



5

Godard Y La Chinoise



BELSON: EL FILM COSMICO

EXCLUSIVO JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

AFRICA FILMA







McLUHAN SEMBÈNE BIRRI

GIANNARELLI TARKOVSKY YOUNGBLOOD



V FICED

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

#### IMPRESCINDIBLE PARA ENTENDER LA

### "HISTORIA DEL PUEBLO ARGENTINO"

de Milcíades Peña (6 tomos)

#### \* ANTES DE MAYO

Formas sociales del trasplante español al Nuevo Mundo (1500-1810)

#### \* EL PARAISO TERRATENIENTE

Federales y Unitarios forman la civilización del cuero (1810-1850)

#### \* LA ERA DE MITRE

De Caseros a la Guerra de la Triple Infamia (1850-1870)

#### \* DE MITRE A ROCA

Consolidación de la Oligarquía Anglo-criolla (1870-1885)

#### \* ALBERDI-SARMIENTO Y EL 90

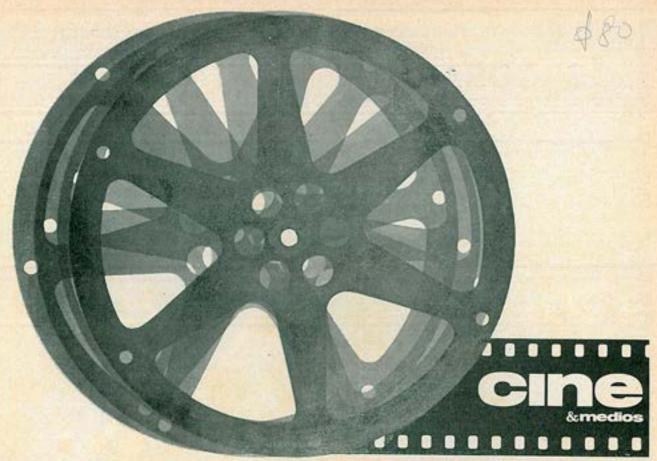
Límites del Nacionalismo Argentino en el Siglo XIX (1885-1890)

#### \* MASAS, CAUDILLOS Y ELITES

La dependencia argentina de Yrigoyen a Perón (1890-1955)

#### **EDITORIAL FICHAS**

Distribuye Pedro Sirera, Corrientes 1551, Buenos Aires



Diseño de portada, gráfica y compaginación de este número: Miguel Grinberg.

2 SOLO LOS COBARDES - Nuevas reflexiones sobre un viejo drama argentino.

Juan Carlos Kreimer

- 3 DIALOGO CON OUSMANE SEMBENE Introducción al cine africano.
- 8 EL EVANGELIO SOCIAL DE JEAN-LUC GODARD Apuntes sobre recreación y "La Chinoise". Dan Isaac
- 11 CINE Y DESARROLLO Mesa redonda efectuada durante el IV FICED.
- 15 IV FICED: LOS LABERINTOS OFICIALES Samuel Wolpin
- 18 REVOLUCION NORTEAMERICANA II Don Klugman y Mike Gray
- 21 JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE por él mismo Material exclusivo para Cine & medios.
- 26 MOVIOLA Africa filma Diálogo con Marshall McLuhan De los Marginados - Diálogo con Giannarelli y Birri
- 33 EL CINE COSMICO DE JORDAN BELSON Gene Youngblood
- 38 EL RIESGO DE SER LIBRE Introducción a una obra de Andrei Tarkovsky. Hernando Harb
- 39 TARKOVSKY HABLA DE "ANDREI ROUBLEV"

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. Member UPS.

AÑO 2

NUMERO 5

Editor Pedro Sirera

#### Consejo de Redacción

Miguel Grinberg, Juan Carlos Kreimer Agustín Mahieu.

#### Servicios

Unifrance, Liberation News Service, Unitalia, Fundación Cinemateca Argenting, Take One (Canadá).

Corresponsal en Brasil: René Capriles Farlán

#### Colaboraron en este número:

Dan Isaac Samuel Wolpin Mike Gray Emilio Ghergo Roma Mahieu Don Klugman Hernando Harb Gene Youngblood René Capriles Farián Vera Brandão de Oliveira

Correspondencia a: Cine medios, San Martín 486, 19 of. 15 - Baires, Argentina. © 1971 - Precio de venta: Argentina: \$ 3,50 - m\$n. 350.-Extranjero: 1 dólar.

#### Suscripción a 4 números:

Argentina: \$ 12 -, m\$n. 1.200 -Exterior: u\$s 4 .-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

### SOLO LOS COBARDES

Pese a que, como industria, el cine argentino pone en movimiento más de quince millones de pesos nuevos por año, culturalmente no existe. Parece una insolencia, pero se trata del saldo que arroja un balance objetivo de la actividad cinematográfica local de los últimos años y, en particular, de 1970. Solamente sus crisis, su descrédito, el callejón aparentemente sin salida donde se ha metido reflejan como fenómeno una realidad, algo que no puede verse en casi ninguna de sus películas.

Que algunos directores que se consagraron años atrás intentando hacer un cine digno logren hoy cierta continuidad de trabajo no cambia mayormente el panorama. Eligieron ser profesionales aún al precio de abandonar sus líneas, sus preocupaciones: ahora realizan lo que más fácilmente puede digerir el público. Según las boleterías, el más importante seria Leopoldo Torre Nilsson, haciendo lo que todos sabemos que hace. Que numéricamente se alcance un relativo número alto de producciones al fin de cada año tampoco modifica sustancialmente la columna del haber. Trate, por ejemplo, de memorizar más de tres títulos que realmente hayan importado. Si se informa un poco, el espectador común que no tiene la suerte de que lo inviten a las proyecciones privadas sabe que hay varias películas que se demoran en llegar a las salas (por motivos varios); entre tanto puede pensar que son valiosas y que efectivamente constituyen un incomprendido aporte al cine nacional. Pero lo cierto -lo terrible- es que aun cuando lo sean, su destino parece condenado a añejarse en latas de archivo. Más en el anonimato todavía, se presume que hay un grupo de filmadores y montajistas clandestinos trabajando fervientemente desde hace un par de años y que a esta altura —si siguen vivos-cuenta con un buen material y una red de exhibición semiorganizada. ¿Usted sabe algo?

Productores, realizadores, técnicos, distribuidores, exhibidores, periodistas y público conforman
un perfecto coro de lamentos. Ninguno deja de
quejarse. En mayor o menor grado, todos son
conscientes de lo que ocurre. Desde su óptica,
cada uno tiene una solución, adopta una postura (no adoptar ninguna también es una). Si
los industriales defienden sus intereses y los
creadores los suyos, el público hace lo mismo:
cansado de que lo engañen sistemáticamente se
previene no yendo a ver películas locales de
contenido dudoso.

Para evitar la ruina, algunos productores creyeron descubrir la pólvera: encargaron a directores de cierto renombre películas "comerciales pero bien hechas" o "serias pero entendibles"; éstos no dudaron en aceptar. A su momento, los censores y autoridades (competentes, según ellas) no opusieron demasiadas trabas y hasta los exhibidores se atrevieron a programarlas. Por su parte, los cronistas las revisaron fotograma por fotograma y supieron encontrarles algunos aciertos formales. El público respondió. Ahora bien: ¿Con alma y vida, de David J. Kohon, aporta algo al cine acceptino? ¿Con él

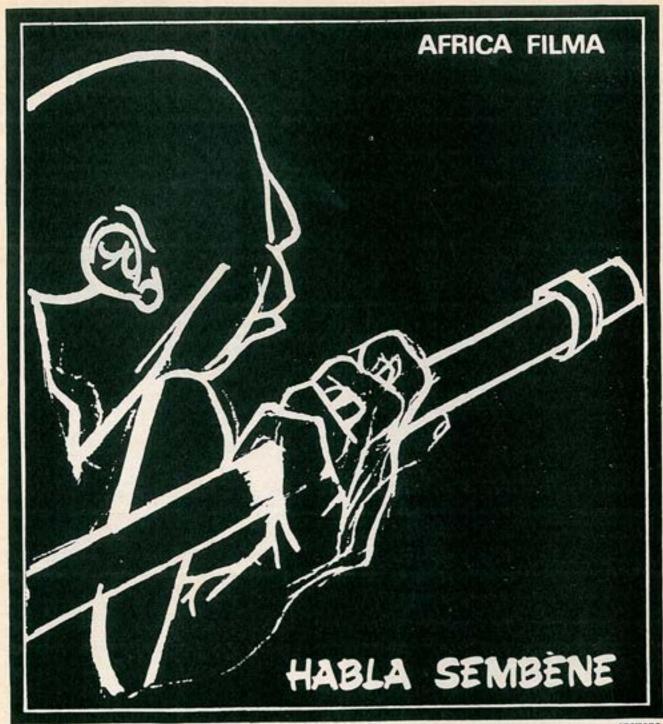
aporta algo al cine argentino? ¿Qué? En lo que ya se vio en 1970, sólo otras tres películas causaban cierta expectación por los antecedentes filmicos de sus respectivos directores y por lo que éstos anunciaban se habían propuesto filmar. El Santo de la Espada, Los herederos y La fidelidad. En la primera, Torre Nilsson hizo revisionismo histórico hasta donde le permitieron, es decir, hasta el nivel de lectores de Billiken. David Stivel pensó que con sólo hacerle algunas modificaciones al esquema de "Cosa Juzgada" haría cine; el resultado fue una pretenciosa historia, abrumadora e ideológicamente confusa. Y La Fidelidad atrapó a Juan José Jusid en una superproducción preciosista que se devoró a si misma. El resto del celuloide fueron híbridos musicales con cantantes y melenas de moda (tipo Muchacho o El extraño de pelo largo), versiones filmicas de radioteatros para la hora de la siesta (Simplemente María), especulaciones pseudo-históricas (La frontera olvidada). Las escasas producciones encaradas con seriedad (El habilitado de Jorge Cedrón, pudo verse), o los trabajos clandestinos de indagación social como Los Velázquez de Pablo Szir y Mario Sábato, dudosamente conozcan las salas de estreno. Que una visita guiada a un teatro de streap-ease, como El sátiro de Kurt Land, haya sido clasificada como "A" explica suficientemente por qué.

Tal como está planteada la producción en nuestro medio, pocas son las salidas que podrían contribuir a reflotarla. No se trata de lograr una mayor política crediticia ni de decretar un plan de fomento a la actividad cinematográfica. Sería ocioso pretender que el Instituto Nacional de Cinematografía tuviese la apertura necesaria como para financiar un cine que cuestione al individuo, muestre una relación de pareja llevada hasta sus últimas instancias o averigüe qué le pasa a esta sociedad enferma donde sobrevivimos. Mismo, que la Comisión Honoraria Clasificadora de Espectáculos se sacuda los pudorosos prejuicios que le dan razón de ser. O que los propietarios de los cines se preocupen por difundir cultura.

Tiempo perdido.

Acaso más saludable sea parar las filmadoras por un tlempo y dedicarlo no a contabilizar ganancias y pérdidas de los últimos ejercicios sino a replantear el cine argentino bajo todos sus aspectos. Probablemente se concluya que no deba filmarse más en nombre de la cultura dentro de las alternativas propuestas por el sistema. O que el único cine que tiene sentido realizar es el descaradamente comercial. Un riesgo necesario de correr si se desea abandonar el actual clima de irrealidad. Desde luego se requiere mucha valentía para dejar de lado la fascinación y el sentimentalismo ideológico que despierta el oficio. Pero vale la pena: ¿a quién no le importa tener claro además de cómo filma, para qué filma? Sólo a los cobardes. \*

JUAN CARLOS KREIMER



SECHABA

Ousmane Sembène emergió, principalmente después de Le Mandat, como el exponente máximo del cine negro africano. Nació en Zinguinchor (Senegal) en 1923, de una familia humilde, Alega haber ejercido 36 oficios y ocupaciones diferentes. Fue pescador, albañil, mecánico y luego estibador en el puerto de Marsella durante casi 10 años. Alli, explica, desarrolló una importante actividad sindical. Fue alli también que comenzó a escribir. Sus primeros libros fueron Docker Noir (1957) y Oh pays, mon beau peuple, del mismo año, Les bouts bois de Dieu, en 1960. Voltaique, en 1962. L'Harmattan, en 1964. Vehi-Ciosane, en 1965, por el cual recibió el Primer Premio de Novela en el Festival de las Artes Negras de Dakar. Finalmente, Le Mandat, en 1966, texto sobre el que realizó luego el film homónimo.

