y de lo que entonces se hace.

¿Trabajarán de igual modo?

No estoy seguro. Veré a medida que lo escribo. Tal vez no.

Tal vez pesques este año una Anticonvención ecológica...

No, será hecho como una especie de film de ciencia-ficción. Usaré actores.

Ubicado en... ¿Cuándo?

No lo diré. Hoy, la semana que viene, dentro de cien años, no sé.

¿Hay en Montreal algún "ambiente cultural" como en USA?

Dentro del Board actuamos como grupo. Luego tenemos cine en inglés o francés, cine independiente y underground, al margen del Film Board, pequeños compartimientos, que a veces se conectan y otras no. El Film Board es muy privilegiado pues tiene dinero y cierta libertad...

¿Se plantean los directores confrontaciones ideológicas?

En términos ideológicos soy muy individualista. Tengo amigos *underground*, pocos en cine. No es como París, con revistas planteando continuamente batallas ideológicas. La división inglés-francés nos confunde algo. Los directores francófonos están separados usualmente.

¿Les preocupa Québec, verdad?

Sí, y con bastante razón.

¿Hay muchos canadienses en las comunas estadounidenses?

Bastantes.

¿Son muchos ustedes, creando concretamente a partir de una conciencia de cambio radical?

Digamos una minoría grande.

Aquí en Argentina ni siquiera. Hay gente alerta, pero no se comunica mucho entre sí y tampoco hace mucho creativamente.

Canadá es algo así, pero nos conectamos mucho con USA.

Aquí la mayoría de los jóvenes escribe o filma pensando en el dinero y en el prestigio frente a los consumidores de cultura. De ningún modo se trabaja para crear alternativas que nos saquen del pantano.

Allá es mucho como eso. No hay guerra de Vietnam, tampoco el problema racial. Tenemos el separatismo francocanadiense. Tenemos algo que ver con Vietnam,

defensa. Si sos como la gente de Easy Rider, te matan. Hace dos años no era así.

He allí la diferencia principal. Abbie Hoffman lo ha dicho, que en Chicago él y su gente serían los últimos estadounidenses que tratarían de cambiar las cosas abiertamente, los que expresaban a cara limpia sus metas. Los que vendrían después lo emprenderían de otro modo: volar bancos, tiroteos...

Bueno, algo de esto ya comenzó a suceder. El proceso a Hoffman y a los demás líderes de la anticonvención de Chicago parece haber cerrado los caminos del diálogo.

Bien, apelarán la condena, quizá se revise y se anule. El proceso está abierto todavía y la cosa puede componerse. Yo estoy confundido. La claridad de 1968 se fue. Ahora no se sabe. No sé qué pasa. Busco cómo vivir. Temo que el próximo verano de USA (junio-setiembre) será muy violento. Los *Black Panthers* dispararán contra la policía, los chicos también, todos tienen armas. No será un buen sitio para vivir. Ese país es un sitio raro. Uno se vuelve pesimista y de pronto las cosas mejoran. Es un país ingenuo también.

¿Qué se siente viviendo al otro lado de la frontera?

Asusta algo. Algunos hasta conciben la posibilidad de una invasión dentro de diez años.

Y aparte del problema franco-inglés, ¿qué otras cuestiones hay?

Indios mal tratados, no tal mal como en USA, pero problema al fin que exige solución. Mucha gente pobre, cosa extraña porque Canadá es un país rico: otra cosa para resolver. Pero no se siente que toda la sociedad se derrumba como en USA. En Canadá esa convulsión es buena. Hace pensar a la gente, es algo distinto. Es algo que nos sacude. Dependerá de cómo vaya todo en Estados Unidos. Si se produce una guerra civil —por ejemplo— todos tendrán algo que ver, inclusive nosotros, los canadienses, estaremos en el lio. Estas cosas son graves, la gente debe pensarlas. Ahora todo es básicamente un "prólogo".

Jesse retorna a Montreal sin saber que en el interin Elaine ha decidido abandonar la comuna. "Estoy cansada de esta orgía de abstracciones", dice a Gary tras la discusión. En diálogo con su abogado, Jesse desiste entrar a la maquinaria y a los términos del Sistema y descarta el juicio. Al salir descubre que Elaine lo espera. No hay entre ellos necesidad de explicaciones. Marchan juntos —pero largo y ropa hip— hacia lo que vendrá, mientras un motivo musical folk domina el final del film.

PRÓLOGO ejemplifica netamente un modo sensato de hacer cine comprometido. Su realizador no se evade de la realidad, pero tampoco fabrica un ocioso panfleto pseudorrevolucionario. En su obra, los implicados en una situación verídica confrontan sus propios problemas y sopesan las soluciones aparentes. El director no sugiere la salida, porque no la tiene y tal vez porque corresponde a los protagonistas concretarla. En el momento de rodar *Spry* no sabía si el modo de cambiar la situación imperante era (es) la participación directa o apartarse por completo. El mundo, básicamente, sigue siendo el mismo. Alguna vez trata de concretar alternativas efectivas. El prólogo ha sido escrito. Dos años después de Chicago otros jóvenes de USA redactan heroicamente un capítulo de su liberación. Otras cámaras están allí, recogiendo el testimonio. ♦

MIGUEL GRINBERG



C. & M. con *Spry* en Mar del Plata.

pero muy poco. Canadá es una sociedad más segura, más europea, menos politizada que USA. Allí hay que estar muy politizado. En Canadá se lo está menos. Es un vasto país. Hay tres centros —Montreal, Toronto, Vancouver— separados por reales distancias. Cada ciudad tiene su grupo cultural, a menudo se vinculan entre sí y con USA mediante la prensa subterránea, y viceversa. Ahora está también el movimiento contra el servicio militar norteamericano, con gran éxodo de conscriptos, algo muy positivo.

La situación se ha radicalizado mucho en casi dos años. ¿Cómo lo ves desde el norte de Estados Unidos?

En el 68 fuimos a Chicago y buscamos gente que creyera las cosas que iba a expresar. Lo que se decía era real, se lo sentía en profundidad, significaba exactamente eso. Ahora todo ha cambiado, se ha convertido en clisés, no significa nada.

¿Qué cambió?

No cambiaron las opciones sino el modo de pensar de la gente. En 1968 se tenían más esperanzas, se era más cándido. Pensaron que habría cambios rápidos, que las cosas funcionarían. Era más simple. Estábamos unos y otros, cada cual con sus diferencias. Ahora está todo mucho más mezclado en torno a los extremos.

Hay muchas armas circulando ahora en USA, tanto en manos de agresores como en grupos de auto-

arte Y entretenimiento

En un ensayo anterior sostuve que el entretenimiento destruye al arte, que la industria del entretenimiento explota la alienación y el aburrimiento de las masas perpetuando un sistema de respuestas condicionadas a fórmulas. Dije que debido a ello hemos perdido nuestra capacidad inherente para crear y somos una sociedad de imitación. Concluí así: "Definir la diferencia entre arte y entretenimiento es mi concepto de la crítica en el mundo de hoy. Determinar constantemente las condiciones del arte y las condiciones del entretenimiento, y discernir los efectos de cada cual —esta es la función más importante que puede asumir un crítico." Con este ensayo espero clarificar y expandir tales ideas.

El comportamiento carece de sentido si nos comportamos sin saber por qué: somos robots, zombies, moviéndonos en una existencia de respuestas condicionadas. La vida tiene significado en el momento que tomamos conciencia del comportamiento; cuanto más percibimos mayor significado tiene nuestra vida. En la vida no hay significado que no sea dado al individuo por sí mismo. Si nos vemos reaccionando contra algo en una película y lo examinamos atentamente descubrimos: a) estamos reaccionando ante algo que no es eso que pensábamos nos hacía reaccionar; y b) las razones por tal reacción no son muy admirables: estamos siendo manipulados. No examinamos esta manipulación muy de cerca, no obstante, porque es nuestra única evasión a un entorno no natural.

Todos nosotros reaccionamos similarmente a ciertos estímulos básicos porque todos hemos sido condicionados por el mismo entorno. El entretenedor comercial es un manipulador de esos estímulos. Si él tira de cierta cuerda, hay garantía de que reaccionaremos efectivamente, como títeres, con tal que él tire de la cuerda adecuadamente. No digo que el artista no tire de la misma cuerda, sabemos que lo hace a menudo. La cuestión, sin embargo, es la meta u objetivo al hacerlo. El producto final del arte es mostrarnos en relación con la realidad. El arte habla de relaciones en la realidad; las explica en términos estéticos. Si el artista debe tirar ciertas cuerdas a fin de hacerse claro, lo hará. Pero eso es solo un medio para su fin, mientras en el caso del entrenador comercial es el fin en sí mismo.

El asunto y el relato no son realmente la cosa de que trata el entretenimiento comercial. Son sólo artificios, estructuras que permiten al director manipular a su público. El propio acto de tal manipulación (gratificar necesidades condicionadas) es de lo que se trata en dichos films. El que va a ver compra esta manipulación con su entrada, y comprensiblemente se fastidia de sobremanera si no la recibe. El tema real del entretenimiento comercial es el pequeño juego que juega con su público.

Se ha afirmado que *El bebé de Rosemary* es un film sobre el nacimiento. Si podemos entender por qué este film no es "sobre" algo, entonces comenzaremos a ver claramente el entretenimiento comercial. *El bebé de Rosemary* no trata sobre el nacimiento mucho más de lo que *A quemarropa* trata sobre la justicia o

Bonnie and Clyde sobre la rebelión romántica o *El graduado* sobre el escalar socialmente. En toda mujer (y en menor grado, todo hombre) hay un temor inherente al nacimiento y a la descendencia deforme. *El bebé de Rosemary* solamente explota esta verdad universal, no la ilumina ni la explica. El entretenimiento comercial explota; el arte explica.

Los creadores de *El bebé de Rosemary*, *Bonnie and Clyde*, *El graduado* y *A quemarropa* saben que todo lo que ellos deben hacer es hablar de ciertos asuntos universales y estarán tirando así ciertas cuerdas que nadie puede resistir. Pero el tirar la cuerda —el estilo— es un fin de sí mismo. Realmente nada se dice. Eso es masturbación: no lleva a parte alguna. *El bebé de Rosemary* no se refiere al nacimiento; explota el nacimiento para proseguir el juego tradicional de respuestas condicionadas a fórmulas.

Debemos entender que todo el entretenimiento comercial funciona de esta manera, y la manera más fácil de discernir entre arte y entretenimiento es percibir qué es lo que nos hace reaccionar. Si reaccionamos a una verdad sobre nosotros en relación al mundo, eso es arte. Pero si estamos reaccionando sólo a la manipulación y a las fórmulas condicionadas de trama o drama o suspenso sin aprender cosa alguna, eso es entretenimiento comercial diseñado para sacarnos algo de dinero y darnos un par de horas de sueño.

Resulta alarmante el grado con que este tipo de manipulación es no sólo tolerado sino también exaltado. Alfred Hitchcock, por ejemplo, en su entrevista con François Truffaut, admite y halla mérito en su aptitud para manipular las reacciones de su público. Hablando de *Psycho*, Hitchcock admite francamente que: "No era un mensaje lo que excitó a la concurrencia, ni una gran interpretación ni su deleite con la novela. Fueron atraídos por la construcción del relato, y el modo en que se lo narró hizo que públicos de todo el mundo reaccionaran y se emocionaran."

Lo que resulta esencial comprender aquí es que Hitchcock admite abiertamente, al menos en el caso de *Psycho*, que en nada contribuía o explicaba algo sobre la naturaleza fundamental de la realidad, sino que solo explotaba una tradición universal de leyenda (contar cuentos) a fin de proporcionar algunos minutos de escape de la realidad. Si no por una tradición de este tipo de realización cinematográfica (y verdaderamente "arte" en general) en primer lugar podríamos no necesitar escaparnos de la realidad.

En un número de *Film Quarterly*, James Michael Martin defiende *A quemarropa* citando la insulsa observación de Parker Tyler según la cual las narrativas filmicas "triunfan" en el grado que atraen al público hacia la identificación inconsciente con los personajes y sucesos referidos. Por supuesto: todo el entretenimiento comercial funciona de esta manera. Pero debemos comprender cuán destructivo es. Todo lo que hagamos inconscientemente no nos ayudará a tomar conciencia de la realidad. La estipulación de Tyler sobre que tales films "triunfan" de esta manera es sólo otra manera de decir que esa es su única meta. Entretanto, perpetúan en su público el hábito destruc-

tivo de la respuesta impensada a fórmulas, y por extensión una respuesta impensada a la vida cotidiana. Dado que el entretenimiento comercial busca solo gratificar necesidades preconicionadas, no trata de ofrecernos cosas que todavía no hemos concebido; no puede expandir nuestra percepción.