¿Por qué abandonó usted la literatura por el cine? Me di cuenta que con los libros no podía alcanzar más que a un número limitado de personas, especialmente en el Africa, donde el analfabetismo agrede en las proporciones conocidas. Advertí que el cine, al contrario, era susceptible de atender a las grandes masas. Fue entonces que me dirigí a diferentes embajadas solicitando becas para recibir una formación cinematográfica. El primer país que me respondió favorablemente fue la Unión Soviética. Pasé un año en el Estudio Gorki en Moscú, bajo la orientación de Marc Donskoi, donde recibi una enseñanza esencialmente práctica. De retorno al Africa, ¿cómo consiguió realizar sus primeros films?

En 1963 el gobierno de Malí me encargó la realización de un documental sobre el Imperio de los Son-

ghays. Inmediatamente tenia que procurar el dinero; si esto todavía hoy es un problema, en aquella época era mucho más difícil. Hasta entonces eran muy pocas las películas africanas conocidas: Afrique-Sur-Seine y Mol de Paulin Vieyra; Aouré y La bague du Roi Koda, de Mustapha Alassane; Grand Magal à Touba, de Blaise Senghor. Eso era más o menos todo, creo. Después fundé una pequeña productora en Dakar, la Société Domirev, en la cual los medios eran y continúan siendo extremadamente limitados. En coproducción con Actualités Françaises dirigidas por André Zvobada (autor en Marruecos de películas como La septième porte en 1947 y Noces de sable en 1949), realicé Borom sarret, mi primer verdadero cortometraje. Es la historia del dueño de un mateo que sirve a veces de taxi. Llevado por un rico cliente a un barrio residencial, prohibido a ese tipo de vehículos, él es prendido por un "tira" quien le levanta una contravención y confisca el carro. El pobre hombre retorna triste a su casa, privado de su gana-pan. La mujer lo deja cuidando los chicos y sale diciendo: "Nosotros comeremos esta noche"... Recibi por esta película el Premio Opera Prima del Festival de Tours en 1963.

En seguida, en 1964, rodó Niave. Más complejo que Borom sarret, la historia de esta película es aún más

dificil de seguir. ¿Podria resumirla?

Sentado bajo un árbol, en la plaza del pueblo, un "griot" (especie de narrador deambulante que canta historias populares en Senegal) observa la vida a su alrededor. Es él de hecho quien cuenta la historia. El jefe del pueblo, casado y padre de familia, tuvo relaciones incestuosas con su propia hija, a la cual dejó grávida. Todo el pueblo conocía su falta y la desaproba, pero nadie osaba rebelarse contra la autoridad del jefe. La esposa desairada no pudiendo soportar esta doble deshonra se suicida tomando veneno. El hijo regresa traumatizado de una guerra colonial en que lo obligaron a participar. Su llegada perturba la vida del pueblo, porque él no sueña más que con marchas militares, batallas, desfiles y tiroteos. Por instigación del primo del indigno jefe, un complot se trama en las sombras. El primo que codició desde largo tiempo el trono del jefe, se aprovecha de la locura del ex soldado para comprarlo e incitarlo a matar a su padre. Es lo que él hace. Entonces es recibido con simpatía como nuevo jefe y recibe además la venia de la administración francesa. Aparentemente todo está en orden. El "griot", asqueado por tanta hipocresia, abandona el pueblo. La joven madre parte igualmente con su bebé, de quien duda por un instante el desembarazarse, pero viendo los cuervos que planean por los alrededores se desanima de cometer tal crimen. Ella parte para un nuevo destino.

¿Usted realizó en seguida La noire de ...?

Si. Es un corto largometraje o un largo cortometraje porque dura 55 minutos. Esta película cuenta la dramática aventura en Francia de una joven senegalesa que sus patrones, asesores técnicos en Dakar, contrataron durante las vacaciones. Aislada en Antibes y tratada con dureza y desprecio por "Madame", la joven (Thèrèse Mbissine Diop) acaba suicidándose en la bañadera.



¿Por qué esta duración inconfortable: una hora, es

mucho o muy poco?

Lo sé bien. Pero hay para eso diversas razones. La más importante fue ésta: comencé a rodar este film sin la autorización del Centre National du Cinéma Français, como era una coproducción entre Domirev (Dakar) y las Actualités Françaises, necesitaba una licencia. Entonces yo no podía obtener ese permiso porque no tenia carnet profesional. Y para obtener un carnet profesional (circulo vicioso), es indispensable haber hecho una película, o trabajar de asistente en alguna producción. (Y esto es algo que yo no quería ser). Finalmente, me di cuenta que presentando La Noire de... como un cortometraje (menos de una hora) sería mucho más fácil regularizar la situación con el CNC. Al principio, es decir en el período de guión, la película llegaría a durar una hora y media. Tuve que cortar todas las secuencias en color...

¿Pero restan algunas?

Restan efectivamente algunas en ciertas copias solamente. Especialmente en aquella que fue presentada en la Cinemateca Argelina durante la retrospectiva panafricana. Al principio de su temporada en Antibes, la joven veía todo color de rosa. Todo era maravilloso: ¡ella tanto había soñado en ir a Francia! Poco a poco, evidentemente, la realidad se le presenta bajo su verdadero aspecto: sombría. Yo pasaba entonces al blanco y negro. Sin embargo no estoy descontento con la versión actual. Si el film hubiese durado una hora y media, pienso que habria aceptado prolongamientos. ¿Finalmente consiguió el carnet profesional?

La Noire de... recibió diversos premios: el Jean Vigo en Francia, el Premio al Mejor Largometraje en el Festival de las Artes Negras de Dakar, el Tanit d'Or en Cartago en 1966. Esto facilitó las cosas. Pero la situación para nosotros, cineastas negros africanos, es verdaderamente inconfortable. Yo repito siempre que el cine africano no puede y no debe depender eternamente de la "buena voluntad" de los medios franceses. Por una parte, porque ello nos puede reservar sorpresas, por otra, porque esto no es normal. Todo retornar al problema general del neocolonialismo, en el cual nos encontramos con la complicidad de nuestros gobiernos. Estamos encerrados en un tejido de contradicciones. En estas condiciones lo mejor es reaccionar. Yo no voy a esperar sentado en una silla que mi país tome en sus manos sus propios destinos económicos y políticos. Gente maligna me reprocha haber filmado con dinero francés; efectivamente fue con un adelanto del presupuesto otorgado por Malraux (30.000,000 de A. F.), que vo pude rodar Le Mandat (costo total 150.000.000). A eso yo respondo que realmente es una contradicción: pero no tenía otra opción: entre dos contradicciones, es necesario escoger la menor. Yo tenía dos soluciones: tomar este dinero que me permitió encontrar un productor francés y realizar mi película, o no aceptar ese dinero y no hacer el film. Es muy claro, muy simple, como dos y dos son cuatro. Si un pais africano me hubiese propuesto financiación yo habría aceptado con alegría; mas éste no fue el caso. Yo agarro dinero donde lo encuentro. Estoy listo para aliarme con el diablo, si el diablo me ofrece dinero para rodar mis films. Pero yo no renegaré de ninguna de mis convicciones políticas. Aparte yo no estoy sometido a presión alguna. Mi guión no fue discutido. Esta forma de coproducción es bastante satisfactoria. Pero, todavía una vez más, es necesario que Africa (especialmente el Africa llamada negra) se decida de una vez a tomar en sus manos los destinos cinematográficos del continente.

Háblenos de los problemas de la distribución en el

Africa de lengua francesa.

Es un escándalo permanente. Todas las salas de exhibición de nuestro país son propiedad de dos monopolios franceses: COMACICO y SECMA. La primera posee 84 y la segunda 56. Las pocas salas que pertenecen a africanos, son obligadas a entrar en cualquiera de los dos circuitos, SECMA y COMACICO, para su abastecimiento. Son estas dos compañías que establecen a su criterio la programación, no obstante las censuras locales. Lo que repruebo a estas dos compañías, como la mayor parte de mis colegas, es el hecho de no contribuir al desarrollo del cine africano. Ellas no financiaron jamás un solo film africano. Para distribuir Le Mandat, la COMACICO me propuso primero una suma ridiculamente mínima. Recientemente llegué a un acuerdo un poco más serio, pero que está lejos, por múltiples razones, de proporcionarme plena satisfacción. Soy partidario de la nacionalización, pura y simple de la distribución y la explotación, como es el caso de Argelia por ejemplo. Es la única posibilidad de salida. Aparte de este camino no hay solución.

Quizá el dominio de la distribución por parte del Africa sería una panacea? Bien entendido, esto no es evidente. Se corre el riesgo por ejemplo (y esta hipótesis es la más probable) de llegar a la creación de sociedades mixtas entre uno de los trust ya citados y los estados, quienes nombrarán como directores a sus testaferros. Se comenzará entonces a producir películas africanas, con toda seguridad, a la manera egipcia:

films de consumo o de prestigio.

Es por esto que sugiero que los cineastas africanos realmente comprometidos, verdaderamente politizados y deseosos de hacer películas de valor, se reagrupen en el seno de una asociación. Un poco a la manera de los cineastas brasileros con el Cinema Nôvo. Ellos consiguen a despecho de la naturaleza de su gobierno, rodar films comprometidos, de protesta, sino revolucionarios, que difieren completamente de las "chanchadas" comerciales de antes. Es un ejemplo a seguir. Nosotros, cineastas africanos, debemos tener el coraje de luchar. La Unión Panafricana, cuyas bases fueron lanzadas en Argelia, durante el Festival de la Cultura y que será oficialmente creada en Addis-Abeba, es seguramente una buena cosa, pero habrá de todo allá adentro, "moderados y revolucionarios". Es un primer paso pero es necesario ir más lejos. Es por eso que tengo la intención de suscitar un reagrupamiento diferente de los cineastas africanos que tienen realmente la intención de hacer un cine comprometido, un cine político, un cine de puesta en cuestión.

¿Cómo resumiría usted su posición? ¿Qué género de

cine quiere hacer exactamente?

Lo que me interesa es exponer problemas que se presentan a mi pueblo. Yo no soy un intelectual de izquierda, ni siquiera un intelectual. Considero esencialmente el cine como un medio de acción política. Me defino marxista-leninista y soy partidario del socialismo científico. Mientras que, y es bueno precisar, estoy contra el realismo socialista como también contra el cine panfletario con slogans y manifestaciones. Para mí el cine revolucionario es otra cosa. Y después yo no soy tan ingenuo al punto de creer que podría mudar la realidad senegalesa con un único film. Por el contrario, si nosotros llegáramos a constituir un grupo de cineastas que harían un cine orientado en el mismo sentido, creo que entonces podríamos influir un poco sobre los destinos de nuestro país. Usted me preguntó hace poco tiempo por qué yo había abandonado la literatura por el cine: es por esta razón precisamente. Pienso que el film permite con ventajas sobre el libro, cristalizar una toma de conciencia en el seno de las masas. Personalmente me inspiro mucho en el ejemplo de Brecht, creo que Le Mandat es un film brechtiano.

¿Qué es lo que usted propone en Le Mandat? Lo mismo que en La Noire de... Estimo que él no sirve nada más que para atacar ahora al colonialismo; porque este colonialismo está muerto (con excepciones, bien entendido, de Angola, Mozambique y alrededores). Esto se tornó una canción de cuna de la cual se sirven para impedir que nuestros pueblos tomen conciencia de las realidades actuales, de los combates de hoy. El enemigo, en 1970, es el neocolonialismo extranjero, pero sobre todo los burgueses locales que se tornaron cómplices por sus mayores intereses. El Africa es actualmente el teatro de una lucha de clases que se volverá cada vez más aguda. Es por eso que en La Noire de... yo denuncio tres cosas: el neocolonialismo (efectivamente, ¿por qué continúa la trata de los africanos?), la "nueva clase africana" compuesta generalmente por burócratas y, una cierta forma de asistencia
técnica. En Le Mandat denuncio de una manera brechtiana la dictadura de la burguesía sobre el pueblo. Esta
burguesía, sea dicho de pasada, es una burguesía de
un tipo especial que no es tanto compuesta de poseedores como de intelectuales y de cuadros administrativos. Esta burguesía se sirve de sus conocimientos, su
posición, para mantener el pueblo bajo su dominio y
para incrementar su fortuna.

Algunas personas encuentran que Le Mandat es menos incisivo que La Noire de... Usted concuerda en reconocer que efectivamente es menos trascendente, aunque paradójicamente esté mejor hecho que La Noire de...

Es difícil responder. Las situaciones son diferentes. La acción de La Noire de... se desenvuelve en un departamento entre tres personajes antagonistas. El cuadro de la película es, por lo tanto, más limitado que Le Mandat, donde yo muestro enormemente las cosas. Yo creo que la diferencia está ahí. Pero personalmente prefiero La Noire de..., porque todo el film reposa en un solo personaje. Mi trabajo en La Noir de... fue al mismo tiempo dificil y muy agradable: mi cámara no se alejaba de Thérèse Mbissine Diop. Tenía delante de mi un rostro que debía traducir aquello que yo quería expresar.

¿La plasticidad de Le Mandat no está más trabajada que la de La Noir de..., en la cual los meandros psicológicos de los personajes no están más que esbozados? Se habla muy poco en La Noire de... y por lo tanto la película progresa en función de una evolución psicológica. Por lo menos así pienso.

Algunos le acusaron de realizar en La Noire de... un racismo al revés...

No, yo no lo veo así: si yo fuese español o portugués habría podido llamar a mi película La española de... o La portuguesa de... En este caso el color de la piel no es nada más que un accesorio. En Francia, los negros, los portugueses, los maghrévins, son explotados de la misma manera.

¿Por qué no reemplazó el monólogo de la empleada por diálogos que habrian permitido, posiblemente, evitar la ligera redundancia explicativa que se nota por aqui y por allá?

La Noire de... no es una intelectual. Ella es analfabeta. Ella habla poco a quienes le rodean porque ella se encuentra clausurada en un universo antipático y estrecho. Se cierra en un mutismo defensivo. Rumiando sola su infelicidad, ella endurece su posición de rechazo.

Se dice también que usted dramatizó abusivamente la situación, que el suicidio no existe en el Africa.

El film reposa sobre un hecho auténtico que lei en Nice-Matin, en julio de 1958. Fue a partir de ahí que escribí el cuento aparecido en Voltaique y que después adapté al cine. No hay ninguna exageración. Por ejemplo existe realmente en Dakar un mercado de empleadas como aquel que yo muestro en la película. La situación que describo en La Noire de.,. permanece a grosso modo la misma.

¿Cuánto tiempo duró el rodaje de Le Mandat?

Cinco semanas. La preparación me tomó dos meses y medio. Los actores no son profesionales; porque yo no creo que un actor profesional pueda meterse en la piel de un obrero sin trabajo. Mucha gente ha aceptado figurar gratuitamente.

¿Utilizó el color?

Si, pero tuve miedo de caer en lo folklórico; mis amigos como Paulin Vieyra y Ababacar Samb me aseguraron e insistieron para que me rindiese a los argumentos de mi productor que quería rodar absolutamente en color. Asimismo ahora todavía no estoy convencido: encuentro que los procedimientos en color no son satisfactorios bajo los cielos africanos. Además, el color me obliga a cuidar particularmente el vestuario de mis personajes, aunque me reprueban algunas veces de haberlos vestido muy bien siendo ellos obreros desocupados. Este reproche no tiene razón de ser porque todo mundo se viste de esta manera en Dakar, ya que utilizan una tela llamada 'boussac' que no es muy cara.

¿Cómo concibe usted la cuestión de la lengua?

El 'ouolof' es hablado por el 85 % de la población senegalesa. Puede ser muy bien adoptado como lengua nacional en lugar del francés. En cuanto concierne a

SECHABA



las peliculas, la lengua constituye un problema fundamental. Muchos films africanos hablados en francés suenan falsos. Es el caso, por ejemplo, de la versión francesa de Le Mandat en la cual mis héroes hacen el papel de bamboulas 1 (porque yo tenia que rodar según el contrato, simultáneamente dos versiones: una en 'ouolof' y la otra en francés).

Usted respondió en un diario senegalés a una serie de reproches que fueron dirigidos por intermedio de la prensa a Le Mandat. ¿Podria resumir esos reproches y sus respuestas?

Recapitulemos:

"¿El miserabilismo: porque mostró los 'bindonvilles' (villas miseria)?"

Es curioso cómo ciertos espectadores no quieren ver la verdad de frente cuando ella es mostrada en la tela. Existen 'bidonvilles' en Senegal.

"Le Mandat dará al extranjero una mala opinión sobre el Senegal."

Algunos quisieran que, para conservar la leyenda del senegalés bueno, honesto y hospitalario, se enmascare la verdad. Se constata el mismo fenómeno durante el inicio del neorrealismo en Italia: algunos italianos no querian que fuese mostrada la miseria de las ciudades o el subdesarrollo del mezzogiorno.

"Existe una desproporción entre la importancia de Le Mandat 2 y las esperanzas que se depositaron

Sí, porque las mujeres de Ibrahima Drieng no conocían verdaderamente la suma exacta de Le Mandat y éste se tornó el símbolo de la fortuna. Como en La Noire de ... yo no inventé la anécdota: ella es autén-

"Yo habria incitado a la poligamia mostrando dos coesposas que se entienden perfectamente."

Yo estoy en contra de la poligamia, pero no tenía la intención de tratar este problema en la película. Esto habría perturbado la unidad de acción.

"Ibrahima Dieng soportó sus desgracias como una enfermedad. El no reaccionó."

Efectivamente; quise mostrar un senegalés que, como muchos otros, se muestra pasivo ante una situación que él cree fatal en cuanto nosotros sabemos que ella no es tal. Es una actitud absurda que conviene combatir. Es por eso que quiero hacer un cine militante que provoque en los espectadores una toma de conciencia. No me toca a mi proponer soluciones completas, aunque pueda sugerir direcciones. Un film es útil cuando permite debates entre los espectadores.

"Mi critica seria revestida de chocolate."

Creo, por lo tanto, que la significación de Le Mandat es muy clara, pues él termina con un llamado hacia la mudanza. Ya dije en otro lado que no queria hacer un cine panfletario. Aunque nos sea permitida cierta posibilidad de criticar, existe tanto en Senegal como en los alrededores una censura.

"Yo habria exagerado la realidad."

No. Se ofuscaron porque muestro a mi héroe eructando groseramente. Esto acontece naturalmente en la realidad.

¿Qué piensa del cine de Jean Rouch?

Mi posición al respecto de mi amigo Jean Rouch es conocida: no gusto de su cine. Me opongo a su obra en la cual encuentro que él nos mira, a nosotros africanos, como a insectos. Haré una excepción con Moi un Noir.

¿Cuál es el significado exacto de la máscara a lo largo de La Noire de ...?

Esta máscara constituye en La Noire de... un elemento esencial. En el principio se ve al chico que juega con esta máscara como si fuera una bagatela; porque estos objetos tienen originalmente en Africa una utilidad ordinaria. Para ese chico, la máscara no tiene más importancia que cualquier otro juguete. La empleada que notó el interés de su patrona por este género de cosas compra la máscara al chico, con la única intención de agradarla. Es una cierta manía africanista que vo denuncio a la pasada. Más tarde, en el cúmulo de su deresperación, la joven empleada retoma este regalo africano que constituye su única vinculación con el Africa. Cuando el patrón va a entregar la máscara y la valija de la suicida a su madre, el chico se apodera de ella con lo cual adquiere una significación totalmente diferente de la inicial. Para mi, la máscara no es un símbolo místico como podría haber sido para nuestros antepasados, es más un símbolo de unidad y de identidad, de recuperación de nuestra cultura. Actualmente la máscara se tornó un artículo de exportación para turistas. Se la encuentra en muchos aeropuertos del Africa y lo peor es que son los propios africanos quienes estimulan esto.

¿Cuáles son sus cineastas preferidos?

Francamente yo no sé. Yo creo que de cualquier manera el cine africano tiene que ser fundamentalmente original.

¿Cómo ve el desarrollo del cine en el Africa?

Yo no soy profeta. Puedo decir simplemente que no será como aquel de Maghreb porque los contextos culturales son diferentes. Yo soy inculto, no me encierro en fórmulas preestablecidas. Creo que será un cine realista. La ausencia de 'studios' nos limita además de todo. Por otro lado, creo en el poder de las masas populares. En el Africa, el verdadero analfabetismo, el analfabetismo político, se encuentra en lo alto de la escala social. Pienso también, que nosotros, cineastas africanos, debemos evitar de considerarnos como automáticamente revolucionarios bajo el pretexto de que somos intelectuales. Es un vicio parisiense. En fin, yo quería terminar denunciando el diluvio de films occidentales de la serie Z que se abaten sobre el Africa. Es la tierra en los ojos que ellos nos tiran. De la misma manera que la trata comenzó con presentes de pacotilla de los esclavistas, hoy en día nos quieren dominar luciendo ante nuestra vista estupefacta los modelos del occidental "way of life". \*

Bamboulas, danza del Africa negra: Lo ridiculo consiste, precisamente, en los diálogos franceses.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Se refiere a la importancia en dinero de Le Mandat: una remesa de dinero, una especie de cheque o giro. Ibrahima Dieng, es un personaje del film.

<sup>(</sup>Tomado de: L'AFRIQUE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE, Nº 7, octubre 69, y la última pregunta de JEUNE CINEMA, Nº 34, noviembre 68. Ambas entrevistas a Ousmane Sembêne realizadas por Guy Hennebelle. Traducción: Vera Bran-dão de Oliveira y RCF.)

## el evangelio social de san jean-luc godard



El autor de esta nota es colaborador de Film Culture, la revista de los realizadores norteamericanos nucleados en torno a Jonas Mekas (suscripción anual 5 dólares - G. P. O. box 1499, New York 10001 USA). Este artículo está tomado del Nº 48-49. El film mentado se halla prohibido en la Argentina.

> VERONICA: Una revolución no es una reunión para cenar o escribir un ensayo o hacer bordados. Es una clase derribando a otra clase... Yo estoy en la clase de filosofía.

La última revolución francesa, iniciada por los estudiantes barriolatineros ribera izquierda de la Sorbona, debe mucho a un film: La Chinoise de Jean-Luc Godard. Y este film representa además un punto pivote para la sensibilidad contemporánea.

Se trata de un notable documento que es un largo dialogo. La Chinoise investiga la posición problemática del
joven radical francés. Como tal, se enfrenta con dos cuestiones primarias: insatisfacción con los comunistas tanto
franceses como rusos que son vistos como revisionistas, lo
cual hace que los radicales jóvenes busquen inspiración en
la revolución cultural de Mao; y la lucha interna del intelectual esteta para definirse como revolucionario verdadero — o sea, la batalla para encontrar modos de acción
efectiva. Filtrada a través de la sensibilidad refractada
del hombre que trata de asir estos problemas, el mismo
autor-director, lo que emerge es una nueva forma filmica que se vuelve tan importante como la materia de
que se trata. Puesto que el problema real es el hombre

estetizado tratando de habérselas con la realidad política a través del medio artístico del film, (el medio es el instrumento), con Godard la forma es muy mucho la materia.