Si vemos que un artista no lo es al menos que expanda nuestra aprehensión de la realidad, podemos ver que por definición un entretenedor comercial no es un artista. Un artista hace nuevos lenguajes con los que aprehendemos nuevas dimensiones de la realidad. Nuestra experiencia presente se halla confinada dentro del lenguaje predominante; al remontarse sobre esta red el artista nos pone en situación de ver —por vez primera en nuestra propia experiencia— algunas cosas que pueden responder a estas nuevas y ricas formas de expresión, y que puede extender el ámbito de nuestra posible auto-captación. Dado que es una desnuda y sensible antena de radar, el artista, al expresarse expresa en verdad la vida: no reproduce lo que ya está dado, ni crea algo en puro juego de fantasía subjetiva. En cambio, arremete dentro de todo el mundo externo y el alma, para ver y comunicar aquellas realidades objetivas que reglas y convenciones han encubierto hasta aquí.

Sin embargo, el entretenedor comercial debe habérselas con un lenguaje común, con lo que ya es sabido, lo dado. Imita o repite la condición humana de modo tal que nos veremos (o veremos nuestros sueños) dentro de ella y reaccionaremos de acuerdo a la memoria, que siempre está condicionada. La memoria está siempre en el pasado, y se le da vida en el presente mediante un desafío. La memoria carece de vida en sí misma; toma vida mediante el desafío (estímulos de fórmula preconicionada). Y toda memoria, ya sea durmiente o activa, está condicionada. Así forzándonos a fiarnos cada vez más frecuentemente de la memoria (nostalgia), el entretenedor comercial nos impide que vivamos y expandamos nuestra captación del presente. El arte es liberación de las condiciones de la memoria; el entretenimiento es una cadena que nos frena.

Esto no se aplica solo al tema o contenido, sino igualmente a la forma. La forma es la ventana a través de la cual percibimos el contenido. En las bellas artes, forma y contenido son sinónimos. Y esto nos trae a la integridad de la imagen y a la validez del envase; la forma, o "diseño" en sí, responde a una necesidad válida de la experiencia estética, pues en el análisis final nuestras actitudes e incluso nuestras acciones son el resultado de nuestras relaciones con la imaginaria. Una imagen, cuando es proyectada en forma plástica, es una representación. Por lo tanto una película es una representación, un objeto. Ahora bien, tanto Freud como Jung coinciden en que la imagen precede a la idea en el desarrollo de la conciencia humana. O sea que un infante no piensa "verde" cuando mira una hoja de hierba. Se deduce, por ende, que dado que nuestras aptitudes y habilidades dependen del grado de nuestra conciencia, son un resultado directo de nuestra relación con imágenes o representaciones. En

otras palabras: cuanto más "bella" es la imagen, más bellas resultan nuestras ideas y acciones.

Cuando nuestro motivo primario en la producción es el beneficio antes que el uso o la necesidad, cesamos de tratar de acrecentar la cultura del público y nos concentramos exclusivamente en gratificar su existente expectativa. Puesto que el entretenimiento comercial sólo refleja lo que ya existe (para afianzar la identificación) va a resultar visualmente feo porque vivimos en una sociedad obviamente privada de sensibilidad estética. Salgan a caminar por cualquier calle de ciudad; ¿si usted fuese Dios habría creado tamaño desbarajuste?

Las mejores civilizaciones del pasado pueden ser juzgadas por sus jarros y cacerolas. Es una ley de la historia, así como un principio de la economía social, que al menos que una sociedad sea capaz de producir jarros y cacerolas hermosas tan naturalmente como cosecha papas, será incapaz de aquellas formas superiores de arte que en el pasado han tomado la forma de templos y catedrales, poemas épicos y dramas.

Mi enunciado de que *El bebé de Rosemary* estaba pobremente fotografiado fue mal interpretado porque en la superficie el film parece perfectamente bien fotografiado. Pero por "pobre" quiero decir tradicional. Digo que el director no salió de su camino para crear un nuevo lenguaje visual para nosotros, sino que más bien se atuvo a los modos existentes de expresión. Podemos tomar el film en partes, toma por toma, y probarlo. En *A quemarropa* hubo algún intento de imaginaria interpretativa. Pero nada cercano a la cohesividad y el exaltado propósito de *El desierto rojo*, *Persona*, *Muriel* o *Pierrot el loco*. El arte puede sufrir determinación de objetivos y sobrevivir todavía en forma no obstante rebajada; pero que el artista deba someterse al dictado del método es inconcebible. En el mismo acto de sumisión deja de ser un artista. Los artistas poseen lo que podría llamarse "sentido intuitivo de la proporción" que corresponde al fenómeno de "tono absoluto" en los músicos y responde a una necesidad básica y fundamental de la percepción humana. El entretenedor comercial, un negociante, no puede darnos esto.

Si se me dice que un artista está obligado a hacerse entender, recuerdo la respuesta de Sir Herbert Read: "¿Entendido por quién? ¿Por el hombre de la calle? Obviamente no, de otro modo tendríamos que condenar a gran parte de nuestra poesía y música. ¿Por unos pocos elegidos? Posiblemente, pero sólo si esos pocos permanecen ocultos y anónimos; pues un pocos coherente se vuelve un sector o cliché. El artista es realmente responsable ante un cuerpo más universal y remoto; a la humanidad en su conciencia más amplia y en su más afinado poder de percepción. Hay muchos artistas con talento, pero la grandeza reside precisamente en este poder de verificar e incluso predecir las necesidades imaginativas de la humanidad". © *Good News*. Traducción: Miguel Grinberg. ♦

GENE YOUNGBLOOD

If



¿Qué pasaría si los alumnos del Gloucestershire o cualquier otro college británico se alzarán en armas y arremetieran verdaderamente como en *If*...? ¿Dejarían los métodos de enseñanza de convertir al joven en un peón cultural en vez de hacer de él un creador intelectual? ¿Es la violencia la única opción para entablar el diálogo? ¿Se necesita destruirlo todo antes de sembrar algo nuevo o, al menos, diferente? Sí..., casi desde el título, escapa de su trama argumental y promueve otras relaciones, otras advertencias, otras lecturas, paralelas y superpuestas.

Deliberadamente, Lindsay Anderson usa de tapete a la pantalla para extender sobre ella, como naipes marcados, una serie de interrogantes y desafíos que echan al aire toda una tradición, una conducta arraigada en la inmovilidad, una mentalidad temerosa de cualquier cambio. Su juego es atacar en el momento oportuno: luego de observar con lente de agrimensur los elementos en pugna, penetra en línea recta hasta el corazón del problema. Allí mismo donde toda frase verbalizada, toda escena desarrollada dramáticamente, toda postura —impostura— se disuelve en el aire como una burbuja, él opone hechos concretos.

La solidaridad, el apasionamiento con lo que estaba narrando pudo quitarle objetividad, panfletizar su mensaje. El lo impidió con intransigencia, con veteranía. Sólo a la hora de definirse contestó sólidamente, sin metáforas ni disimulos, como quien grita Sí. En la fiesta del *speech-day*, un grupito de estudiantes abre fuego desde el techo de la capilla sobre profesores, padres, autoridades eclesiásticas, militares y compañeros que se pliegan a la resistencia.

“Si puedes conservar la cabeza cuando a tu alrededor todos la pierden...”, apuntaba Rudyard Kipling en el poema que lo inspiró para el título. Anderson conservó una serenidad y una mirada distante que —como un zoom manejado sutilmente— lo fueron acercando a la lucidez.

Hacia 1960, mientras Anderson dirigía en *The Royal Court* y en *The Cambridge Theatre*, David Shervin y John Howlett, dos ex pupilos del Gloucestershire —el mismo college al que había concurrido Lindsay— desarrollaban una historia de disconformismo juvenil bajo el nombre de *Crusaders* (miembros de un clan secreto). Desde que le acercaron los originales y lo entusiasmaron hasta que se empezó a filmar en marzo del 68, el proyecto sufrió numerosos cambios, marchas y contramarchas que modificaron su estructura y título. En algún momento pudo llamarse *Come the Revolution*; en otro *Stand up! Stand up!*. Pero siempre la idea central giró en torno del extraño y cerrado mundo escolar; su eje: tres alumnos descontentos con sus rígidos rituales, con su ideología clasista. Tres adolescentes y una muchacha amantes de lo que para ellos es la libertad: aventuras eróticas, la violencia expresada hasta sus últimas consecuencias, motocicletas que se aceleran sobre el horizonte.

En el colegio todo les está controlado, desde los estudios hasta los hábitos personales. No les importa: ellos intentan vivir —en realidad, concretar algunas aspiraciones inmediatas— soltando las riendas de su frondosa imaginación. La atmósfera de la escuela huele a rancia, atrasa tres décadas. Afuera es hoy: cuando las fantasías dejan de satisfacerlos, los complotados trasponen los portales sin dudarlos un solo instante. Saben que a nivel individual la revolución ha estallado y ya nada podrá hacerla reversible.

En vez de relatar linealmente, Anderson escalona. Sí... en ocho capítulos, partes en color, partes en blanco y negro, partes en difusos giros cromáticos que obedecen a desvíos imaginarios de la narración. A través de esos cortes ofrece una visita guiada por ese mundo atado a teorías decrepitas y costumbres militaristas. Los alumnos sólo estudian los autores clásicos, las versiones oficiales; deben acatar las contradicciones del método como órdenes verticales. Este “sacrilegio ins-

titucional" (Times) caricaturiza a los profesores con la misma despiadada hipocresía con que ellos se escudan en un supuesto reformismo para conservar vicios y mañas ancestrales. Anderson desmonta el poder constituido al tiempo que acusa también a un buen sector del estudiantado: los jóvenes que se dejan formar —deformar— a imagen y semejanza de los adultos para continuar la cadena. Los *Whips* (alumnos de cursos superiores) imponen una disciplina caprichosa y sádica a los *Scums* (recién llegados) tal como la han padecido ellos.

Metáfora sobre la vida de Inglaterra actual a la manera de Chejov, *Sí...* avanza por momentos como una crónica de detalles confusos y hasta grotescos, disfrazada de paranoia los destellos revolucionarios de sus protagonistas, actores no profesionales, jóvenes que casi se interpretan a sí mismos. Puede deberse a la rigurosa formación documentalista del director. Pero aún más, a esa rara forma que tiene Anderson de ser nostálgico. A partir de esa compasión por lo individual que le causaba una sociedad super-estructurada (*El llanto del idolo*, 1963) da un paso al frente y se detiene en las consecuencias desatadas por las contradicciones de esa misma sociedad. De la sombría tragedia de ese rugbier que se aferraba a la viuda que le daba alojamiento, pasa al encierro de los colleges. Las divagaciones fantásticas de los estudiantes rebeldes son una muestra de su predilección por el realismo mágico, inevitable influencia del cine de la otra ribera del Canal de la Mancha. A aquella cámara lenta y embarrada que jugaba el último match transformándose en la desesperación de Frank Machin (Richard Harris), Anderson prefiere ahora el malabarismo de los colores virados, impedir que la luz solar brille con naturalidad. La fotografía es del checoslovaco Miroslav Ondricek, el mismo que Milos Forman empleó en *Los amores de una rubia*. Es probable que sea para diluir la racionalidad de su narración, inclusive la racionalidad de su óptica. En *El llanto del idolo* y en *Sí...* acepta la tradición inglesa. Pero es solo para quebrarla secamente en su naturalismo superficial.