La película tiene algo de trama, pero es sólo en el último tercio del film que parece emerger a la superficie. Seis estudiantes -dos son unas muchachas muy hermosas y fotogénicas- han formado una célula. Durante la parte inicial de la cinta los vemos organizando clases y conferencias para ellos mismos, discutiendo y debatiendo continuamente cuestiones politicas contemporáneas. Interpre-tadas con una especie de recato muy mono, todas estas escenas están imbuidas de un sutil pero no obstante preciso talante de burla, como si Godard hubiese querido satirizar a medias empujando levemente las cosas fuera de quicio. (Bien puede ser éste un movimiento del cineasta hacia un efecto brechtiano de distanciamiento, pues el film està repleto de referencias tanto hacia Brecht en particular como el teatro revolucionario en general). De cualquier modo, las secuencias de entrevista —en Godard una técnica favorita- restituyen algo del equilibrio, tendiendo a dar a la cosa entera un tono de cine-verdad permitiéndonos extensas miradas privadas a las vidas de al-gunas de estas personas justo en el momento en que están de lo más serios. Y es el personaje Guillermo (in-terpretado por Jean-Pierre Léaud) quien trata de que-brar la barrera ficción-film cuando durante una de esas entrevistas mira fijo a la cámara y pregunta: "Piensan que me estoy luciendo porque sé que me están filmando?" Guillermo, significativamente, es un estudiante que quiere

Pero es Verónica, la estudiante de filosofía, quien fuerza la acción. Comprometida fuertemente con la revolución maoista y creyendo que el conocimiento sólo brota de la experiencia, Verónica ins.ste en un acto de terrorismo. Eli-giendo al ministro ruso de Cultura para asesinarlo, la célula efectúa una votación y el único miembro disidente es expulsado de la misma. Otro miembro de la célula con el conspicuo nombre ruso de Kirilov se suicida inexplicablemente. (No del todo inexplicable cuando uno recuerda que hay un Kirilov en Los Poseidos de Dostoievsky que se suicida a fin de probar que su voluntad es libre.) La escena del asesinato es donde el asunto se materializa en significado, inclusive en profundidad si uno sabe cómo leerlo. Verónica da una vuelta por la embajada so-viética, procura el número de cuarto del ministro de Cultura y sube las escaleras para matarlo; pero sólo cuando retorna al automóvil de huida se da cuenta que acaba de matar al hombre equivocado. Habiendo mirado el registro al revés ha matado erradamente al hombre del cuarto 23 en vez del que está en el cuarto 32. A esta altura parecería que Godard está tirando al bombo el trabajo de la célula dejando que el complot culmine en una muerte gratuita y carente de significado. Pero Verónica, con absoluta frialdad, corrige todo eso; regresa inmediatamente al edificio y esta vez con un segundo homicidio logra su propuesta víctima. El mensaje aqui, quizás, es que el verdadero revolucionario es capaz de trascender la culpa de los errores, puesto que los errores suelen ocurrir.

La falla de La Chinoise —pero de modo curioso también su virtud— es que dispara hacia uno tanto material conceptual desde tantos ángulos distintos, desde tantos medios diferentes y a tal índice de velocidad, que la cabeza corre peligro de quemar un fusible por la sobrecarga. Lo más poderoso son esos repentinos entrecortes de pop-art que por virtud de la yuxtaposición radical se vuelven metáforas instantáneas. En medio de algunos comentarios sobre la agresión norteamericana en Vietnam, una toma de la imagen de Batman alterna tan rápidamente con una toma del Capitán América que hay apenas tiempo suficiente para el shock del reconocimiento mientras la banda de sonido, subida a un volumen que perfora los oidos, dispara hacia uno el sonido de balas de ametralladoras mientras da en el blanco el ritmo de un montaje de fuego rápido. En otras oportunidades, los titulos relampaguean con deslumbrante velocidad, las letras llenan por si mismas un cuadro por vez, creando ritmos de luz que baslotean a través de la pantalla.

Si el film es el medio que crea verdad 24 veces por segundo —aserto hecho en uno de los mejores pero infortunadamente menos conocidos films de Godard, Le Petit Soldat — también es el medio lo que permite la fragmentación de la verdad con igual índice de velocidad. Para ser enteramente comprendido, La Chinoise requeriria un análisis cuadro por cuadro, cada uno rodeado por un comentario lateral. Pero entonces no sería un cuadro en mocimiento. Y es justamente esta especie de sobre-intelectualización verbalizada lo que divide el momento vivido en particulas examinables, por siempre y para siempre previniendo la posibilidad de cruzar el mismo río una vez. Una porción del diálogo godardiano es filípico contra la fragmentación congelada — mientras simultáneamente la concede. Pues Guillermo es un filósofo malogrado que piensa un montón, pero que jamás inicia algo. De hecho, su ambición real es convertirse en un actor profesional, o sea, alguien que simula actuar.

GUILLERMO:

Una palabra es lo que se dice.
Me gustaría ser ciego.
Las palabras serian diferentes.
La gente hablaría realmente.
Hablaríamos como si las palabras fuesen realmente sonido y materia.

En La Chinoise Godard lucha heroicamente para crear un nuevo lenguaje, una nueva lógica. Casi en el mismo inicio del film vemos una inscripción en el barrio donde viven los estudiantes que dice:

los estudiantes que dice: Algunas ideas vagas Con imágenes claras Con la toma siguiente aumenta nuestra visión del muro y descubrimos que esta tesis posee una línea más:

Es necesario confrontar Algunas ideas vagas Con imágenes claras.

No sólo esta declaración sugiere una nueva sintaxis, perfectamente adecuada al medio visual de los cuadros movedizos, sino que el mismisimo modo con que es revelado este mensaje de intención artística nos permite inferir tanto la lógica como la ontología de Godard en la secuen-cia de tomas. El cuadro visual es expandido constantemente de modo que una palabra, un gesto, un suceso puede comprenderse en contextos siempre mayores. Cuando el nuevo contexto se vuelve una cláusula concesiva o contradictoria en referencia al aserto precedente, el resultado es una rica mixtura de ambiguedad. Porque Godard mismo tiende a ser el esteta-filósofo que sólo puede arreglárselas con el llamado a la acción impulsiva haciendo un film improvisado, obviamente un exceso de ambiguedad le resulta placentero; pero hasta donde este Hamlet McLuhanizado es un revolucionario buscando asumir la acción correcta, la ambigüedad es una carga insostenible. El primer mensaje de la película afirma: "Este es un film que se está haciendo". Si Godard fuese algún otro, el título podría decir: "Esta es una revolución que se está haciendo". La verdad final tiene un carácter más existencial: Godard está utilizando el medio de la película para recrearse. Es Godard quien se está haciendo.

VERONICA A GUILLERMO:

No te quiero más. Me apartás de mi trabajo. Además, toda tu cherla me aburre.

Tras el asesinato del ministro ruso, Verónica tiene una larga conversación con Francis Jeanson, un radical francés de una generación mayor exilado por el gobierno por sus opiniones durante la guerra argelina. (Esto es por supuesto algo que sólo el medio del film puede aprestar, o sea, una situación donde un personaje presumiblemente ficticio, Verónica, conversa con una persona real, Francis Jeanson, que se interpreta a sí mismo - se interpreta conversando con sea cual fuere la persona que elige crear o improvisar la actriz que interpreta a Verónica). En respuesta al deseo expreso de Verónica de poner bombas en las Universidades, la actitud de Jeanson es de curiosa cautela. No puede ver el sentido del terrorismo puro que no tiene una amplia base de apoyo popular ni posee un propósito claramente articulado. Revelándose como sien-do más anarquista, es aquí que Verónica debate que todo conocimiento comienza en la experiencia. Desvalida ante las preguntas probatorias de Jeanson, ella finalmente suelta su fogonazo: "Yo soy una estudiante, usted no. Nunca sabrá nada".

¿Pero qué es lo que Verónica sabe? Como estudiante, sabe que es una de los explotados y quiere bombardear la Sorbona porque los exámenes producen ansiedad; y sabe que quiere ser una revolucionaria existencial, la revolucionaria que procede destructivamente con el fin de aprender lo que suceda después. ¿Se propone Godard exponer la impensada irresponsabilidad de Verónica, o es ella meramente la antitesis necesaria de este film silogístico? Cuando se le pregunta a ella qué hará no bien hayan sido destruidas las universidades, Verónica sólo puede responder: "Lo que ocurra después no me concierne".

Teniendo lugar como ocurre en un tren andando velozmente donde el enorme paisaje-pantalla de la ventana
en el trasfondo inmediato permite que tanto la Francia
urbana como agricultural pasen como un relámpago en
lo que parecen crecientes indices de velocidad puntuados
por paradas ocasionales, este largo diálogo entre Verónica
y Jeanson compone el mayor viaje metáforico en tren
desde aquel Go West de los Hermanos Marx donde convertian en leña todos los vagones de pasajeros a fin de
meter madera en la caldera de una locomotora fugitiva.
De hecho, varios entrecortes hacia el final de La Chinoise
sugieren influencia de ese Marxismo norteamericano, una
tradición de ruptura cómica practicada por Harpo, Chico y Groucho que destruía la sociedad de modo tan

juguetón que la matriz social total quedaba inalterada e inspertubable. Bastante inesperadamente, Godard nos da uma pequeña escena donde su actor-artista Guillermo es mostrado interrumpiendo la ópera con pronunciamientos sociales mientras camina a lo largo del aterciopelado borde del anfiteatro con la agilidad de un acróbata de altura convertido en ladrón, Y la penúltima escena muestra a Guillermo bajo una lluvia de frutas, probablemente una alusión al fimal de Duck Soup. Godard adora demostrar como los diferentes medios tienden a trivializar sus materias temáticas, incorporando a la película una canción de rock and roll cuyo coro grita incesamente "Mao, Mao" para probar la cuestión.

Siguiendo el diálogo Verónica-Jeanson, Guillermo parece emerger como el centro reflexivo de toda la película. Después del verano los integrantes de la célula vuelven al colegio; pero cuando se nos dice esto, lo que domina la pantalla es la presencia visual de Guillermo. Y los titulos que entrecertan esta última serie de tomas establecen los cuadros finales para la interpretación: LA / VOCA-CION / TEATRAL / DE / GUILLERMO / MEISTER Y / SUS / AÑOS / DE / PROCESO / Y / VIAJES EN / EL / CAMINO / HACIA / UN / VERAZ / TEA-TRO / SOCIALISTA. Así el film trata realmente sobre la búsqueda de cierto tipo de teatro, el medio artistico que creará una revolución.

Incluso aqui hay gran ambiguedad. Si Guillermo es un descendiente del Wilhelm Meister de Goethe, entonces el film es una sutil escurrida de bulto; pues el personaje que da su nombre a la novela de Goethe El aprendizaje de Wilhelm Meister, tras salvajes sueños juveniles de convertirse en actor y dramaturgo, se acomoda y adopta un rol social más convencional. En la escuela de Goethe, Wilhelm Meister decide convertirse en cirujano. (¿Qué mejor manera de sublimar la ira de un revolucionario que opera el cuerpo enfermo de un individuo en vez del cuerpo político? Y el uso de este personaje, Wilhelm Meister, podría ser un chiste privado de Godard; el chiste de un hombre que crea su arte en el cuarto de montaje). Si uno no pesca la alusión de Wilhelm Meister, los titulos del final tienen el impacto de un triunfo, el triunfo de un hombre en búsqueda que acaba de descubrir su métier. Tendiendo a apoyar este talante engañosamente vivaz surge el mensaje final de la pelicula que trans-



forma la palabra convencional "fin" en "fin del princi-

Pero todo esto es el modo en que Godard comunica algo que ha descubierto recientemente, y este nuevo conocimiento lo desgarra. Pues ha llegado a percibir que
el teatro, aun si es teatro callejero, es el medio apropiado
para incitar a la revolución. Actores vivos pueden inspirar
a un público y convertirlo en un tropel; pero un film,
un producto enlatado cuyo fin es absolutamente predecible — pensando en él desde el punto de vista del proyectorista o el administrador del cine — nunca puede responder a la excitación de un público hasta el punto donde
de pronto lo impredecible estalla en algo existente, alterando todas las circustancias e imperativos de un momento dado. Godard, empero, está probablemente demasiado ligado al film para mudar la plataforma de su
propio ser artistico, incluso aun cuando ello podria servir al propósito de una revolución deseada.

Para Godard, el medio ha sido siempre la metidora. En todas sus peliculas hay mucha conversación sobre el oficio de filmar, así como la inevitable escena que tiene lugar en una sala cinematográfica. Estas conversaciones y escenas sirven usualmente a dos propósitos distintos: permiten que Godard introduzca teorias estéticas en la obra misma, teorias que se vuelven una especie de Poéfica privada para el film particular; pero más importante, la reacción de un personaje ante un film que está observando pasa a ser un momento iluminante (Naná en Vicir su cida mirando Juana de Arco de Dreyer y llorando). En La Chinoise, Guillermo plantea que los verdaderos noticieros no fueron hechos por Lumière que ubicó su cámara en calles atestadas y filmó, sino mas bien por Méliès que hizo espectaculares-fantasias como Viaje a la Luna. Y estos comentarios vienen a situarse como justificación teórica para la nueva forma, el documental-collage, que Godard ha llevado a la fruición plena con este film.

Lo que falta en La Chinoise, y así conspicuamente, es la escena en una sala cinematográfica. Y esta ausencia indica lo que ya hemos comenzado a observar: la creciente insatisfacción de Godard con el film como arma. (Dos veces en La Chinoise hay transformaciones visuales de medios de comunicación en armas de fuego). Como si para compensar la pérdida de la esperada metáfora filmica, el poder implicito en el teatro viviente fuese enfatizado una y otra vez.

Dos secuencias de La Chinoise donde el teatro se vuelve primordial, asume la fuerza didáctica de una parábola. A comienzos del film, Guillermo cuenta cómo estudiantes chinos fueron apaleados por la policia rusa cuando marcharon frente a la tumba de Lenin. Al día siguiente uno de estos estudiantes apareció frente a la tumba con su rostroj vendado lamentando. "Vean qué me hicieron los imperialistas". Cuando comienza a quitarse las vendas, los periodistas se congregan y preparan sus cámaras. Pero cuando los vendajes han caido — Guillermo actúa esta escena así como la va narrando, comenzando con su cara completamente vendada — allí esta solo el plácido e intacto rostro de Guillermo. Decepcionados y disgustados, los periodistas solo antinan a preguntar "¿Qué clase de comediantes son estos chinos? Entonces Guillermo añade la nota definitiva: "Ellos no se dieron cuenta que era teatro. Estos hombres no comprenden la sutileza de Shakespeare y Brecht".

Avanzado el film, Guillermo camina junto a un muro derruido sobre el que hay escrito: "Teatro, Año Cero". Entrando a una casa de ladrillos a medias en pie donde un anciano está sentado en medio de los cascotes, Guillermo deposita una moneda en su taza.

Es Verónica, no inesperadamente, quien proporciona la antitesis de las aspiraciones teatrales de Guillermo cuando dice: "Política y teatro, eso es puro romanticismo".

La Chinoise contiene los vericuetos y giros de una tramposa discusión Talmúdica; al mismo tiempo está cargada con los epigramas y parábolas de la revelación religiosa. ("Giralo y gíralo, pues todo está en ello"). Finalmente, este film es una celebración iniciadora — el evangelio Godardiano de las buenas noticias: el Hombre puede recrearse a si mismo y en el proceso producir una revolución.

DAN ISAAC

Traducción: Miguel Grinberg.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Fue en Córdoba, mientras transcurria el festival de cine documental y experimental de la Universidad Católica, agitado por ardorosas polémicas. Pareció interesante reunir a un grupo de jóvenes, cineastas o no, estudiantes universitarios, criticos y realizadores, en una variación sobre el controvertido "slogan" del festival mismo: "Cine para el desarrollo".

Intervinieron: Alider Cragnolini (licenciado en sociología, 24 años), Nemesio Iuárez (cortometrajista, 28 años), Maria del Carmen Canniser (estudiante de arquitectura, 24 años), Elisa López (estudiante de arquitectura, 23 años), Luis Mora (cineasta, del Dep. de Cine Experimental de la Universidad de Chile, 26 años), Daniel Salzano (periodista de Córdoba, 29 años), Silvia Monserrat (estudiante de arquitectura, 24 años), Máximo Soto (crítico de cine, 28 años), Carlos Duhurq (licenciado en Ciencias Sociales, Subdirector de la Escuela de Televisión de la U. del Salvador, 37 años). La mesa redonda fue dirigida y grabada por Roma Mahieu.

R. M.: No queremos que esto sea una simple secuencia de preguntas y respuestas; por eso abrimos una discusión libre. El punto de partida sería la discusión del "rótulo" del festival: "Cine para el desarrollo", qué significa para cada uno de los presentes como hipótesis o tesis...

LUIS MORA: Básicamente, la premisa de la existencia de un "cine para el desarrollo" me parece totalmente fuera de contexto. En primer lugar, hacer cine para el desarrollo es pretender que el cine puede estar al servicio de una estructura puesta al servicio del desarrollo, al margen del proceso integral del desarrollo total de un pueblo. Como si estuviera al servicio de una superestructura del tipo de la ONU. El desarrollo de los pueblos es otro fenómeno; es básicamente político. Y si es cine para el desarrollo, es cine básicamente político.

CARLOS DUHURQ: El problema está en clasificar un cine "para el desarrollo", encasillando las cosas. Hay gente que elucubra con el desarrollo como una especie de mercaderia. Entonces fabrica, usa el cine para conseguir una cosa, le resta un valor propio. Es cierto que tiene un valor de medio —de difusión, de comunicación, etc.— pero cuando queda limitado a un "para tal cosa" se lo minimiza, se lo funcionaliza un poco.

MAXIMO SOTO: Sí, existe el cine "para". El cine como elemento pragmático que sirve para algo... Esto
me recuerda que con el advenimiento del sonoro se
habló de un cine para "entretenimiento". Hoy, lo que
busca todo cineasta o lo que buscamos los críticos es
examinar el cine en sí mismo, es decir, el cine para
el cine. Con esto no quiero entrar en una especie de
bizantinismo, sino todo lo contrario. Al hacer cine para
el cine, el cineasta trata de ampliar su lenguaje, con
lo cual va a tocar elementos que el cine hasta este momento no había tocado.

Pueden ser elementos sociales, etc. Es decir, buscar un lenguaje de base, de raiz. Si se trata de cine experimental, entra en el dominio del cine directo, que trata de poner la escritura cinematográfica en su grado cero. Si hablamos de "cine para el desarrollo" es que tenemos ya algo dicho, una dirección dentro del problema; hay una ideología que es parte de este lenguaje. El lenguaje cinematográfico no debe enfocarse, me parece, a través de una ideología, sino presentar las cosas de tal modo que lleven al espectador a la

comprensión de esta ideología.

NEMESIO JUAREZ: Creo que hablar de "cine para el desarrollo" es dejar sentados una serie de elementos que debemos aclarar y definir. Por ejemplo, cuál es el significado que cada uno de nosotros da a la palabra desarrollo. Hay una característica de nuestros países latinoamericanos donde la palabra desarrollo se encuadra así: es la coexistencia de un neocapitalismo que se confunde con desarrollo. Sobre todo en los grandes conglomerados, las ciudades; con formas no desarrolladas sino subdesarrolladas en el interior de nuestros territorios, que casi son formas feudales. Del conflicto de ambas formas se genera esta caracteristica particular; las grandes migraciones desde el interior son un ejemplo. Estas zonas poscen una cultura propia (una cultura popular transmitida oralmente por los antepasados) que por estar separada de las grandes ciudades, con su influencia deformante, se forma con autonomía. Es en las ciudades donde las dos culturas entran en conflicto, generando desintegración, desgarramientos personales, como el "apartheid" de los llamados cabecitas negras. A la vez se efectúa una adecuación de una cultura a otra.

DANIEL SALZANO: Quisiera que me dieras un ejemplo, en el cine latinoamericano, que se adecúe a lo

que estás diciendo.

N. J..: Creo que este cine se plantea esta búsqueda, que no descarta que pueda ser cine en toda su efectividad y como medio de lenguaje propio, autónomo. En busca de esta realidad concreta es como puede surgir un cine culturalmente válido. Los ejemplos son muchos. La cultura del norte de nuestro país es riquisima. Y no me refiero a arqueología sino a la cultura en su estado actual: mutada, modificada, o abstractamente pura.

M. S.: Te doy nombres y me decis si valen. ¿Podrían

ser ejemplos las películas de Preloran?

N. J.: No, absolutamente.
M. S.: ¿Y "La hora de los hornos"?

N. J.: En parte si.

M. S.: ¿"Macunaima", de Joaquim Pedro?

N. J.: Yo no hablo de un cine que coloque en primer término el aspecto cultural, sino me refiero a que aquél está encuadrado en una batalla cultural. Es por ende una variante más y que en el cine, como medio de expresión, va a tener un lugar preponderante. Cuando lo tiene en mayor grado y en ese estado utópicamente puro, cae en el cine arqueológico. Gran parte de los films recién mencionados pertenecen a esta categoría. M. S.: Yo pensaba en lo siguiente: al transformarse el cine en un instrumento, puede ocurrir muchas veces como en el caso de los films citados, y otras no. Puede ocurrir que el instrumento se mantenga en un lenguaje... Quiero decir, que esté hecho con acero inglés y sirva para comer un asado criollo... En Argentina hubo muchos casos en que el lenguaje sobrepasaba al significado. Iban y mostraban lo que querían ver: desde una villa miseria hasta una cultura, desde un cabecita negra a la toma de una fábrica. Pero lo hacian con una forma, un estilo y un montaje que era totalmente dependiente. La cultura dependiente entraba por las formas y no por los contenidos; entonces, los contenidos perdían validez.

N. J.: Cuando hablo de cultura popular, clase obrera y pueblo son los estratos dominados y explotados. Tácitamente estoy nombrando una cultura de dominación; cuando me refiero a cultura popular, hablo de una cultura de liberación. Entiendo que todo cine es político, aunque no lo sea. Porque el que excluye la política tácitamente calla y otorga. Entiendo por cine político al que está en contra de las ideas dominantes, y no el que está a favor. Pero éste también lo es, aun-

que lo calle.

M. S.: Doy un ejemplo concreto: le comentaba a Joaquim Pedro que encontraba en su película un cierto acento felliniano. Me contestó que se había dado cuenta, pero que le faltaba la gente, todos los medios que Fellini cuenta. Entonces, en vez de seguir pensando en Fellini, siguió en lo suyo, que era el lenguaje de la

pobreza.

N. J.: Quisiera establecer la diferencia entre técnica y lenguaje. Creo que son dos cosas completamente separadas. Lo ideal es el más alto lenguaje unido a la más alta técnica. (Pero) el desarrollo técnico de nuestro cine sirve para enturbiar su lenguaje autónomo.

R. M.: El problema técnico entre nosotros es sobre todo un problema de eficacia. Técnica deficiente significa que el mensaje no llega, simplemente. En un caso extremo -y no es tan raro en este tipo de cine no profesional— si se diafragma mal, sucede que la película es tan oscura que no se ve nada. Admito que es un caso extremo, pero es real. Un fusil mal hecho no dispara.

L. M.: Propongo que discutamos ideas fundamentales: un cine para qué y un cine para quién, pretendemos que sea. "Para qué" implica una ideología; y "para quién", una formación de lenguaje propio. Formal-

mente se puede discutir en términos de lenguaje, Cómo creemos que debemos estructurar el cine para que llegue y cómo queremos que llegue. En ese punto se puede hablar mucho de la subcultura. En Chile creemos que el cine debe estar al servicio del pueblo. ¿Qué quiere decir esto? El pueblo está viviendo una problemática que está marginada para nosotros. Ellos están viviendo lo que se ha dado en llamar la subcultura. Tienen elementos propios, que nosotros, por extracción de clase, no conocemos. Entonces, ¿cuál es nuestro papel, como cineastas, pintores, músicos, etc.? Nuestro papel, nuestro deber, es encontrar los elementos de esta subcultura, porque técnicamente podemos hacerlo. Y a través de esos elementos comunicarnos. Ellos no pueden hacerlo... no saben fotografía... El otro especto que nos interesa es al servicio de qué, o sea de qué pie estamos. De este lado de la barrera o de la otra. Es un problema de ideología. El cine latinoamericano se debe desarrollar sobre esas dos bases. El lenguaje como fenómeno de comunicación y el" para qué" como fenómeno ideológico.

ELISA LOPEZ: Yo estoy en arquitectura y también podría decir "la arquitectura al servicio del pueblo y con la técnica más depurada...". La traslación es perfecta, porque también es una expresión. Tiene funcionalidad, hay una posibilidad de cambio, una cantidad de cosas... Pero jamás se me ocurriria decir, porque soy muy consciente, que la arquitectura no tiene posibilidades como vehículo. Ustedes hablaban de cine por el cine. A partir de ahí podríamos discutir.