En 1969, al premiar este virulento film, Cannes respaldaba de costado a una actitud y a un empecinamiento poco común en el cine británico. Quince años atrás, en el mítico *Manifest*, libro de cabecera para los insatisfechos que se ubicaron a este lado del existencialismo francés de posguerra, Anderson había publicado un desafiante análisis de la situación bajo el nombre de *¡Salga y empuje!*. Entre textos de Colin Wilson, John Osborne y Bill Hopkins, puntualizaba: "Para contrapesar el humanismo más bien tibio de nuestro cine, tenemos que decir que es estirado, anti-inteligente, emocionalmente inhibido y deliberadamente ciego a las condiciones y problemas del momento actual, y que está dedicado a un ideal nacional completamente anticuado y exhausto." Desde entonces, a través de los cortos y documentales, a través de su actividad teatral y didáctica, Anderson empleó el tiempo. A pesar de esa "inactividad relativa" que le adjudicaron los que solo saben contar largometrajes, ajustó una intuición motriz: que aún tiene sentido filmar en contra de las corrientes de moda, desoír los consejos de los distribuidores. Aunque para completar *Sí...* haya debido recurrir a un salvavidas de Paramount, el antecedente de *El llanto del idolo* y la precisión de su trabajo bastaron para convencer a los jurados de Cannes. En esta época dominada por el consumo y los consumidos, Anderson había encontrado espacio para gritar que todo

estaba descompuesto y no eran precisamente las visadoras sociales las encargadas de repararlo. *Sí...* ya no era una advertencia. Si la hubiera filmado quince años atrás quizá sí. Entonces creía en el reformismo. Desde 1947, cuando fundó con Karel Reisz la revista *Sequence*, cada vez se radicaliza más. A través de la crítica, escrita o filmada, esa preocupación evolucionaba hacia respuestas progresivamente más sólidas, como los adolescentes de *Sí...*

En el ocaso de los años 50 supo sumarse a los *Angry Young Men* (Jóvenes iracundos) y recordar con ira y algo de verdad los últimos coletazos de la sociedad que los cobijaba. El Imperio era un mito hundido en el Canal de Suez. Rusia ponía al descubierto una contradicción socialista: Budapest. Junto a Tony Richardson (que provenía del teatro), Karel Reisz (de la crítica y los films documentales), Jack Clayton (del gremio: era productor), John Schlesinger (de la TV) y otros que luego se convertirían en realizadores, revisó en el *Free Cinema*, primera revuelta madura contra ese cine británico capitaneado por las Dianas Dors que flotaban en las piscinas y los héroes de la Segunda Guerra Mundial. Con la perspectiva de diez años, Anderson aparece como el que más sistemáticamente se niega a adaptarse a las normas de producción comercial, el único de esa generación que nunca ha dejado de protestar contra el estado de cosas imperante ni contra el escepticismo general de sus compatriotas.

En *O Dreamland*, doce minutos filmados en 1953, o mejor aún en *Every Day Except Christmas* (1957), un corto patrocinado por la Fundación Ford que acercaba el lirismo a las fábricas, Anderson ya muestra los dientes y le hace decir a Penelope Houston, de la revista *Sight and Sound*, que "los directores franceses (Franju, Resnais) hacían films para propagar puntos de vista mientras que los ingleses tenían la convicción de que había que propagar una opinión". Cuando Anderson filma *El llanto del idolo* tuerce un poco estas palabras: entonces lo preocupa más el paisaje interior que el meramente físico. Pero, con todo, no desmiente a Penelope Houston: sigue no alcanzándole con apuntar la cámara hacia algún rincón urbano deprimente e impactar a los espectadores. Necesita mostrar desde todo ángulo la miseria humana. Si es preciso, desde adentro.

Otro francés, Jean-Luc Godard —a quien *Sí...* debe mucho de su anárquica grandeza— suele exigir a todo cineasta revolucionario convencido que trabaje plenamente como militante, aún al precio de disminuir su producción. Él filma sin orden ni tregua en todos los lugares calientes (Londres, Milán, Checoslovaquia, los frentes palestinos) y exhibe el material en los mismos sitios donde ocurre la acción. "Es su forma marginal y directa de expresarse y servir a una causa", se defiende Anderson aunque, de algún modo, esté libre de cargo: él también suscribe sus exigencias. Aunque oscile entre el realismo y la parodia, aunque mezcle comedia con poesía salvaje y estrene en salas comerciales, *Sí...* es pariente (via Marcuse) de los Sucesos de Mayo: vuelve a sus protagonistas y destinatarios con renovados bríos, con depurada elaboración. El apocalipsis final que explota en el Gloucestershire College como fruto de un desarrollo cinematográficamente válido es encendido por un escocés de 47 años, educado en el individualismo de Oxford, a quien interesa saldar viejas deudas, viejas culpas. *Sí...* más que un condicional toque de atención es la aceptación de un llamado a la lucha. ♦

JUAN CARLOS KREIMER

ITALIA: EL CINE Y EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

Que el ME haya mandado al diablo los métodos y (en parte) los contenidos del tradicional trabajo político y que haya postulado con su praxis subversiva la búsqueda de nuevas formas de acción, de organización y de reflexión política es un hecho incontestado y generalmente aceptado. Es en relación al aspecto de novedad y de ruptura apropiado a la acción del movimiento que debe ser valorada e interpretada la tentativa de calificar al cine en sentido inmediatamente político y de definir concretamente sus posibilidades subversivas.

Documentar e interpretar una lucha política, tratando de poner en evidencia los aspectos más significativos y más comunicables de las acciones cumplidas, no es cosa de poca monta. Es ya mucho más complejo recuperar todas las contradicciones, esclarecer los nudos dialécticos de la acción estudiantil a nivel de documentos, de historia razonada de los hechos; el problema se vuelve más complejo en el momento en que se recurre al cine (a una narración por imágenes) para entrar en el valor de la lucha, para seguirla y desmantelarla en sentido no celebratorio o ilustrativo, sino estimulando la reflexión y la toma de conciencia.

Un cine del movimiento estudiantil debe llenar, en las intenciones, dos objetivos: uno formativo, el otro propagandístico. No está de más, a modo de prevención de equívocos tontos, aclarar el uso de los términos. Información significa para nosotros ligar de manera política determinados hechos descubriendo en ellos la sustancia que los unifica y los vuelve significativos e importantes; propaganda no es slogan o venta de ideología a buen precio, sino dilucidación de los hechos en sentido prospectivo o, individualizada de la situación, concreta, proporcionar elementos para la acción política futura. Es obvio que el cine (un instrumento posible entre otros) no tiene como tarea responder de modo significativo y completo a estas exigencias: sería absurdo pensarlo y más aún exigirle. Para nosotros sin embargo también es evidente que el juicio sobre la incidencia y la validez de este instrumento en relación a la lucha política debe quedar relativizado y proporcionado a la calidad de la información y a lo concreto del aspecto propagandístico.

De estas observaciones generales surgen por necesidad dos cosas: por un lado los criterios de análisis sobre los cuáles ha sido producido (los noticieros romanos), por el otro el problema sumamente intrincado de la relación entre el cine (los hombres de cine, el cine como hecho artístico y cultural) y el movimiento político de los estudiantes.

Todavía daremos una nota metodológica sobre el modo de actuar: tratamos de responder a la necesidad del juicio y del análisis y al discurso de perspectiva de modo político, porque esto y sólo esto es lo que nos interesa. Un juicio de militantes y no de iniciados. No un yo valoro y critico desde afuera, sino un yo actúo y modifico desde dentro del movimiento político.

1) LOS CINEGIORNALE DI ROMA

Podemos dividir el trabajo de los compañeros romanos en dos momentos cla-

DOCUMENTOS

ramente distintos. El primero (los cinegiornale 1 y 2): el entusiasmo y la celebración. En un segundo momento, la tentativa de reflexionar y de plantear perspectivas (los números 3 y 4).

La primera fase no era más (y esta conciencia autocrítica existe, creo, aún en los compañeros que trabajaron en ellos), no es más que el registro entusiasmado de lo nuevo, el descubrimiento de algo tan potentemente avasallador y subversivo en el plano político que debía ser documentado, ilustrado visualmente. La fuerza y la novedad de la acción estudiantil es así tomada de manera exterior. La concien-

ción. Lo que sacude no son las imágenes ligadas entre sí por un discurso político, sino ésta o aquella particular escena (las cargas policiales en la Plaza Cavour, de por sí ejemplares de la violencia de la policía), en sí evidentes y claras pero nunca unificadas (el significado político de esa violencia) por el análisis de las acciones cumplidas y por una perspectiva políticamente argumentada.

Los cinegiornale 1 y 2 no llevan nunca a la reflexión, sino siempre a la celebración: los rechazamos como pauta sobre la cual puede trabajarse. Quedan como primera tentativa y contienen una invitación a la superación. Los mismos compañeros romanos han recogido esta invitación, valorando críticamente los resultados de los primeros productos: en efecto, los números 3 y 4 actúan en una dimensión profundamente distinta. Dirigidos más a la sustancia que a la forma, más a la composición de un bloque que a la búsqueda de la imagen de efecto, son índice de la madurez superior de todo el movimiento que pasa de la inorgánica y confusa exaltación



Manifestante italiano víctima de la represión.

cia de las dimensiones políticas del movimiento en curso no existe: es sustituida por el estupor ante lo que está sucediendo, por la contemplación de los hechos en sentido celebratorio. En suma un vacío político preside los números 1 y 2; la intención de resumir y unificar las experiencias y las acciones de los estudiantes se presenta no como reflexión distante y lúcida, sino como participación emotiva y exaltante.

A esta carencia de *hinterland* político se une inevitablemente la caída en lo estetizante, el amor por la bella imagen, en la que se cree, erróneamente, como capaz de sintetizar las cosas. Esto, como sabemos, es profundamente falso; en este camino, no podemos ir más allá de una numérica yuxtaposición de mociones que raramente se transforman en comunicación-información y nunca en propaganda-indica-

ción y a la búsqueda de perspectivas. Se trata de pruebas por cierto superiores a las precedentes, pero que todavía no responden a las necesidades de señalación y de reflexión que el movimiento estudiantil necesita, a nivel de una información y de una propaganda de masa. Su mayor debilidad consiste en una falta de carácter y en una excesiva ideologización del comentario respecto a la imagen. La primera falla viene a significar aquí insuficiencia y debilidad del análisis. Vemos acciones de lucha en la universidad e intervenciones políticas en los barrios obreros, pero no comprendemos los nexos, no individualizamos en las imágenes y en el texto el hilo fundamental que unifique. La ideologización consiste en superponer a esas imágenes palabras de orden y fragmentos de mítines ocasio-

nales que no aclaran y no interpretan lo que se ve; slogans que no señalan un camino a seguir, sino que afirman simplemente cosas en sí más que correctas, extrañas sin embargo a la sustancia de las acciones políticas fotografiadas y alejadas de una apertura, aún mínima, a perspectivas de lucha y de organización política.

Los temas del internacionalismo y de la represión, el trabajo político interior al específico escuela-universidad y la acción o la totalidad de la realidad social que de aquel trabajo surgen, no sólo son una invitación al deber ser o una genérica información: por eso resultan un tanto exteriores y ocasionales, no suficientemente acentuados en su efectiva densidad. En definitiva, son aprehendidos más bien en su apariencia ideológica que resueltos en el análisis, enumerados más que prospectados en una hipótesis de acción revolucionaria aquí y ahora.

Retomemos las notas metodológicas iniciales: la información no es proporcionada por una elección cualitativa políticamente significativa, sino que se constituye en pedazos de realidad ligados por la ideología. El aspecto propagandístico por cierto es emotivamente válido y atrayente, pero sin embargo resulta demasiado contingente, agotándose en sí mismo. En el acto envuelve y arrastra, pero nunca hace tamar parte, nunca contiene una invitación y una indicación para la organización de la lucha.

En este punto, se hace necesaria una observación: existe el peligro en los juicios expresados de una sobrevaloración del cine, el riesgo de estar referidos, en la valoración sustancialmente negativa, a otra cosa que no existe, que no es cinematográficamente posible. Por otra parte sería injustificado no destacar la validez del trabajo de los compañeros romanos, sería idiota y presentuoso dejar de considerar que ellos han hecho, han dado una contribución, una primera experiencia concreta, las futuras operaciones cinematográficas del movimiento estudiantil deben partir de la incorporación crítica de los cinegiornale. Estas notas tienen su sentido más auténtico en esta dirección: ofrecer el punto de partida para nuevos productos. La acción ejemplar de los compañeros romanos consiste en haber producido cortometrajes políticos, es decir, han afirmado en los hechos, la justa exigencia de acabar con perplejidades y las dudas, a menudo demasiado paralizantes. Han proporcionado material concreto a la discusión y a la crítica de los militantes, a la verificación y al control de sectores de las masas en lucha.

En Torino, para nosotros, existe la necesidad urgente de pasar a la realización, de corporizar en un cortometraje, con imágenes y palabras, nuestra respuesta a los compañeros romanos. Develar con el análisis el mecanismo de desarrollo de una lucha particular (los estudiantes de la enseñanza media por ejemplo), situarla políticamente en el tejido de las relaciones sociales y de poder, comentarla e interpretarla en clave de acción política futura: allí está la tarea más urgente para nosotros si queremos salir de las observaciones a menudo agudas e interesantes, pero a la larga sin importancia, porque nunca se traducen en práctica.