ALIDER CRAGNOLINI: Vos, Mora, me diste la pista. Dijiste "el pueblo no sabe fotografía"... Yo apenas estoy incursionando en ciencias sociales y desde esta postura me pregunto si el cine no es sólo el vehículo de una élite, su creación. Por ende esa expresión no es sino el producto de esa élite, como todas las bellas artes. Es decir, de esa dominación de clases. Pienso que no hay posibilidad de ese cine para el cambio en las clases sometidas cuando éstas no lo entienden; porque este lenguaje está condicionado por la clase do-

L. M.: El fenómeno existe, evidentemente, pero no es tan en blanco y negro. ¿En qué condiciones se produce la comunicación? Hay ciertos elementos y en esto te hablo de ciertas experiencias nuestras. Yo tengo un programa de difusión, de cine de extensión. Doy películas en poblaciones marginales, obreros, campesinos, etc. ¿Qué películas llegan y cómo? Contaré cosas concretas. Dimos un film cubano, Manuela, Se pasó en varios sectores de un bajo nivel intelectual, un alto nivel de analfabetos. Eran sectores urbanos. Bueno, esa gente había visto cine: cowboys, etc., y ellos entendían el lenguaje de ese cine. Es cosa de Perogrullo, pero ese es el cine que están recibiendo constantemente . . . Y no leen Marcuse, leen historietas. Entonces el quiebre... Porque tampoco podemos ponernos en una actitud purista y decir que no hay comunicación posible porque nuestra problemática de clase lo impide... Eso no es verídico aunque el problema existe.

Volvamos a nuestra experiencia. Inmediatamente vino la identificación: los buenos y los malos del film. Los buenos eran esos guerrilleros y los malos, el ejército de Batista. Y bueno, la gente gozaba con la película y aplaudía: "Y ahí vienen los buenos y salvan a la niña", etcétera. Y resulta que detrás de todo esto, como en el cine norteamericano, hay una ideología. Con esto se filtró el contenido y se produjo el fenómeno de llegar.



A. C.: ¿Cómo hiciste llegar el contenido?

L. M.: Por conversaciones, por un contacto directo con las personas. A mi no me importa ir a medir...

A. C.: Es un trabajo de escarbamiento, subliminal. Es decir, mi idea en ese punto es la siguiente: pienso en el cine como en el vehículo de una minoría, fundamentalmente. No puede llegar a esa clase sometida sino produciendo un proceso de incorporación de la misma a la clase urbana, competitiva, malthusiana, que se va creando paulatinamente, especialmente por la televisión. Se rescata esta subcultura, no con los atributos que ésta tiene sino con el atributo de otra cultura que se va imponiendo. Una cultura científica, tecnificada.

L. M.: El problema también tiene otro ángulo de observación. Resulta que esa masa no va a llegar a una realización mientras no encuentre una identificación, un proceso masivo de identidad. En ese momento no habrá problemas de comunicación. No habrá una cultura poniéndole el pie a otra cultura. Habrá la posibilidad de desarrollo de grandes masas. Ese proceso es de una dinámica y una vitalidad mucho más grande que la dialéctica que existe entre esa cultura y esa subcultura.

Entonces habrá verdaderamente una incorporación. En este momento, en cambio, vivimos unos emitiendo y otros recibiendo masivamente. Entonces, la brecha se abre a través del lenguaje cotidiano. Se puede traficar el contenido utilizando el lenguaje que esta subcultura recibe. Por ejemplo, el pintor debe hacer comics (historietas), el cineasta westerns. Estoy hablando en metáfora: westerns propios, quiero decir, ¿no?

A. C.: Yo pienso que el creador está socialmente condicionado, y que su pensamiento creador es de la especie o del espíritu, como lo llaman los antropólogos estructuralistas. No creo que fecunde, en un momento dado, a un individuo que no es más que el vehículo de esa voluntad creadora, que a su vez es fundamentalmente societaria. Es evidente que esos dos grupos están funcionando como dos universos paralelos; el resto es imposición.

Pero cuando hayan desaparecido esas vallas, como vos augurás, habrá desaparecido el cine como expresión, indudablemente.

E. L.: Supongo que se trata de ver si esa gente tiene cierto número de pautas que le permitan aprehender el total del contenido, y si llega a convertirse en información, de acuerdo a las pautas que ya tienen. ¿Me explico? R. M.: La tipificación de géneros no debe confundirse con el contenido. Un western puede ser Viento del Este de Godard o el más tradicional film de cowboys norteamericano o italiano. La cuestión sería encontrar la clave de comunicación.

M. S.: Lo que pasa con Viento del Este es que lo vio muy poca gente... Me parece más viable Peckinpah, que va deslizando cosas... El lenguaje elusivo sería uno de los métodos.

L. M.: No sólo el lenguaje elusivo, sino también el periodístico. Nosotros hicimos un largometraje, El chacal de Nahuel Toro, que es un reportaje. Y fue una de las tres películas más taquilleras en Chile... También estamos estudiando otro lenguaje, que es la respuesta a hechos contingentes; tratando de hacer conciencia de esos hechos. Por ejemplo: hubo en Chile un paro y murió un estudiante. A las tres semanas el film estaba listo; ahora se va a proyectar. Se pretende hacer reportajes sobre asentamientos campesinos, etc. Cuando pasa algo se documenta y sale como film de contrainformación.

M. S.: Aquí esto se prohibe desde el guión, con penalidades y todo. A menos que se haga para el exterior.

M. S.: Si yo hago un film para un cabecita negra no me interesa que se exhiba en Europa, como exotismo... El problema de lenguaje que yo planteaba es también un problema de contenido. O sea, hasta dónde se puede estirar un creador cinematográfico, hasta dónde puede llegar a decir cosas, y qué es lo que tiene que decir. Es el problema mayor y permanente, y en eso coincidimos: todo buen creador es un transgresor, necesita serlo.

E. L.: Se ha hablado aquí de cine que ayuda al cambio. Voy a volver a la proposición inicial, "cine para el desarrollo", vaya a saber para qué desarrollo...

C. D.: Veo que mientras hablemos de cine para el desarrollo estaremos marcando la contradicción interna que lleva el cine. Que es un instrumento, además de ser una realidad, una realidad que lleva en sí el ser industria, por lo cual está va embanderada en todo un sistema. Al mismo tiempo gente que vive dentro de éste, lo usa para que explote o para que otra gente que está al margen del mismo quede incorporada al dicho sistema. El problema es entonces si el cine, que es un fenómeno actual, o social, puede servir como palanca, o bomba de tiempo, o como en cierto modo puede ayudar a que la realidad sea un poco desarrollada, quitando a la palabra toda la connotación que tiene con sistemas económicos, de explotación, etc. Habrá que ver hasta dónde el cine puede ayudar a que esa realidad cambie. Creo sin embargo que hay una dialéctica interna, que con el solo hecho de presentar esa realidad promueve un pequeño cambio. Existen dos tipos de cine en este contexto: un cine de revolución y un cine de realidad.

El problema es del individuo que ya está dentro de un sistema y con la mayor suavidad se limita a mostrar: "miren estos muertos de hambre, qué lindos que son". Pero los que hablan de los muertos de hambre son los que ya comieron. Porque nunca un muerto de hambre habló de otro muerto de hambre...

En cambio nosotros, los que ya comimos, gritamos a los que comieron dos veces porque comimos una, y nos compadecemos todos de los que no comieron nunca. Al fin de cuentas todos estamos viviendo a expensas de los que no comieron todavía. De cierta manera, pateamos contra nosotros mismos... Me pregunto si el cine puede llegar a ser una representación auténtica de los que nunca comieron...

R. M.: Hace poco, en Mar del Plata, Pasolini decía:
 "Yo hago cine burgués, todos hacemos cine burgués".
 M. del C. C.: Además de la imposibilidad de hacer cine, (ellos) no tienen la posibilidad de ir al cine,

pagar las entradas...

E. L.: Nosotros los arquitectos matamos a la arquitectura, los pintores dicen que la pintura ha muerto, los escultores no hacen esculturas porque no tienen qué expresar. Pero los cineastas dicen que el cine sirve para un montón de cosas, montan su industria y

nosotros vamos a pedirles trabajo...

L. M.: La cosa es más fácil. Existen en todos los países estructuras que bastaría poner al servicio de lo que estamos diciendo. Nosotros no gastamos sumas fubulosas y sí hacemos algunos sacrificios. Tenemos todo el apoyo de la universidad, que tuvo un proceso de reformas y se declaró promotora del cambio y conciencia crítica del país. Es un poquito pomposo... Pero bueno, así como nosotros llevamos el cine a todos los lugares que nos interesan, los pintores también lo están haciendo... Exponiendo en plazas, etc. Ahora bien, ésta es nuestra realidad.

A. C.: Yo mantengo que estas artes no nacieron por generación espontánea y por lo tanto están socialmente condicionadas; y que las ideas llegan a través de la forma. Y por más que se le echen dosis de ideología el cine es un producto de una determinada clase.

N. J.: Estás cayendo en el determinismo histórico, que consiste en pensar que cada cosa va a seguir el camino para el cual está asignada. Esto es a-histórico. Y le ne-

gás al cine la capacidad de pugna...

A. C.: Es mucho más a-histórico lo que vos decis, asegurando al cine una inmortalidad como medio de expresión. Me pregunto por ejemplo qué diferencia habría entre la experiencia chilena y el realismo socialista, que trató de influir —incluso estéticamente— hacia cierto condicionamiento social, algo que evidentemente no logró.

L. M.: Estaria el ejemplo cubano... D. S.: Por ese lado no anda la cosa...

N. J.: El arte como expresión va a existir siempre, si bien remozándose. No es lo mismo el cine actual que el teatro griego. Los cambios del arte obedecen desde luego a cambios previos en las estructuras sociales... Yo no creo que el cine haga la revolución, sino sus verdaderos componentes, que son las clases obreras. Por supuesto el cine debe crear sus propios medios — de distribución, por ejemplo, para poder colaborar en el proceso.

A. C.: Eso de que el cine no puede desaparecer es una aberración histórica. Todo puede desaparecer.

L. M.: Yo creo en el valor de toda actitud que tienda a promover el cambio aquí y ahora. ¿Qué más ves tú en que un hombre concientice a una pequeña comunidad de cinco hombres, o a uno tan siquiera?

C. D.; Estoy muy de acuerdo, pero creo que el cine puede aspirar a una trascendencia mucho mayor. Y otra cosa es si el cine no tiene la posibilidad de proporcionar una voz a la gente que no la tiene; pues si no, ésta seguirá siendo siempre un objeto.

E. L.: A eso me referia antes. Ninguna de las artes tiene la posibilidad de que todos se expresen y comuniquen. Tal vez un taxista que hace chistes cordobeses lo consiga mucho más.

L. M.: Lo que dices es que el arte está obsoleto. ¿Qué es lo que propones?

E. L.: Haga, hágalo usted mismo, invente, piense su futuro...

C. D.: El cine usa un lenguaje cotidiano, igual el taxista... La cuestión es cómo... es cuestión de creatividad. Igual en la iglesia...

A. C.: Cuando se supriman las butacas hablaré de co-

municación.

M. del C. C.: Hay que buscar nuevos medios para una participación creativa.

L. M.: ¿Cuáles son los nuevos medios?

A. C.: Cuando las condiciones se produzcan...

L. M.: ¿Pues mientras, no hacemos nada? Formalmente estos planteos están bien, pero eso sí, en un plano ideal.

A. C.: Mientras, hacemos lo que podemos, pero con la perspectiva de la sensibilidad futura.

L. M.: Pienso que cada individuo está en una empresa creativa, está inmerso en ese desarrollo que es el espíritu del hombre.

Pero nuestra realidad es contingente y pensar demasiado en el futuro nos alienaría de los problemas concretos que estamos viviendo. Y es allí donde debemos actuar. Los pintores cubanos reemplazaron con sus obras los cartelones de la Shell y la Coca-Cola; será

un paso muy pequeño, pero lo es.

D. S.: El diálogo que sostenemos es un diálogo de sordos. Cragnolini se va muy lejos. Mora habla desde sus circunstancias, que no son las de aquí, empezando por la autocensura. Y nos olvidamos de la industria de la que dependemos todos... Soto menciona La pandilla salvaje: ¿es cine para el desarrollo? Este cine lo hace Bellocchio o Godard. Lamentablemente el porcentaje de gente que en Chile aplaude El chacal de Nahuel Toro, aquí aplaude El santo de la espada. Porque es un mito. El pueblo quiere que se atienda a sus figuras; aquí nos dedicamos a San Martín, ustedes al Chacal.

L. M.: En Chile sería O'Higgins, más bien.

D. S.: Si en este momento hiciéramos un film sobre La Calera, tendríamos el mismo éxito, pero...

L. M.: No es el mismo caso. No es el intento del rescate de cierta iconografía popular; va más allá.

M. S.: Cuando se intentó hacer esas cosas aquí, se fracasó. Por ejemplo, Butch Cassidy murió en Bahía Blanca, realmente; se hizo el libro cinematográfico y fue prohibido.

R. M.: Habrá que esperar el film sobre los Velázquez, de Pablo Szyr, que se está haciendo.

M. S.: Pienso que lo único que no murió es el lenguaje. En vez de arte hablo de lenguaje. Y creo que las posiciones que ostentamos no se alejan demasiado entre sí, sino que nos empacamos como burros, y nadie quiso correrse más allá. Hay ciertos signos en todas las artes y una semiología que puede estudiarlos, identificarlos y modificarlos. En cuanto a la creatividad creo que vamos hacia una totalización de las artes y no hacia especializaciones, como propagan algunos ejecutivos norteamericanos. Mientras discutiamos, pensaba en Buñuel, que lo hizo en 1925. Hizo dos cosas: primero un cine surreal de pura imaginación, donde rompía con todo el orden de una institución. Y en seguida un cine directo, en Tierra sin pan. R. M.: Incluso lo hizo dentro de un cine tan con-

vencional como el mexicano, con aparentes melodramas cuya lectura de contenido es altamente explosiva... E. L.: Unos teorizan mucho y otros se dedicaron directamente a la práctica. Sucede que la única critica que se le puede hacer a los realizadores es que olvidan definir los fines que persiguen, o sea hacerlos totalmente explícitos.

En esta práctica levantan tanta polvareda que se olvidan de ver adónde van. Yo quisiera preguntar al chileno, lástima que se fue, si durante alguna de sus filmaciones en villas miseria, teniendo en cuenta el fin último que persiguen, pensó si era más importante hacer eso o tirar una piedra.

R. M.: Habría que habérselo preguntado cuando es-

taba...

A. C.: Yo hubiese querido preguntarle: ¿mientras tanto, qué hacemos? (soy el segundo que se queja porque se ha ido). Se referiria a los que están haciendo algo y bien. Tratan de obrar para que otros también lo hagan. Que el arte se convierta en algo vivo, sin vallas...

M. S.: No olvides que lo expuesto por Mora es para algo concreto y vivo. Por otra parte el lenguaje del cineasta debe volverse m\u00e1s arduo y diferente.

E. L.: Sencillamente tiene que ir más lejos, cuestio-

nado como medio de expresión de un sistema, tanto como se cuestiona el sistema. Parece que el problema es de todos los realizadores en todos los campos, que cuestionan la realidad, pero entrando un poco por la vertiente que el sistema les propone para este cuestionamiento, un cuestionamiento condicionado e institucionalizado. Es decir: no es temible un cineasta revolucionario, mientras un "montonero" sí podría serlo... SILVIA MONTSERRAT: Voy a concretar mi punto de vista como espectadora, como persona en trance de búsqueda. Se está dando en el mundo una crisis violenta contra la violencia, entendiendo por violencia todo aquello que condiciona al hombre. Si vamos al cine, o vemos televisión, propaganda, educación, todo es violencia. Todo esto condiciona al hombre. Contra esto hay que luchar.

R. M.: Para terminar, queríamos hacer una pregunta sobre la censura y sus casos concretos aquí. Pero después de todo esto, parece apenas un detalle del todo. A. C.: Si digo lo que pienso de la censura me tienen

que censurar.

N. J.: Yo soy uno de los afectados. Una de las tres películas bloqueadas es la mía. Lo único que puedo decir es que no me causa sorpresa.

E. L.: Es una violencia más en el sistema.

### FICED: LOS LABERINTOS OFICIALES

#### 1-EL CIRCUITO CERRADO

El Cine es un Arte y dada la trascendencia que le otorga su carácter de medio de comunicación masivo, todas las etapas de su realización deben ser objeto de una preparación y estudio responsable, al igual que las implicancias de su difusión. El principal valor reside en que la información que se entrega a través del film es identificable y reencontrable mediante una investigación que constate la eficacia de la creación: la visión que refleja (o no) la propia idea de las comunidades o sectores a los que se trata de identificar e interpretar.

#### 2 - LAS MOTIVACIONES DEL CREADOR

Si el planteo anterior fuera la verdadera finalidad de la cinematografía, los veintiún países (Alemania Federal, Argentina, Bélgica, Canadá, Colombia, Francia, Checoslovaquia, Chile, España, Estados Unidos, Gran Bretaña, Hungría, India, Italia, Polonia, Portugal, Rumania, Suecia, Sudáfrica, Suiza y Unión Soviética) que fueron congregados en el IV Festival Internacional de Cine Experimental y Documental, bajo los auspicios de la Municipalidad y el Gobierno de la Provincia de Córdoba, la Subsecretaría de Cultura de la Nación, el Ministerio de RR. EE., la UNESCO, la OEA y la FAO, hubieran encontrado un campo bastante amplio, ya que el tema, en la categoría documental, se fijó en Desarrollo de los pueblos.

#### 3 — POPULORUM PROGRESSIO VERSUS REVOLUCION

Para evitar polémicas en torno a la terminología, la definición de "desarrollo" fue extraida de la Encíclica Populorum Progressio y la Constitución Pastoral Gaulium et Spes del Concilio Vaticano II. Pero esta sagaz precaución parece no haber sido suficiente y la elección del tema, según Ana María Sinópoli de Martínez, directora del comité organizador, "entre la violencia institucionalizada como orden aparente a través de una estructura social totalmente injusta y la violencia ejercida activamente o postulada ideológicamente por quienes dicen que no hay cambio sin ruptura, nosotros sostenemos que en primera instancia hay que dedicarse urgentemente a concientizar las poblaciones, llevándolas de la conciencia mágica a la conciencia crítica y capacitándolas para construir una sociedad diferente", de ninguna manera obedecía a un concepto de desarrollo integral.

La liberación y capacitación del hombre para ser sujeto activo de la transformación social y de desalienación de los grupos marginados fue, en cambio, el contrasentido que postularon, en las Jornadas de Estudio, algunos grupos revolucionarios que dependen, preferentemente, de los Institutos Nacionales de Cine de Córdoba, Santa Fe y La Plata.

Un intento de terciar lo ofreció el presidente del jurado, Thorold Dickinson (Men of the Worlds, The Queen of Spades, Power Among Men), ex realizador de films para entrenamiento de tropas de la Armada británica, relatando sus propias cuitas:

"Cuando en 1956 me hice cargo de la producción filmica para las Naciones Unidas —dijo—, pronto aprendi a reconocer que una característica notoria de los políticos era el complejo de inferioridad. Cuanto más modesta era la nación, más equilibrado estaba el comportamiento de sus representantes, mientras que cuanto más poderosa era la nación, más agudo era su complejo de inferioridad. También pude notar que cada nación sostiene los ideales de las Naciones Unidas hasta tanto éstos no restrinjan o deroguen sus propios intereses y el propio status asumido por ella en el mundo. Cuanto mayor es la potencia, menor es su sentido de la proporción, de humor, de equilibrio, desde que las grandes potencias pueden solamente ejercitar y desarrollar su poder y autoridad interfiriendo en los asuntos del resto del mundo.

Después de haber sido miembro del secretariado de las Naciones Unidas durante un año, me encontré con que tenía más rollos de películas prohibidas por los estados miembros retratados en los films, que los aprobados para la exhibición pública. Y aquellos films aprobados, habían sido censurados en grado tal que gran parte de su agudeza y efectividad había desaparecido." La buena voluntad de los estudiantes de cine se colmó cuando Dickinson remató su discurso: "...yo he dirigido la atención más hacia problemas que hacia soluciones. Este es un tema muy vasto, y uno no puede esperar que la gente de cine haya explorado todo este campo después de tan sólo setenta y cinco años de existencia (sic)". Una invitación a la audiencia para discutir los fines "concretos" del cine en los propios recintos arrastró a la mitad de los presentes. Y no conformes con esta pequeña batalla, en la función de clausura, arrojaron panfletos de ortodoxo lenguaje de denuncia, acompañándolos con gritos de "Muera el imperialismo".

#### 4 — 62 MODELOS PARA ARMAR

De las sesenta y dos películas admitidas (98 presentadas) por el Jurado, apenas un puñado puede salvar el honor del gremio, y se ubican en tres categorías:

#### a) EXPERIMENTALES:

Los buenos sentimientos (Argentina, 35 mm, blanco y negro, 15 min.) dirigida por Bernardo Borenholtz, con fotografia de Aníbal Di Salvo, plantea la contradicción entre la caridad y la volencia que subyacen en un sector de la sociedad. En una escenografía aséptica, la música de Carlos Bisso (Conexión Nº 5) relata una historia que se origina en el amor de una familia hacia un anciano violinista, que se rasga el pantalón al subir a un ómnibus, y la intención de ayuda económica, la única que cree posible la sociedad. Cuando el músico la rechaza, comienzan a castigarlo hasta que repuesto, los fusila a todos con su instrumento, menos al más pequeño, un infante de cuna, la esperanza.

Esferas (Canadá, 16 mm, color, 7 min.) tiene la reconocida marca de fábrica del maestro Mac Laren, quien junto con René Jodoin, despliegan una danza de varias esferas, al compás de Bach, ejecutado por el pianista Glenn Gould.

La India presenta con Explorer (Explorador, 16 mm, blanco y negro, 7 min.) una captación muy aceptable del estilo New American Cinema, mostrando una visión de la juventud que analiza y explora su entorno, tradicional y moderno, y su interior, buscando el rastro de la verdad. Este cortometraje, dirigido por Pramod Pati, había ganado anteriormente el diploma de honor en la Feria del Film de Acapulco en 1968.

Finalmente, España cor. El último dia de la humanidad (16 mm, color, 14 min.) de Manuel Gutiérrez, comienza su historia unas horas antes de acabarse el mundo, en el siglo X. Una marcada influencia de Buñuel, en todo sentido, muestra la negativa de dar limosna a un pobre fraile que recorre la faz de la tierra, predicando los horrores que se avecinan.

#### b) DOCUMENTALES:

Arqueología (Polonia, 35 mm, blanco y negro, 16 min.) es un relato sobrio y conciso donde Andrzej Brzozowski presenta la arqueología más moderna y acusadora: los trabajos de excavación de un equipo del Instituto de Historia de la Cultura Material, en los terrenos del tercer crematorio del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Es una película cuya fuerza de expresión crece a medida que se van hallando nuevos elementos, generalmente utensilios de uso cotidiano, de las más diversas nacionalidades.

He aqui todas las cosas nuceas (16 mm, color, 28 min.) producida por Radio Suecia, con la dirección de Lauritz Falk, es la crónica de la Cuarta Asamblea del Consejo Mundial de Iglesias, reunido en Uppsala, en 1968. Fue la reunión más representativa de Iglesias Cristianas que trató el problema de la unidad humana. El film intercala escenas del cónclave con otras de problemas mundiales como los tumultos, las demostraciones, los desastres naturales, etc.

Testimonio (16 mm, blanco y negro, 7 min.) de Chile, producida por la Universidad de Valparaíso y realizada por Pedro Chaskel Benkö, se filmó en el Servicio de Psiquiatría del Hospital de Iquique. Un pequeño universo cerrado que se convierte, por las condiciones de su existencia, en un emplazamiento a todo un sistema ajeno a la dignidad humana.