2) EL CINE Y EL MOVIMIENTO POLITICO DE LOS ESTUDIANTES

La relación entre el cine y la lucha política de los estudiantes se ha configurado según dos directrices fundamentales. Para los estudiantes: la conciencia de poder usar el cine para y en la lucha política (los cinegiornale ya analizados). Para los cineastas: los estímulos y las sugerencias que la acción estudiantil ha dado, ya a nivel político, ya a nivel artístico-cultural.

El cine a los cineastas: las iniciativas políticas de los hombres de cine han ido más allá de un chato corporativismo y de una sustancial pobreza de ideas. Han ido al asalto proponiendo nuevamente un discurso sobre la cultura, sus derechos y su libertad, por un lado ingenuo y utópico, por el otro peligroso y conservador, oscilando entre exigencias de democratización y reivindicaciones de autonomía para el artista creador. No se trata de perder mucho tiempo en estas cosas; es cierto que las acciones contra los festivales, las muestras de arte y los premios literarios son cosas nuevas, inducidas en última instancia por la lucha estudiantil; sin embargo es evidente que el discurso sostén de tales acciones es todavía pobre y flojo, débil y sin perspectivas. El único aspecto positivo de la "contestación" cultural consiste en haber aprehendido (pero ni siquiera demasiado bien) que se debe actuar en primera persona, no por cierto en la línea y en las hipótesis sobre cuya base han accionado hasta ahora los hombres de cine.

Las obras: no es el caso de analizar aquí algunos films. Basta decir que la lucha de los estudiantes ha sido interpretada y evocada en nuestra pantalla de manera folclorista, vacía e idiota, para subrayar crisis existencial-eróticas de macerados protagonistas o como puro expediente escenográfico. También aquí existe la intención de contemporaneidad, de morder en la realidad, de comprender y poseer las cosas, pero los resultados son tan escuálidos y desoladores que dejan perplejos en cuanto a las posibilidades futuras. Podemos notar, en conclusión, que la acción de los estudiantes, las tensiones sociales explosivas han actuado en el seno del cine, determinando elecciones formales y orientaciones operativas nuevas, pero siempre caprichosas y confusas. Asistimos por un lado a la crisis de los módulos expresivos tradicionales, por el otro a la búsqueda de sistematizar inquietudes y tomas de conciencia. El movimiento estudiantil no es, respecto a estas cosas, dispensador de consejos y mina de energías, actúa a lo sumo como aguijón permanente hacia la solución de las contradicciones, como invitación concreta a la militancia activa.

MASSIMO NEGARVILLE
(Traducción R. Raschella)

FRANCIA: CINETRACKS

Los "cinetracks" franceses nacen fundamentalmente de las experiencias de mayo. Son pequeños films anónimos de 3' ó 6', mudos, que se proyectan tal como han sido filmados, sin ningún otro montaje que el realizado durante la

Ediciones L.H.

editora del cuaderno trimestral

LOS HUMORISTAS

(dirigida por Carlos Marcucci)

Nº 1

Los humoristas y el sexo (3ª edición)

Nº 2

Los humoristas y el psicoanálisis

Nº 3

Los humoristas y el adulterio

(Colaboran los mejores escritores y dibujantes argentinos)

COLECCION CUENTO

Hagamos el humor, no hagamos la guerra

(Acido Nítrico)

Cuentos pornográficos (3ª ed.)

(Carlos Marcucci)

Colección Teatro

Vida Sexual de Robinson Crusoe

(Dalmiro Sáenz y Carlos Marcucci)

COLECCION CAMP

22 modelos para amar,

en quioscos y librerías

CURSO DE NARRATIVA

(abierta la inscripción)

Nuevo método teórico práctico acelerado a cargo del escritor

Carlos Marcucci

con la participación de los escritores

- Abelardo Castillo
- Dalmiro Sáenz
- Humberto Costantini
- Amílcar G. Romero
- Juana Bignozzi
- Liliana Hecker

Florida 744 — 392 - 1746

Instituto I.D.A.

**5 LIBROS CLAVES DE
MILCIADES PEÑA
PARA ENTENDER
LA HISTORIA
ARGENTINA:**

(1500-1810) ANTES DE
MAYO

(1810-1850) EL PARAISO
TERRATENIENTE

(1850-1870) LA ERA DE
MITRE

(1870-1885) DE MITRE A
ROCA

(1885-1890) ALBERTI,
SARMIENTO y EL 90

EDICIONES FICHAS

- LOIRE
- LOSUAR

Dos cines de Buenos Aires, dos
cines de la calle Corrientes a
disposición de altas manifesta-
ciones del séptimo arte.

**L
LOSUAR
I
R
E**

Road-Show de Arte

Dirección artística:
Alberto Kipnis

Corrientes 1524 - 1743

DOCUMENTOS

filmación en cámara. Intentan servir de contrainformación ágil y dinámica y a diferencia, por ejemplo, de las películas del "Terzo Canale" italiano, dependiente del Partido Comunista de ese país, se resisten a pasar por la censura, la rechazan. El grupo que trabaja en los "cinetracts" proporciona película a voluntarios anónimos, les enseña el manejo de las cámaras y de la luz, y luego centraliza su difusión que se lleva a cabo mediante la venta de cada film (unos 50 francos los 3'). Ha sido importante la experiencia llevada a cabo con grupos de obreros franceses a quienes la gente de "cinetracts" estimuló a filmar sus propias luchas, en una primera etapa, supervisados por las direcciones sindicales. Chris Marker es, además de uno de los más importantes documentalistas franceses, el más entusiasta impulsor de "cinetracts". Transcribimos parte de una conversación sostenida con él en abril del 88.

(Texto cedido por "Cine Liberación".)

CHRIS MARKER: Existen dos períodos en Francia, uno antes de mayo, otro después de mayo. Antes, hacer cine en mi caso, era hacer documentales en el mejor estilo cine-ficción. La idea de un cine nacional es relativamente reciente.

"LEJOS DE VIETNAM", una película sobradamente conocida en la que yo participé, ilustra bien esa vieja concepción del cine: fue concebida en el seno de un cine paralelo para su distribución en los canales del cine del Sistema. Como experiencia y contradicción, ha sido un fracaso que nos ha hecho pensar bastante. Estudiamos ahora una serie de fórmulas similares a las que ustedes se plantean para Argentina y Latinoamérica, parecida a los "Cine-giornale" de Zavattini, a las del Zengakuren en Japón, a lo poco que se hace en Alemania, etc. Resumiendo: dar prioridad al documento sobre las fórmulas estéticas lo cual no significa ignorarlas sino ubicarlas en otro lugar, desmistificar la técnica y desmistificar a los cineastas como casta. No estar contra un cine de expresión, pero hacer en cambio un cine de utilización inmediata. Estas ideas fueron empujadas por el vendaval de mayo que radicalizó las conciencias y posibilitó un cine antes imposible. En mayo hubo que inventar formas de difusión, experiencia limitada en el tiempo, pero de cualquier modo creó cosas imposibles tiempo atrás. Era posible, demostramos, cuestionar el sistema capitalista vigente en el cine, poner en duda el sistema habitual y la vieja concepción del cine. Pasar de la noción de lo deseado a lo posible. Estas experiencias abarcan desde un cine totalmente politizado hasta un cine puramente de información muy útil en Francia donde el Sistema monopoliza la información. La ambigüedad democrática existe en Fran-

cia en la prensa, en los libros, también en parte en el cine, pero no en la información televisada que es fundamental y que está totalmente controlada por el Gobierno. El simple hecho de practicar contrainformación sobre el plano de los acontecimientos diarios cae ya de lleno en lo que debe hacer el cine paralelo. Se calcula en 35 mil el número de lugares donde puede difundirse un cine paralelo (grupos de cultura, organizaciones, etc.); esto es ya un significativo circuito de penetración. Si por un lado este cine juega un papel cuestionador, objetivamente subversivo, por otro lado viene a intentar satisfacer una necesidad nueva de información ya que un solo producto mensual no basta. Todo esto abre perspectivas cuantitativas y cualitativas más importantes. Mayo desarrolló mucho interés en sectores antes ajenos a este tipo de cosas. Los cineclubes tomaron conciencia de lo absurdo de seguir debatiendo el cine clásico y hubo verdaderas explosiones de cineclubes; se planteaba la necesidad de no seguir considerando el cine como algo cerrado a una discusión puramente estética sino alguno mucho más vinculado a la cotidianidad del hombre, a la vida misma. Lo que más nos falta, son películas. Antes hacíamos algo de este cine, pero no había demanda; ahora hay demanda pero no hay películas. Cualquier película que aparece se convierte en centro polarizador y esto permite posibilidades de rentabilizar un material cosa que antes era prácticamente imposible.

Hemos renunciado a conquistar, como dice Godard, la fortaleza del cine, hemos comprendido la imposibilidad de trabajar con productores. No podemos decirles que sean decentes y honestos, son lo que son. Después de mayo han aparecido diversas cooperativas. Existen entre ellas diversos conflictos, pero han hecho cosas, primero sobre mayo (represión, huelga, movilizaciones, etc.), ahora sobre hechos recientes. Los filmes no tienen visa de censura y a veces son secuestrados pero el hecho concreto es que se han realizado este año en un cine paralelo más películas que en los últimos 20 años.

Hoy existen los filmes de los Estados Generales, los cinetracts, películas de cine-ensayo que recurren a nuevas técnicas en 16 mm., todo ello porque existe una infraestructura muy importante en 16 mm. en Francia. Aparece ahora el super-8 que responde mucho mejor a ciertas experiencias sobre todo cuando se trata de poner los medios de producción y difusión en manos de no profesionales. Por ejemplo el trabajo con grupos de obreros en un barrio de París se ha hecho con super-8. Ellos filmaron y nosotros asesoramos lo indispensable y estudiamos los elementos técnicos tratando de facilitar sistemas simplificados para ponerlo a disposición de ellos, sobre todo en las técnicas de montaje y de edición.

Pero tal vez la gran batalla en los medios de información se dé a corto plazo en el videotape, en la utilización de cargadores que puedan acoplarse a cada aparato de TV. El día que la gente pueda pasar ese material en su casa como pasa un disco o como lee un libro, habremos conquistado posibilidades de comunicación enormemente importantes. ♦

Z: ¿SOLO EN GRECIA?

A fin de comprender íntegramente **Z** es necesario asumir el trasfondo histórico de los hechos representados en el film. Tras la derrota de las guerrillas griegas —que pelearon contra los alemanes en la Segunda Guerra— por los británicos en 1945 y nuevamente por los norteamericanos en 1949, los comunistas y el resto de la resistencia fueron exiliados y puestos fuera de la ley. Los gobiernos derechistas que siguieron controlaron los sindicatos y fortalecieron al Palacio (la Corona) como garantía de la "democracia". Al mismo tiempo, el ejército y la policía fueron dominados por elementos de extrema derecha y el campo fue alerterizado por grupos paramilitares armados.

El control del país por parte de la derecha fue disfrazado bajo una fachada de parlamentarismo burgués. A partir de 1949, para obtener licencia de conductor o para ingresar a la Universidad uno precisaba un certificado de obediencia civil extendido por la policía. Las industrias, tales como las fábricas de tabaco, eran obligadas mediante la ley a emplear como 5% de su personal a miembros de los grupos derechistas paramilitares que vigilaban al resto de los trabajadores (una ley promulgada bajo la presente dictadura permite un 10% de admisiones en la Universidad sin examen a aquellos alumnos que han demostrado destacado patriotismo).

Una serie de nuevos acontecimientos a comienzos de los años sesenta modificó el poder de los intereses establecidos. El movimiento liberal con sus reclamos de finalizar la represión fue haciéndose crecientemente popular. En las fraudulentas elecciones de 1961 tuvieron que votar los muertos y los árboles para mantener al partido derechista en el poder. Una nueva generación de estudiantes e intelectuales empezaba a desarrollar un amplio movimiento basado en la exigencia de liberar a todos los presos políticos. A fin de luchar contra la dominación de intereses foráneos adoptaron demandas pacifistas, pidiendo la erradicación de bases militares extranjeras y manifestando contra las propuestas bases de cohetes Polaris.

Grigoris Lambrakis, diputado de la izquierda liberal en el Parlamento, médico, profesor en la facultad de Medicina de la Universidad de Atenas y campeón en los Juegos Balcánicos, se convirtió en un franco líder del movimiento. En 1962 y 1963 condujo las marchas de Maratón por la paz. En 1963 Lambrakis trató de interceder ante la Reina para la liberación de ciertos presos políticos. Cuando la Reina Federica rehusó considerar el caso, Lambrakis ayudó a organizar manifestaciones contra ella en Londres. Algunas semanas después, el 22 de mayo, tras dirigirse a una concentración de Amigos de la Paz en Salónica, Lambrakis fue asesinado. Los asesinos lo abordaron en un triciclo motorizado y lo golpearon con una cachiporra de metal. Fueron protegidos por provocadores organizados, por la policía y por el oficial Kaperonis de la gendarmería, que tenía órdenes de no interferir. Un diputado izquierdista, Alevras, también fue golpeado y seriamente herido. El gobierno y la policía trataron deses-

peradamente de cubrir el hecho y presentarlo como un accidente. Concedieron enviar a Kolias (fiscal general de la Corte Suprema griega y hombre que posteriormente actuó como Premier títere en la dictadura de 1967) para investigar el caso. La indignación pública obligó a reemplazar a Kolias por un joven magistrado, Sargetakis, cuya integridad profesional resultó aceptable a todos. La investigación consiguiente, no obstante la presión del sistema, descubrió un complot que incluía a las más altas figuras de la gendarmería, incluyendo al general Mitsos, jefe regional de la gendarmería, y al coronel Kamontsis. No se logró seguir la pista del complot en el Palacio ni el gobierno.

Los asesinos eran miembros de un grupo fascista paragubernamental que reclutaba sus miembros entre la clase baja proletaria y los elementos más bajos de la pequeña burguesía. La policía los reclutaba para su sucia labor dándoles permisos y certificados para operar sus propiedades y negocios.

Las acusaciones de Sargetakis emergieron pese a la presión. Los oficiales de la policía fueron culpados de complicidad y negligencia. Las acusaciones fueron fundamentales en la conducción al poder de Papandreu y su Partido de Unión Centrista, una holgada coalición de liberales de izquierda y derecha. Al mismo tiempo, los amenazados poderes establecidos se abocaron a una contraofensiva. "Descubrieron" una organización armada, AS-PIDA, que era "anti-Realista (la Corona) y nasserista" en su ideología, y la utilizaron como pretexto para disolver el gobierno de Papandreu y reemplazarlo con una serie de gobiernos títeres que cayeron uno tras otro, carentes de cualquier apoyo popular. Forzados por la protesta pública, prometieron elecciones para mayo de 1967, pero hallándose incapaces de controlar el sentimiento popular que apoyaba firmemente a los liberales de izquierda, formalizaron un golpe de Estado en abril, días antes de las elecciones.

Una de las fallas del film es que no proporciona esta historia al espectador. El rol de **Z** (Lambrakis) en la política griega, las razones de la extraordinaria popularidad del movimiento pacifista, jamás son explicadas. De no haber sido por la extraordinaria recepción al film en otros países salvo Grecia, los personajes hubiesen actuado en el vacío. Por otra parte, esa ausencia de datos concretos es lo que fundamenta su gran impacto personal y lo que da al film tamaño importancia directa. Jorge Semprún, su guionista, comentó: "No tratemos de tranquilizarnos; este tipo de cosas no sucede allí solamente, sino también en todas partes". La prensa burguesa ha recibido el film con una mezcla de comentarios como el de arriba y con "¡conmovedora!", "¡puro suspense!", etc. Es el suspense del film lo que lo hace inmediato a

nivel personal. Al tratar la investigación aisladamente, como un misterio, compromete al público en la reproducción de la experiencia de su frustración y su desilusión cotidiana con el pacifismo y el proceso judicial. La ironía de los últimos cinco minutos del film es acentuada por la respuesta del público, que habiendo olvidado su propia experiencia aplaude con alivio cuando el investigador pronuncia las acusaciones. Y entonces, como de otro mundo cuya presencia olvidamos, absorbido en la "marcha triunfal" de la democracia procesal, viene la catarsis: los funcionarios policiales son disciplinados sólo internamente. El jefe de la gendarmería ya ha sido reincorporado. Los amigos de Lambrakis han ido al exilio o fueron asesinados. El investigador sufre sentencia en prisión. Alevras, el diputado izquierdista, se ocultó tras el golpe. Un año después la policía lo arrestó, torturó y mató.

El Estado fascista responde a las solicitudes de paz con la violencia, a las solicitudes de justicia con la supresión de los derechos humanos más esenciales. No cambia porque se le haya pedido que lo haga. Gavras mismo tomó conciencia de esto tras el golpe de 1967. Dijo en una entrevista a **Le Monde**: "Antes del golpe me sentía cerca de Lambrakis, pero mientras hacía el film me sentía cada vez más identificado con el abogado del partido de Lambrakis (interpret. por Charles Denner). Desde el comienzo tiene el cuadro más lúcido de la situación. No espera que venga la Cruz Roja y los soque en libertad bajo fianza cuando la situación empeore. Sabe de cuánta violencia y crueldad son capaces sus enemigos. La suya es la única voz del film que nos dice que dentro de las condiciones delineadas, una lucha exitosa requiere al menos un mínimo de organización y acción revolucionaria." En griego **Z** implica Zel, está vivo. El movimiento **Z** ha fracasado en Grecia. En 1963, 400.000 personas estuvieron presentes en el funeral de Lambrakis. Lambrakis, el compositor Theodorakis y la izquierda de comienzos del sesenta trataron de unir a estudiantes, intelectuales y obreros desencantados con la izquierda ortodoxa. Se unieron no porque el movimiento representara para ellos una alternativa viviente real, sino porque era la única forma de lucha disponible para ellos.

Las razones de su fracaso no deben hallarse sólo en la fortaleza de la derecha. El movimiento en sí era débil. Porque se fundaba en un proceso a producirse en una situación donde era imposible lograr nada, fue ineffectivo y por lo tanto nunca inspiró al pueblo el credo de que podía triunfar. Más fundamental, quizás, el movimiento nunca puso en claro que había algo positivo por lo cual combatir. Se colocaba siempre en la posición de reaccionar, de clamar contra la injusticia y la corrupción, de definirse a sí mismo en relación al régimen que combatía. Por esta razón carecía de metas. Las formas actuales de resistencia contra las dictaduras padecen los mismos problemas. La resistencia vencerá cuando no se defina más como una relación sino cuando se convierta en una entidad en la cual la gente pueda vislumbrar el futuro y sentirse como en casa. (LNS/Old Mole.) **MAKRYANNIS.**





pasolini: enunciados varios

"En los años 50 aún sobrevivía una esperanza: la renovación acaso retórica, la recuperación de la posguerra. Con la involución de la sociedad italiana y las sucesivas crisis del marxismo de los años 60 ya nada queda en pie. Solo la desesperación. Esa vital desesperación que hace que el condenado a muerte ahogue su aullido y que el verdugo grite cada vez más fuerte, con más furia." Es una voz pausada, que desgrana las palabras en un italiano nada cantarino, bastante monótono. Pier Paolo Pasolini habla como si recitara un fallo definitivo, contundente, inamovible. Es la desgarrante conclusión de un guerrillero que, si bien no puede decir que ha fracasado, se considera impotente para continuar la lucha.

Hombre desesperado por vivir entre los hombres, ateo que arrepentido de juzgar la presencia de Dios en los Cielos emprendió Su búsqueda en el mundo terrenal, PPP supo ser para muchos un creador advertido de la esterilidad de una cultura que investiga al hombre sin salvarlo, un intelectual obsesionado por desenmascarar los mecanismos de una sociedad concebida al servicio de pocos. A casi diez años de *Accattone* —su rigurosa incursión en el submundo de la delincuencia romana— esboza una renuncia. Es escéptico, está cansado de defender inútilmente causas que hasta ahora no consideraba perdidas. Tal la imagen que dio en Mar del Plata.

Paradójicamente, había llegado a esa ciudad invitado oficialmente por el máximo festival de un país que prohibía la exhibición de *Teorema*, una de sus obras claves. El Ente de Calificación (vulgo Censura) se había alarmado, entre otras cosas, por la polémica que el film desataría en el seno de la Iglesia. Al fin de la *mostra* veneciana de 1968, la Oficina Católica Internacional de Cinematografía (O.C.I.C.) elogió su alto espíritu religioso al tiempo que la Junta Católica de Cinematografía aconsejó a todos los creyentes del mundo no verla. Su distribuidora argentina, apelando a la Justicia, logró tras ocho meses de papeleos y buro-

cracia, hacer revocar el fallo. El viernes 5 de abril —pocos días antes del estreno de *Medea*, film de Pasolini que compitió en Mar del Plata— *Teorema* fue presentada en dos salas céntricas. Cuando todo parecía terminado y quedar en el archivo general de las arbitrariedades, las llamaradas de *Teorema* convocaron nuevamente a los censores. Al día siguiente del estreno, una ley del Poder Ejecutivo lo prohibía en todo el territorio nacional. Las razones invocadas consideraban "el estilo de vida argentino" y "la defensa de la institución familiar". Los que habían sacado entradas para el sábado a la noche debieron contentarse con las tribulaciones de un nuevo James Bond (*Al servicio de su majestad*). Lo hicieron bajo protestas que de nada sirvieron.

Así como el estudiante admite estudiar en una Universidad intervenida o el obrero no tener legítimos representantes, el espectador debe entender que la censura forma parte del régimen que lo gobierna y que, de alguna manera, acepta con su pasividad, al no combatirlo en todos sus flancos.

Pier Paolo Pasolini ha de continuar su batalla en el Río de la Plata: de un momento a otro llegarán a las salas argentinas —si no hay interferencia oficial— *Uccellacci e uccellini* (1965) y *Porcile* (1969), dos films tan virulentos como el mundo actual. Mientras se los aguarda puede resultar útil cotejar algunos enunciados en torno a estas películas y a *Teorema* y *Medea*. Ayudan a comprender los giros de su autor, un terrorista cuya ideología resultó difícilmente encasillable en cualquier "ismo" de circulación masiva. Desde siempre, la Iglesia reprochó su visión marxista de la piedad cristiana. Desde siempre, también, las izquierdas ortodoxas y militantes miraron de reojo su individualismo. A los 48 años, este honesto boloñés que para algunos es sinónimo de corrupción, duda de sí mismo. ¿Qué mejor muestra de su humildad, qué mejor muestra de su coraje?



Pajaritos y pajarracos

LAS AVES DEL MAL

Tal como en *El Evangelio según San Mateo* (1964) Pasolini advierte hasta qué punto han sido deformadas las enseñanzas de Jesús por sus fieles y el paso de los siglos, en *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini) abjura de la ideología que tiñó sus primeros films. Durante la extraña caminata de un viejo y un joven aparece un cuervo gritón que los irrita con sus peroratas: quiere hacerles tomar conciencia del precario lugar que ocupan en la vida. Cansados de las groserías y advertencias del bicharraco (sobre este mundo capitalista, la apertura de la Iglesia, la crisis creadora del marxismo), los personajes resuelven matarlo y comérselo para continuar solos la marcha, sin molestias. Mea-culpa de un pecador o triste reflexión de un intelectual impotente ante la tergiversación de una ideología, Pasolini cree con firmeza —al menos en el momento de filmarlo— que *Pajaritos* es un film puro y categórico. “Jamás hice algo tan delicado, vulnerable y reservado. No se parece a ninguno de mis films precedentes ni a ningún otro film. No me refiero a su originalidad —sería presuntuoso— pero sí a su fórmula estructural: una fábula con moraleja distinta, un cuento que —como todos los cuentos— narra una serie de experiencias. La sutileza está en que mis héroes no esperan recibir recompensa alguna después de haber afrontado correctamente —para ellos— las circunstancias: prefieren afrontar otras pruebas, continuar el camino.” (*Cahiers du Cinéma* 179, junio de 1966.) Nunca una fábula propiamente dicha ha terminado así. *Pajaritos* se aproxima, más bien, a un cuento picaresco. Los personajes, un par de pobrediables, y sus experiencias están desarrolladas en un medio popular, a nivel callejero. “Mi fábula encuentra su ideología allí mismo donde la poética picaresca se contradice profundamente. Es una fábula que termina como no debe terminar, un cuento picaresco que no refiere todo lo que debe referir.”

“Es necesario abusar. Saltar siempre sobre / la brasa como los mártires ridículos sobre la hoguera”, escribía Pasolini en un poema titulado *Proyectos de obras futuras*, acaso para prevenir a quienes pudieran sentirse desconcertados por la placidez de los textos y

fotografías de *Pajaritos*, golpeados por su maduro apasionamiento, por las ráfagas de viento de su impetuosa juventud. “Puede que el viento haya dejado de soplar —suspira más adelante Pasolini— pero no ha renunciado definitivamente. Jamás me he expuesto ni peligrado tanto como en este film. Jamás he abordado en cine un tema tan explícitamente riesgoso: la crisis del marxismo durante la Resistencia y los años 50 sufrida en carne propia por un marxista y filmada desde el interior de un hombre.” Un marxista que no está dispuesto a creer que el marxismo es todo, así como el cristiano Pasolini desconfiaba de la historia de *El Evangelio*. El cuervo recita: “No lloro más por la muerte de mis ideas, puesto que alguien tomará mi bandera y la llevará adelante. Es por mí mismo que lloro.” Entre líneas e imágenes, Pasolini bosqueja los avances del Tercer Mundo y las resonancias de la Revolución Cultural china. *Pajaritos* cuestiona básicamente la inmensidad de la historia y el fin del mundo, con toda la religiosidad y riesgo que esto implica.

VIVIR LA VIDA

Como cada vez se hace más difícil la exhibición de *Teorema* en la Argentina, es necesario describir previamente su anécdota. A casa de un industrial (Massimo Girotti) llega un misterioso personaje (Terence Stamp). Parece un familiar o un amigo del hijo adolescente (André José Cruz). La mucama (Laura Batti), luego el hijo, después la madre (Silvana Mangano), el padre y finalmente la hija (Anne Wiazenski), todos tomarán contacto con él a través del amor. Cuando lo ve de cerca en el jardín, la mucama corre hacia el interior de la casa e intenta suicidarse con gas; él la salva. Ella se ruboriza: siente que lo desea. Se amarán. El hijo y el visitante se van a dormir al mismo cuarto: uno se pone pijama, el otro se mete desnudo entre las sábanas. A medianoche el hijo, que no puede dormir, observa a su compañero: éste despertará y cambiará de cama. Durante el día, mientras el visitante corre por el jardín en pantaloncitos, la madre que toma sol lo mira. Al verlo llegar se quita la ropa: él la cubrirá con su cuerpo. Por la noche, el padre trata de amar a su mujer, pero se siente mal y se levanta. Anda por toda la casa. Abre la puerta del cuarto de su hijo y lo ve dormir plácidamente junto al muchacho. Al otro día, la hija lee al padre enfermo una novela. El visitante entra en esa habitación, pasa las piernas del hombre por encima de sus hombros y empieza a acariciarlos. El padre sonríe. Luego descansan en el jardín mientras la hija los fotografía. En un momento, ella toma la mano del muchacho y lo arrastra hacia la casa. En su habitación abrirá el baúl de los recuerdos y después su vestido. El padre y el mu-

Teorema



chacho van en auto por la ruta. Se detienen en un bar y se internan a pie en un bosque. Se echarán en un claro.

La llegada del visitante ha sido anunciada por telegrama mientras la familia almorzaba. El mismo cartero trae otro cable que lo obliga a partir. La mucama, que la primera vez lo ha recibido muda, ahora le sonríe. El cartero se asombra y comenta: "Habla". Es la primera señal de un cambio. Cuando el visitante se va, luego de despedirse por separado de cada uno de la familia, todos manifiestan su pérdida. La mucama vuelve a su pueblo y busca una vida primitiva que la acerque a lo sagrado. Permanece sentada en un banquito de piedras alimentándose con hierbas. Comienza a hacer milagros: le cura las pústulas a un niño, levita sobre un tejado. Finalmente se hace enterrar viva en la tierra y deja brotar lágrimas que se convertirán en fuente.

La hija sale al jardín, trata de ubicar con exactitud los lugares donde estaban sentados su padre y el muchacho y vuelve a su cuarto, a sus recuerdos. Recorre con el dedo las fotografías tomadas como para retener las imágenes. Cuando la nueva mucama entra para llamarla a comer, la halla acostada, como muerta con los ojos abiertos y los puños apretados. Ni el médico particular ni en la clínica pueden sacarla de su estado de catatonia.

El hijo se va de la casa y se vuelca a la pintura abstracta. Orina sobre una tela, vuelca un tarro de pintura sobre la pared, hace superposiciones de cristales mientras reflexiona en voz alta sobre esa estafa que supone cualquier recreación de la realidad.

La madre —un ser que reconoce el gran vacío de su vida— sale en busca de otro joven con quien reeditar la experiencia vivida. El primero que encuentra no la satisface y busca otro a quien ama en el fondo de una iglesia abandonada. Cuando regresa en su auto siente nuevamente la soledad y grita desesperadamente. Vuelve a la iglesia, pero esta vez entra.

El padre regala la fábrica a sus obreros pero siente que ese desprendimiento no le basta. En una gran estación ferroviaria, luego de acariciar a un niño y observar las fomas de un muchacho, se quita la ropa y echa a andar. Camina por un desierto pelado, ventoso, y aulla.

Al comienzo del film, unos minutos en blanco y negro simulan un noticiero periodístico que interroga al grupo de obreros que ha tomado el control de la fábrica. También muestran hechos cotidianos de la familia: el hijo que sale del colegio, la hija que le enseña a un amigo una carpeta con una foto del padre, la madre frente al espejo, el industrial que llega a la fábrica en su automóvil.

Como Arthur Rimbaud, un poeta a quien el visitante lee, Pasolini retorna a sus infiernos, a una zona donde una caricia de amor tiene tanta complejidad (tanto afecto) como un aullido de desesperación. Nuevamente esa perversidad que para algunos puede representar el ejercicio de la ternura —¿acaso algo más divino?— adquiere una dimensión trágica. A pesar de su confesado ateísmo, Pasolini no disimula —no puede ni le interesa— su pensamiento intrínsecamente teológico. Pese al distanciamiento de la izquierda dogmática su instrumentación filosófica tampoco puede alejarse del razonamiento marxista. Es lógico entonces que la furia iconoclasta con que se aferra al mundo actual provoque en cada espectador una reacción diferente, tal

como cada personaje de *Teorema* responde de una manera distinta al estímulo del huésped.

Emilia, una mucama proveniente del campo, para quien lo sagrado aparece como elemento cotidiano, es la primera en reconocer al visitante. No necesita intelectualizarlo: su amor le llega directamente. Pero es demasiado para ella, acostumbrada a encontrar Su presencia sólo en las estampitas y en la resignación. Esa muerte que él le impide es un paso hacia una entrega total, sin condiciones, su forma de pedir ser penetrada. Cuando el visitante la complace, se descubrirá a sí misma y volverá a los suyos para repartir cristianamente lo que él le ha dado. Fue Jesús quien mandó a los apóstoles por el mundo para difundir su doctrina. A través de Emilia, Pasolini señala al proletariado como única clase social no contaminada por la alienación. Cuando la mucama se entierra en un pozo donde ha de construirse un edificio remeda a Cristo: "No estoy aquí para morir sino para llorar por todos", dice Emilia. El sentido de la fuente.

Si ella asume una toma de conciencia del sufrir humano ante el avance tecnológico del mundo moderno, una búsqueda mística del cambio, la actitud del industrial supone primero una contradicción, luego una cierta liberación. Cree que entregando su fábrica a quienes la trabajan favorece un acto revolucionario. Nada más errado y Pasolini lo advierte al principio, cuando un periodista pregunta: "¿Puede el acto aislado de un solo hombre reivindicar a todos los hombres?" No, así como esos obreros no están capacitados para el cambio. Lo realmente revolucionario hubiera sido que ellos tomaran la fábrica por propia voluntad, como un ejercicio lícito de sus derechos. La acción del industrial, si bien intenta un cambio, tiene como móvil la solución de su problema individual: con ese despojamiento quiere aplacar su alienación. Como no lo consigue, necesitará liberarse de todo. De alguna manera, su desnudez será la de aquellos por quienes llora la mucama: un hombre despojado de toda la superestructura burguesa queda solo, desamparado, aullando en el desierto. Precisamente, la imagen del desierto —pantallazos que surgen con frecuencia en el film, acompañados a menudo de citas bíblicas— aparece como la contrafigura de las vivencias del hombre contemporáneo, ese ser que ha pactado con la comodidad y esteriliza su esencia a cambio de valores materiales. Inmediatamente antes o después de los pantallazos del desierto, Pasolini suele mostrar el lujo de la mansión del industrial.

La respuesta de la mujer es más desgarrante: ella nada tiene que ofrecer, apenas ese enorme vacío interior que recién descubre gracias al amor del visitante. Su solución también es individual: intentará reemplazar a quien la hizo sentir viva. Como tampoco lo consigue, el camino de su paz interior pasará por la soledad de una iglesia.

Al hijo, en cambio, la visita le abre las puertas del arte. Así como la mucama llora, él va a pintar para expresar ese amor que recibió. Pero va con un handicap: reconocerá que debe desprenderse de todo lo superfluo para acceder a la médula del arte; inflexiblemente se cuestionará, como artista y como habitante de este tiempo, su relación con él. Los monólogos sobre la fatuidad de la creación artística expresan su impotencia para salvarla de esa alienación que lo acosa a él.

Quien queda en un laberinto sin salida es la hija. Como sus familiares, también ella acusa recibo del amor. Pero el impacto es tal que ella no podrá admitir su posibi-

lidad de amar como tampoco querrá aceptar la pérdida de quien la poseyó. Las fotografías, la medición del terreno, el arcón de los recuerdos son su vano intento de apresar el tiempo y los seres queridos. Después de acariciar al visitante en las instantáneas que ella misma le tomó imaginará meterlo en un puño, quedarse con él para siempre y se negará a cualquier experiencia posterior desde un inamovible estado catatónico.

Como un catalizador que modifica otras sustancias sin variar su estructura, el visitante —¿un emisario celestial?— desencadena los cambios y se retira como vino. Más allá de la verosimilitud de las consecuencias de su llegada, Pasolini advierte y denuncia una paradoja: en una sociedad que ahoga el espíritu y condena al sexo a sobrevivir como función orgánica, el hombre moderno ha perdido su fe, su capacidad de amar y asombrarse. La visita se la recuerda pero aún así son incapaces de recuperarlas.

En *Teorema*, un film bello a la manera de las telas religiosas donde todos los elementos encajan con una naturalidad sobrehumana y todas las situaciones progresan con la claridad de una demostración matemática, el tono de la narración importa tanto como la narración misma. Pasolini, más que un poeta es un lingüista preocupado por el mensaje y su correlación con las imágenes y las palabras. Más que un ideólogo que despliega teorías es un ser lúcido y sereno que cree que la revolución —cambiar al hombre, transformar la sociedad— es la única forma de interpretar la piedad cristiana.

COMO CHANCHOS

Moravia: Italia es un país de moralistas. Basta mirar las páginas de los diarios y las firmas de la crítica de de los rotograbados para convencerse. Pero ese moralismo, que en otros sitios es gazmoñería, aquí se yergue como la máscara de un buen sentimiento extraviado. En su conjunto, la sociedad italiana es extraña a la cultura occidental que pretende integrar. Refractaria a la temática moderna, esconde su embarazo detrás de una moralidad incomprensible. *Chiquero* (Porcile) afronta esa imposibilidad: la del individuo disidente, un hombre incapaz de adaptarse, expresarse y vivir en una sociedad corrompida. Una sociedad tan alienada que debe crear tabúes para defender no la cultura como sociedad primitiva sino sus intereses. Tu moralismo opta por suprimir la cultura.

Pasolini: Hay un viraje en mi pensamiento religioso: presiento que se debe a que ahora he alcanzado un alto grado de escepticismo. No sé si eso es valioso o perjudicial. Me cuesta ahora creer en la redención de los que sufren. Hay muchos indicios que señalan que el mundo crece en una batalla en la que ya no queda lugar para la piedad. El moralismo italiano intenta contener una piedad violenta. Un acto de esa piedad po-

dría ser matar a alguien que oprime. Pero creo que ya ni eso sirve.

Moravia: En *Chiquero* hay dos historias alternadas y complementarias. Una se desarrolla en Alemania moderna. La otra puede ocurrir en un fabuloso país meridional ubicado en un fabuloso Siglo XV, católico y español. Obviamente, lo que te importa es el juicio histórico. Así, el imaginario episodio criminal del Siglo XV ilumina *no históricamente* el episodio social del nazismo. A su vez, éste ilumina *históricamente* la falsa anécdota del *cinquecento*.

Pasolini: Si en todos los tiempos hubo herejes fue porque eran emisarios de una advertencia: que la religión debía ser puesta al servicio del hombre. Si el nazismo existió es porque debían salvarse sus intereses. Su precio fue convertir a los hombres en canibales.

En *Chiquero* dos épocas se relacionan a través de relatos independientes en apariencia. El primero carece de coordenadas en el espacio y en el tiempo. Puede transcurrir en cualquier corte de la historia. Alguien deambula, famélico, por el desierto. Busca alimentos, come plantas, insectos, víboras. Al pasar por un campo de batalla toma las armaduras de un cadáver y aguarda. Llega alguien que mata, descuartiza y come. A él se une otro antropófago, más tarde varios: juntos violan, asesinan, comen seres humanos. Alarmada, la autoridad eclesiástica decide atraer a los canibales exhibiendo a un hombre y a una muchacha. La banda se arroja sobre la presa y la captura. Se los condena a ser despedazados por fieras y a besar un crucifijo. Todos aceptan menos el vagabundo inicial: él se pone de pie y grita: "He matado a mi padre, he devorado carne humana y tiemblo de alegría".

Moravia: Ese vagabundo existe siempre. De ahí el carácter unitario de tu film, de ahí que ajusten tan perfectamente los elementos que lo conforman. Por un lado una sociedad tradicional que obliga a un ser "no integrado" al canibalismo. Por el otro, una sociedad canibal que lo obliga a la zoofilia. En ambas, sin embargo, lo que cuenta no es el *carácter de la sociedad*, sino el hecho de que *se trate de una sociedad*.

Pasolini: Todas las sociedades son antropófagas a su manera. La otra narración describe un conflicto entre dos alemanes: un capitalista clásico y un neo-capitalista (Ugo Tognazzi). Los dos compiten —tienen industrias iguales— y se presionan con las suciedades que sus respectivos detectives han descubierto del otro. Uno de ellos, Herr Ditzce, un ex criminal nazi que coleccionaba cráneos de judíos para la Universidad de Estrasburgo, tiene un hijo que sólo se entiende con los cerdos. Los dos industriales, en lugar de continuar la guerra a través de los chantajes, deciden fusionar sus fábricas. En medio de una fiesta que ofrecen para celebrarlo, alguien viene a anunciarles que el hijo de Ditzce, al ir a su acostumbrado encuentro con los chanchos, ha sido comido por ellos. Lo han tragado, el pelo, las manos, los botones. Con orden de guardar silencio sobre todo lo que ha ocurrido termina la película: los cerdos han devorado a alguien que es mucho más cerdo que ellos.

Moravia: El canibalismo, enfocado sin sombra de morbosidad, es una catástrofe, moral e histórica. La injusticia de la sociedad se expresa concretamente, del modo más justo, más característico, más tangible, con el canibalismo. En esa imagen horrenda está el máximo contraste de la voluntad consigo misma, en el grado supremo de su objetivación: el hombre.

Pasolini: Detrás de los pliegues y despliegues del se-

Porcile



gundo episodio está la horrenda antropofagia de los campos de concentración.

—¿Cómo se ubica usted en relación a Chiquero?

Pasolini: Desde el punto de vista existencial me considero un contestador total. *Chiquero* me lleva a una forma de anarquía apocalíptica. Más aún, me identifica en parte con el vagabundo (Pierre Clementi). El no se ha hecho antropófago por hambre: es un bandido intelectual, una mente lúcida que luego de llevar su relación con la sociedad a un extremo horrible, alcanza una desagradable clase de santidad. También me identifico con el personaje interpretado por Jean-Pierre Léaud: el hijo del poderoso industrial alemán que rehúsa vivir a la sombra de su padre pero rechaza colateralmente la rebelión estudiantil.

—¿Y entonces, en qué sentido se le parece ese personaje?

Pasolini: En la identidad huidiza, en la ambigüedad, en el eros excéntrico.

MITOLOGIA Y ALEGORIA

Pasolini: El sentimiento profundo que induce a Medea a dar muerte a la joven que va a unirse con Jasón y a suprimir a los propios hijos que ha tenido con él no nace de un espasmo irracional de venganza, como en Eurípides, sino de un largo sueño durante el cual ella revive su infancia, su fe, y analiza la realidad e irrealidad del mundo. En este sueño, el monólogo de Medea sobre la venganza es recitado en griego antiguo, pero no es exacto hablar exclusivamente de venganza. Los sacrificios humanos no son para Medea un fin o un desenlace sino el preludio de un renacer, una semilla echada en la tierra. Es un gesto que Medea medita y consuma llevando consigo, sobre el carro del Sol, a los hijos muertos para volver con ellos al mundo de la niñez, como en una especie de regeneración. En cuanto al conflicto entre ella y Jasón, no hay vencedor ni vencido: Jasón se contradice en su materialismo; ella, al rechazar finalmente ese mismo materialismo para viajar hacia el Sol, hacia los Dioses, en procura de una reencarnación. La de Medea es una concepción poética de un continuo devenir, de la transigración de las almas en esta tierra donde la última etapa sería la transformación de los hombres en dioses. No existiría pues muerte sino el contiguo paso hacia una vida mejor.

En la tragedia griega es una constante que el hombre se rasgue hasta lo más hondo de sí para tomar el camino de lo sagrado. La sangre que brata de su oficio es elemento purificador para otros hombres, plantas y todo cuanto habite bajo el sol libre de pecado. Tal el sentido de su sacrificio: oficio sacro. Quien lleva en su cuerpo el germen del mal nunca podrá acceder a la Vida ni a ningún estado superior. Sólo Muerte y Fuego pueden reconciliarlo con los Dioses. En Eurípides, Medea y Jasón responden a un fatalismo sobrenatural que los enfrenta. En Pasolini, para marcar el contraste entre dos mundos, el antiguo y el moderno, la religiosidad de uno y el racionalismo de otro. A la mitología de los griegos, el director italiano intenta oponer el tecnicismo actual, alegorías y buena voluntad mediante. En un juego de opuestos que se repite a lo largo y ancho de toda su obra cinematográfica, Pasolini utiliza los aspectos sagrados de Medea para subrayar el afán de poder terrenal que mueve a Jasón. Medea —el enfrentamiento entre dos conductas— sería el símbolo de la religiosidad de un mundo que no cree en Dios.

Medea, hija de Aestes, rey de Colquide, reniega de los suyos, roba el Vello de Oro por amor, mata a su hermano para huir con Jasón y detiene la furia de su padre arrojándole restos de su hermano despeda-



Medea

zado. Jasón, hijo de Eson, rey de Yolcos, un joven ansioso de conseguir más reinos, agradece a Medea satisfaciendo su amor. Tiene dos hijos. Cuando Jasón intenta casarse con Glauce, hija de Creonte, para conseguir Corinto, Medea se siente herida. Mata a las criaturas, usa sus poderes sobrenaturales para convertir en ceniza a sus rivales, se arroja ella misma a las llamas. Más allá del metraje del film, en la obra de Eurípides, Jasón muere también, aplastado por su propia nave. En la tragedia griega la muerte es una manera de dialogar con los dioses; la barbarie, una manera de perpetuar lo sagrado y ambas una religiosa manera de vivir.

Los hombres viven en la tierra. Por boca de su rey, los habitantes de Corinto han pretendido expulsar a Medea. Temían su fe distinta, extranjera. Sus poderes les representaban una incógnita que les impedía vivir en paz. Quieren desterrarla de su ciudad como niegan dentro de sí mismos el mundo irracional, los sentimientos herejes, la rebelión que encarna Medea. En una mezcla de ilusión y realidad la hechicera se convierte en visionaria: advierte que su paganismo es parte y a la vez contiene a la racionalidad del mundo de Jasón. Así como el orden justifica la existencia del caos, la fe hace factible el descreimiento o un impulso es movimiento porque hay elementos detenidos.

Pasolini: Jasón es al neo-capitalismo actual lo que Medea al Tercer Mundo. Si no hubiera opresores, no habría rebeldes.

En los últimos tramos del film, Medea grita su odio a Jasón. Para él, ella es un lastre de la irracionalidad que él pretende negar. A su vez, para ella él es la prueba constante de la traición cometida a su pueblo. Son los dos polos de una unidad: ambos deben existir en función del otro para lograr el equilibrio. Cuando Jasón intenta romperlo, liberarse de su carga irracional, Medea lo condena a morir solo. Después de matarle los hijos y a su posible familia, ella también se quema viva: no puede cargar con la culpa de toda su criminalidad.

En la tragedia griega los dioses no permiten transgresiones.

MARCHAS Y CONTRAMARCHAS

El 4 de marzo de 1970, las teletipos de ANSA vomitaron sobre las redacciones argentinas un cable en el que Pasolini, en vísperas de partir rumbo a Mar del Plata, puntualizaba su relación con los festivales de cine.

"No puedo amarlos —afirmaba en él— y no los amo. No viajo para acudir a un festival sino que concurre como quien va a un lugar donde sabe que existen ami-

gos: para conversar con ellos. Quiero que se sepa que me parece ridícula la idea de ser invitado con carácter oficial: esto me quita el placer de encontrarme con la gente del modo más simple. Me gustaría no ser el centro en los debates sino uno de los tantos participantes. Me importa la relación directa con los destinatarios de mis obras: no me refiero a unos pocos privilegiados sino a todos los apasionados. El nivel en que se produce el encuentro entre la *persona* del autor y la *persona* de su público es alto, objetivamente de élite. Por eso será necesario instaurar el máximo de democracia posible."

Desde que aterrizó en Camet el 13 de marzo, sólo "unos pocos apasionados de su cine" y otra gente vinculada al periodismo pudieron verlo personalmente. Fue en un accidentado encuentro que prohibía de antemano todo tipo de preguntas de índole privada o política. Allí, entre las fruslerías de María Callas —rosto de *Medea*— y las respuestas condensadas (no traducidas) al castellano por Emilio Stevanovich, Pasolini mostró síntomas de su fatiga revolucionaria. Cuando le preguntaron qué opinaba de la censura que pesaba sobre *Teorema* en la Argentina dijo no conocerla pero que, en principio, se oponía a cualquier tipo de censura. Los aplausos impidieron a la mayoría de los presentes ver que la censura estaba ahí mismo, admitida implícitamente por todos. Ellos al aceptar una conferencia de prensa con limitaciones, Pasolini al fingir ignorarla. Recién habló con cierta libertad al día siguiente, cuando un reducido grupo de cineclubistas locales y especialistas lo acosaron informalmente detrás de un biombo en el Hotel Hermitage. La charla sobrevoló ciertos aspectos rigurosamente técnicos y problemas de lenguaje y lectura cinematográfica. El diálogo fue recogido fragmentariamente por el semanario *Confirmado* (Nº 249 del 25/3/70).

Terminado el Festival, Pasolini ya regresado a Italia, otro cable de ANSA anunció que los próximos pasos del director enfilarían hacia *El Decamerón*, de Boccaccio. Ese libro le permitiría tratar un tema fundamental para sus preocupaciones: las crisis de una sociedad en una etapa de cambio, algo que Pasolini conoce bastante bien: ya las ha tratado varias veces. En relación a la tradición judaica y pagana enfrentó la novedad constituida por el cristianismo (*El Evangelio*). En relación a la cultura griega, decadente y escéptica, en cuyo seno Sófocles concibió *Edipo Rey* y Eurípides *Medea*, aportó interpretaciones psicoanalíticas y alegóricamente revolucionarias. En relación a las burguesías actuales desarrolló un contundente *Teorema*. A través de los cuentos de Boccaccio intentará pintar a la sociedad italiana del Siglo XIV, una sociedad que empezaba a dar la espalda a la Edad Media y a vivir según el espíritu que caracterizó al Renacimiento. Pero el film será ambientado en Nápoles como si fuera el mundo moderno. Será en trajes de época porque ciertas situaciones son inconcebibles en 1970 pero la sentencia será moderna. Según espera, aludirá al mundo popular, al espíritu propiamente meridional.

Pasolini ya había insinuado parte de este proyecto en Mar del Plata. Más allá de la literatura, el cine y las películas que aún le faltan hacer, aseguró que desearía volver a la poesía. A esta disciplina —y a sus prolongaciones en el área del amor— prometió dedicarse una vez termine *El Decamerón*. Por el momento, ésta es su única forma de acceder y poder alumbrar el mundo moderno: a través de las revelaciones poéticas, de sus cada vez más personales metáforas. ♦

JUAN CARLOS KREIMER

Siglo XXI Editores

Independencia 820, Buenos Aires

Yurkievitch, S. Fricciones	\$ 6,72
Baudrillard, J. El sistema de los objetos ..	12,60
Kahler, E. La desintegración de la forma en las artes. Ilustrado	12,60
Rossi, A. Lenguaje y significado	8,12
Sebag, J. Marxismo y estructuralismo ..	14,—
González Casanova, P. Sociología de la explotación	13,44
Mills, C. W. De hombres políticos y movimientos sociales	16,24
Castro, A. y Lessa, C. Introducción a la economía	11,20
Furtado, C. Teoría y política del desarrollo económico (2ª edición revisada y aumentada)	16,24
Furtado, C. La economía latinoamericana desde la conquista ibérica hasta la Revolución cubana	21,84
Brun, R. Teoría general de las neurosis ..	31,36
Caruso, I. La separación de los amantes ..	20,16
Kuntzman, J. ¿Adónde va la matemática?	9,80
Pereira de Queiroz, M. I. Historia y etnología de los movimientos mesiánicos ..	15,68
Tribunal Russell. Sesiones de Estocolmo y Roskilde	16,—
Brion, A. y Ey, H. Psiquiatría animal ..	49,28
Djian, J. La medicina contemporánea ..	14,56
Cleaver, E. Alma encadenada	9,50
Lange, O. Introducción a la economía cibernética	14,—
Morazé, C. La lógica de la historia ..	14,—
Piaget, J. Biología y conocimiento	17,92

eco contemporáneo

revista de exploración humana

número 14:

¿Para qué sirven los estudiantes?

Declaración de interdependencia

Meditación sobre la Nueva Era

\$ 1.— el ejemplar

En librerías Lorreins, Fausto, Galerna,

Galatea, Ulises, Norte

Por correo: C.C.C. 1933, Baires

CONTRACULTURA

foro de alternativas

Número 1: Marcuse discute la Sociedad Car-

nívora • Genet escribe sobre los Panteras

Negras • Entrevista con John Lennon • Eco-

logía • Manifiesto del Living Theatre • Psico-

terapia Radical • documentos de un mundo

en gestación • \$ 1.50 el ejemplar

En librería Aquarius, M. T. de Alvear 2424,

Buenos Aires.

La misma historia de siempre: docenas de films en un lapso reducido de horas. Pero vale la pena naufragar en metros de celuloide prescindible para llegar de tanto en tanto a monumentales islas donde el cine es un modo de revivir. Sobre todo para quienes habitualmente nos limitamos a sobrevivir en la superficie de un pantano mientras las mejores mentes de nuestra generación sucumben asfixiadas por una inflexible dictadura de la mediocridad. Cannes 70 nos ha permitido una extraña travesía de reflojamiento de antiguas emociones, enmohecidas, grises, semiolvidadas. Nada es el cine si no permite rescatarse como humano. Junto a la música es uno de los pocos baluartes donde el creador puede afirmarse en un mundo carcomido por la esterilidad y el conformismo. El cine. Misteriosa forma del tiempo, pan nuestro de cada segundo entre barrotes que nos abrumen.

Casi todo lo proyectado en Cannes es producto de un esfuerzo industrial llevado a cabo en países donde se cuenta con cierta libertad para expresar ideas, debatir temas de actualidad candente, hacer política, desafiar la imaginación, erotizar, etc. Dos de las principales realizaciones estadounidenses vistas aquí están avaladas por Hollywood y no obstante atacan ferozmente ciertos vicios del sistema social que alberga a sus autores (que jamás sugieren alternativas). Resulta irónico que los fabricantes de evasión financien ahora también cine "combatiivo". Los inversores saben para dónde sopla el viento. **M. A. S. H.** (Mobile Army Surgical Hospital) de Robert Altman toma a una unidad médica militar en el frente de operaciones durante la guerra coreana y despacha violencia a mansalva, permitiéndose incluso llamar "porquería" al ejército norteamericano. El Jurado le otorgó el Gran Premio. **The Strawberry Statement** de Stuart Hagmann es más contemporánea: se basa en la lucha estudiantil contra la brutalidad policial en la California de Ronald Reagan. También su tono es de flagrante denuncia, mezclado con múltiples exquisiteces visuales. Y obtuvo un premio secundario. La reacción del público joven fue eufórica y el Jurado tomó nota. Además, la proyección de **M.A.S.H.** coincidía con la invasión norteamericana de Camboya, y **Strawberry** con la masacre de estudiantes en Kent. Es precisamente este clímax aparente de libertad lo que induce a hallar sospechosa tanta autocritica. Y al fin cabe una sensata suposición: ha llegado la hora, para "lo establecido", del cine de catarsis. Cuando en un país las tensiones sociales sobrepasan el límite de la posibilidad de control represivo (y las apariencias deben ser conservadas), conviene aliviar en parte las restricciones a fin de que la ira contenida de la gente se relaje en la sala de un cine antes que de otra manera en las calles. El público aplaude y vitorea en medio de la proyección y vuelve al cepo cotidiano más aliviado. Nadie puede decir que no hay libertad y las ansiedades psicológicas de la clase media se disuenden, mientras los represores preparan nuevas acciones de mano dura contra los protagonistas del conflicto en la realidad, sean éstos pacifistas, estudiantes u obreros. El éxito mundial de **Z** es una faceta de este curioso mecanismo. En **Strawberry** aparecen por to-

dos lados retratos del Che Guevara y el presidente Nixon es hostigado. Curiosa libertad.

Woodstock, de Michael Wadleigh (no concursó) se concentra de modo documental en el ya famoso Festival de Amor y Paz celebrado por medio millón de jóvenes hip en Bethel (EE.UU., agosto 1969). Las luminarias del rock y la asombrosa fraternidad de esos tres días son enfatizadas por un ojo imaginativo. Una conmovedora comunión generacional inunda la pantalla. Desde un punto de vista filmico: diez puntos. Cabe sólo observar que cuatro meses después, durante un festival similar en Altamont, un centenar de patoteros Hell's Angels tuvo aterrizados a 250 mil amorosos y pacíficos concurrentes, que quizás también subirían beatíficamente al tren que lleva hacia las cámaras de gas. Curiosa libertad.

Europa sigue produciendo films políticos contestatarios, de verdad y de utilería, entre estos últimos **Elisa o la verdadera vida**, de Michel Drach, a expensas de los obreros argelinos en París; o entre los primeros, **Viento del Este**, de Jean Luc Godard. **Leo, el último**, de John Boorman (**A quemarropa**, **Infierno en el Pacífico**) es un film con moraleja política, algo convencional en su formulación pero magnifico técnicamente. Mastroianni elabora óptimamente un personaje singular: monarca

Cabe agregar que sobra toda la banda de sonido, y que cine es imagen y no literatura en off.

Pecaciones íntegras —sobre todo la final— de **Paisaje tras la batalla**, de Andrzej Wajda (entrecortadas por resbalones narrativos) merecen aplauso, en especial la sensible protagonización de Daniel Olbryski. **Las cosas de la vida**, del francés Claude Sautet, no es un film que haya cautivado a los partidarios de la contestación política, todo lo contrario. Pero es el análisis prolijo de una vida frustrada, fervoroso film de autor riquísimo en ideas cinematográficas.

Tuvimos también Bergman y Buñuel, **Una Pasión y Tristana**, uno con su galería de criaturas incapaces de sentir sin remordimientos, otro nuevamente con su metódica profanación. Ambos provocaron la previsible secuela de debates sobre claves y significados. El callejón de ambos maestros no ha variado, cada vez con mayor pericia dibujan las catacumbas de un tiempo que no es el nuestro, sino el de la generación que nos precede.

Jean-Marie Straub, con su **Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo**, y Vera Chytilova con **Frutos del Paraíso** sacaron hasta la agonía toda avidez de metáforas. En cierto modo Straub ha hecho una antipélica y resulta difícil discernir en qué medida su trabajo se asemeja a la autoinmolación del bonzo. Chytilova nos gratifica más. Si algo puede criticársele es su abuso poético. La fotografía estalla sucesivamente en deslumbrantes ráfagas. Nos toca muy hondo sin que logremos saber por qué. Hay en la obra un clima de opresión mezclado con elementos fantásticos que golpean los sentidos y desarticulan al testigo en la sala, para después hacer malabares con sus vivencias. Junto a **Las cosas de la vida**, sensible, golpeador, el film de Chytilova es a nuestro juicio lo mejor del Festival. Es injusto, tal vez, afirmarlo así, con otros materiales igualmente meritorios a la zaga. Pero ambas obras nos han impactado en profundidad, sin necesidad de discursos esquemáticos sobre el mundo en que vivimos. En última instancia, libertad, verdad y desesperación son su estructura temática, explícita o no, enigmática o cristalina. El mensaje francamente humano de **Las cosas** y la belleza poética de **Frutos** son precisamente las islas mencionadas al comienzo de esta carta. Obviamente, no merecieron premio alguno.

Finalmente, Cannes no ha sido diferente de otros festivales europeos, con su tarándula de financistas y aspirantes al estrellato. La industria cinematográfica maneja la circunstancia según sus intereses, pero todavía —en la globalidad de su despilfarro— da espacio para que algunos creadores sobrevivan. Cosa que no ocurre en latitudes aisladas de este círculo dorado donde al margen de las fábricas de películas comerciales hay artistas capaces de crear y de aliarse con otros creadores para defender sus frutos en un frente común. Entre ellos se cuecen farsantes —es lógico— pero a la larga sólo prevalecen los que valen. El fiasco sobreviene cuando los farsantes son mayoría o cuando el realizador piensa con la billetera o cuando se vive en Latinoamérica. ♦

LUDOVICO SAENZ

carta de cannes

derrocado por revolución va al exilio y pasa de la indiferencia a la solidaridad insurreccional con negros marginados en Londres. El rumano que años atrás nos apasionó con **Domingo a las seis**, Lucien Pintilie, nos cautiva ahora con la inclemencia de **Reconstitución**. El canadiense Jean-Pierre Lefebvre logra impactar con su **Quebec, mi amor**. Elio Petri presentó **Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha**, donde estudia la personalidad de un venal funcionario policial (Gian-Maria Volonté) y logra un inquietante resultado al desnudar abusos de seres mediocres a quienes se otorga poder e impunidad.

Macunaima, del brasileño Joaquim Pedro de Andrade, reveló un tipo de cine estimulante. Mucho humor y gran ironía social lo destacan, pese a caídas de tensión en su desarrollo. ¿Qué decir de la tediosa **Don Segundo Sombra** dentro de este contexto? Con todo el respeto que merecen Gútraldes y Antín, hay un comentario del **France Soir** que dice lo inevitable: "Meramente para dejar constancia, o mejor dicho, a fin de olvidarlo, apuntemos que **Don Segundo Sombra** está basado en una novela argentina traducida a dieciocho idiomas y que de acuerdo a su presentación «halló un nuevo idioma para el cine de hoy». Desdichadamente, este tipo de cine es tan antiguo como el mundo y esta torpe obra carece de interés, salvo en su faz documental."

**LO QUE ESTA
EN TODAS PARTES**

**Y LO QUE
NADIE TIENE**

Puede hallarse en

Librería Lorreins

Corrientes 1551

46 - 4942

Buenos Aires

DESCUENTOS HASTA EL 20%

Visítenos...

**¡EXITO
ARRASADOR!**

Una Producción:
JEROME HELLMAN-JOHN SCHLESINGER

**DUSTIN HOFFMAN
JON VOIGHT**

**"PERDIDOS
EN LA NOCHE"**

("MIDNIGHT COWBOY")

COLOR DeLuxe

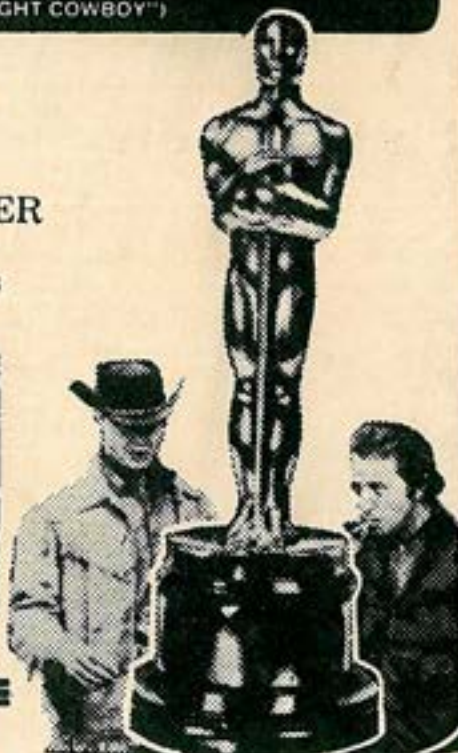
Dirección:
JOHN SCHLESINGER

Proh. men. 18 años

nuevo cine
PLAZA
CORRIENTES 939

Localidades en venta
3 días de anticipación

United Artists
Entertainment from
Transamerica Corporation



Aler