En Los viejos (35 mm, blanco y negro, 18 min.), de Lucjan Jankowski, la obsesión por el realismo socialista es reemplazada por unos viejos mineros, jubilados hace tiempo, comentando los cambios sociales e



industriales que han presenciado. El film ilustra en forma pintoresca la mentalidad de la vieja generación y las transformaciones del último cuarto de siglo.

#### c) ANIMACION:

Basado en la novela "El barón rampante" de Italo Calvino, el realizador Pino Zac hace El caballero inexistente (35 mm, color, 1 h. 50 min.), la producción más larga del Festival. Ambientada en la corte de Carlomagno, es la historia y aventuras de un caballero perfecto como combatiente, hábil diplomático, persuasivo y voluntarioso, pero que dentro de su armadura no hay nadie. Vive, habla, actúa, pero no existe. Montada con protagonistas en vivo sobre escenas y personajes dibujados, es un fresco de humor latino y coloridas situaciones.

Homo homini (Checoslovaquia, 35 mm, color, 11 min.) muestra a un moderno tecnócrata que obtiene respuestas de un cerebro electrónico para los problemas técnicos más complicados, pero que tiene gran dificultad con las cuestiones humanas. Film de Vaclav Bedrich, ratifica una vez más la calidad de las clásicas marionetas checas.

Una exquisitez surrealista es Quadrationen (Alemania, 16 mm, color, 10 min.); alegoria de un sistema dictatorial, un náufrago llega a la costa de un país donde todo tiene forma cuadrada, incluso la cabeza de los habitantes. El triunvirato gobernante lo trata de persuadir acerca de la conveniencia de reconocer esta normalización nacional. Luego recurre a medios ideológicos y a la violencia. Finalmente, el de cabeza redonda es rescatado por un dirigible cuyo piloto tiene la cabeza triangular.

Rose Neidich Sommerschield describe en *Usted puede* (USA, 16 mm, color, 2,' min.) todos los gestos y acciones que están permitidos, menos fumar. Su enorme gracia le valió el primer premio de animación en Lyon.

#### 5 - EL RETORNO DE LOS BRUJOS

Dada la gran asistencia de representantes extranjeros, se destacó la necesidad de presentar algún acto vernáculo y el Ente de Calificación cordobés retuvo la película chilena Desnutrición infantil, para una función privada del organismo, y prometió devolverla después de los feriados (15-17 de agosto), es decir, después de finalizado el Festival. La doctora Luisa Ferrari de Aguayo, directora del último festival de Viña del Mar y representante en éste, declaró, en nota pública, "vejatoria e inadmisible" la actitud y procedió a secuestrar las películas de esa nacionalidad de concurso y a su persona del jurado.

#### 6 — SOBRE GUSTOS NO HAY NADA FILMADO

Sorpresa y/o descontento causó el día 17 de agosto el anuncio de los premios. Como mejor película figura Arqueología, de Polonia; la mejor producción nacional recayó sobre Los buenos sentimientos; nuevamente la polaca es galardonada en calidad de documental. Danach, de Suiza, fue considerada la mejor experimental, y Duelo, húngara, la mejor de animación. Las menciones especiales se otorgaron a ¿Por qué es feliz la señora B?, alemana; Quadrationen, idem; ¿Por qué crea el hombre?, USA; Muerte y pueblo, Argentina; La vaca, idem; Aceleración, checa; Usted puede, USA, y Esferas, Canadá.

#### 7 — PARA RESCATARTE MEJOR

Nada raro que en cualquier festival de esta naturaleza la programación fuera de concurso presente característica de calidad superior a las películas en competencia.

En la Retrospectiva de Cine Documental, coordinada por el doctor Jorge Vázquez Rossi, El hombre con la cámara (URSS, 1929), de Dziga Vertov, y El hombre de Aran (Gran Bretaña, 1934), de Robert Flaherty, despertaron diversas expresiones de critica respetuosa. El Festival de Documental Latinoamericano, realizado en forma paralela al Internacional, mostró una Argentina insólita en El algarrobo (Hermes Quintana), Electrificación rural (Carlos Devito y En tierra de Matacos (Jorge Alberto de León). Brasil, con la modificación de conciencia del campesinado, como consecuencia del golpe militar de 1964, fue la que acopió mayores

aplausos en Labrador, labra dolor, de Paulo Rufino. Una abúlica función de cortos nacionales, con 8 personas por todo público, dejó como único saldo Diamantes sin brillo, de Daniel Pires Mateus, documental sobre los mineros de carbón de Río Turbio.

Finalmente, los premios otorgados en Manheim, Alemania, desde 1962, permitieron presenciar el Recital de Poesía Beat, realizado en el Albert Hall de Londres en 1965, notable clima de doble creación: filmica y literaria.

#### 8 - EL FICED ES UN TIGRE DE CELULOIDE

El tiro de la gracia (y a la vez la opinión más ajustada a la realidad) del Festival la dio un joven realizador porteño al retirarse de la sala, junto con "un número no identificado de personas", cuando la voz de Joan Crawford comenzó a describir las bondades de la Isla de Pascua;

—¡Yo no viajé mil kilómetros para ver un corto de la Pepsi! ◈

SAMUEL WOLPIN

#### Cine & Medios

Número 1: Moviola: Glauber Rocha, Luis Buñuel, Serge Roullet, Gillo Pontecorvo, Elia Kazan, Jorn Dönner — 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.

Número 4: Vericuetos de "Z" — Debate sobre "Zabriskie Point" — Todo Pasolini — Mar del Plata y Cannes 70 — El caso "If ..." — Agnés Varda — Straub, Rocha, Jancsó, Bertolucci y Clementi — Canadá alerta — Zanussi, Passendorier, Vlácil, Revesz y Wajda — Chris Marker: cinetracts.

Disponibles en Quiosco Lorreins, Corrientes 1551. \$ 3.—, m\$n. 300.— cada ejemplar. Extranjero: 1 dólar. Pedidos postales: Cine & Medios: San Martín 486, 1° 15, Buenos Aires.

### 1: DON KLUGMAN IMPRESIONES

Me pregunto si la gente comprende el significado de lo que ocurrió en la Convención Demócrata de Chicago hace casi tres años. Ya lo vean como el momento de la historia cuando la desesperación de los negros, los hispano-americanos y los blancos apalaches penetró la conciencia do estudiantes, intelectuales y liberales de otro tiempo; encendió una creciente inquietud ahora evidente en levantamientos llamados motines y un creciente número cotidiano de muertos tanto entre los militantes como entre mirones desinteresados.

Los realizadores de Bevolución Norteamericana II estuvieran en la convención; y mientras los periodistas salteron del paso con historias superliciales de conspiración fascista o radical, de brutalidad policial o del populacho, estas cineastas buscaron verdades más profundas en las experiencias dia-a-día de la gente

Comenzaron en la convención, entre bienhechores, jóvenes radicales, provocadores, guardias nacionales y policias. Filmaron la ahora legendaria carga policial: la rodaron y montaron idóneamente. Pero, a despecho de su virtuosismo, esta secuencia no es muy diferente de material noticioso similar que se ha visto por TV. Los cineastan tienen conciencia de esto. Han capturado la emoción y la insensatez como el noticiero, pero con un distanciamiento fascinante nos indican que su historia real no se reliere a la confrontación en las calles. Es una historia de ciudadanía de segunda clase entre los pobres; una historia de hombres inocentes apaleados en las calles de la ciudad no durante el evento especial de una convención sino todos los dias; de gente retenida por la policía sin fijar fianza; de hostigamiento cotidiano; de reacción ante ese hostigamiento.

Un hombre del ghetto se rie de los liberales que se sorprenden ante la rudeza policia; en la convención. Rie porque el tratamiento diario que su gente recibe de la policia es peor. Un joven guardia explica por qué ne se permitió que manifestantes de la convención marcharan dentro del ghetto Los neo-oprimidos liberales podrian haberse unido a los largamente oprimidos negros, y el mero machucomiento de cabezas podría no controlar semejante fuerza.

Un fluir de movimiento se vuelve evidente en los palazos y la agitada
multitud — una danza de herida y violencia diestramente jugada contra un
insistente contratema: Esto ocurrió reclmente; ese hombre sangraba realmente; ese muchacho fue realmente apaleado, y se nos recuerdan recientes
crónicas noticiosas, historias en la décima página sobre demandas legales
contra la policia siendo desechadas
por evidencia insuficiente.

Los cineastas nos llevan a una sola de juego en el ghetto, a reuniones en las casas de los oprimidos, a juntas vecinales de clase media donde se formula la pregunta: ¿Qué hará usted para ayudar a los pobres? La respuesta: Queremos ayudarle, pero usted nos inhibe—su pobreza, su lengueje árido y sus flamantes modales agresivos. Sin embargo nuestro comité sobre relaciones humanas seguirá investigando su problema.

El no-complicarse es evidente no sólo en los palabras sino en los rostros y las propias posturas de estos norteamericanos medios; y nos damos cuenta de que somos testigos de un horror mayor en este rechazo del Pueblo que el que vimos en el combate físico durante la convención.

Estamos en una reunión de gente de los Apalaches, el dirigente Chuck Geary habla sobre la dura vida en el vecindario del alto Chicago. Recuerda a su público que otros chicagoenses la pasan mal y presenta a un joven negro, Bobby Lee. Lee cree que la pobreza une a gente de todas razas. Pregunta —un negro interroga a blancos sureños- si esta gente ha sido victimizada por la policia; y una mujer joven con un hebé en los brazos responde: Vino la policia. Golpearon a mi hermano. Me amenazaron. Otros hombres y mujeres narran sus histo-rias, y Bobby Lee posa su mano en el hombro de la joven que habló primero —un gesto de coraje, inadvertido y no remarcado- dos pueblos unidos por la pobreza y la injusticia. Se pone en claro que Bobby Lee es miembro del Partido Pantera Negra. Interesante.

Se pone en claro que los Panteras Negras están trabajando en común



TAKE ONE

### REVOLUCION NORTEAMERICANA II

con blancos pobres e hispanoamericanos. También interesante.

Se pone en claro que los hombres en el borde dirigente de este movi-miento son jóvenes -- Black Panthers, Young Lords (organización portorriqueña), Young Patriots y Pueblo Uni-do (grupos apalaches). Todavía muy interesante.

Un representante del departamento de policía de Chicago entrenta a un comité del Pueblo. Se quejan de la brutalidad policial cotidiana, y él exige ejemplos específicos. Ellos citan ejemplos específicos y él sugiere que fueron provocados por la Gente, no la policía. Se mencionan más ejemplos, y él sugiere que hay algunos malos policías en cada comisaria. Un negro se queja del prejuicio policial y le dicen: Simpatizo contigo por ser un negro. Esto es Revolución Norteamericana II -no la historia de una revolución sino la historia de su razón y su crecimiento. En el lapso de tiempo desde que se rodó el film ha habido una expansión de la retórica revolucionaria; un agrandamiento del drama revolucionario; un olvido de la ldea que revolución es pertinente al Pueblo. Medium Cool (Perspectivas) de Haskell Wexler ronda por la periferia del asunto; el Prólogo de Robin Spry sobre-personaliza. The Fall (Caida) de Peter Whitehead pierde la historia del Pueblo en la gradiosidad de las protestas por Vietnam y las tragedias de Kennedy y King. Estos son films excelentes, pese a que el material filmado sobre los levantamientos es comprado y que su visión de la pobreza y la revolución es distante. Pero en comparación con Revolución Norteamericana II. del Film Group, parecen insubstanciales.

### 2: Mike GRAY

La Convención Nacional Demócrata ocurrió en momentos que rodábamos unos comerciales de pollos Coronel Sanders. Un montón de mis amigos estaba diciendo: "Oye, hombre, están dementes allá abajo; están apaleando a los tipos de la prensa; la policía se está enloqueciendo". Y yo dije: "Eso no lo creo

Entonces vino el miércoles, segulamos escuchando eso, y decidi que echaríamos una mirada. Vos sabés que tenemos equipos de filmación por veinticinco mil dólares que usamos para filmar publicidad de pollos; pero la tarde del miércoles decidimos

bajar y dar un vistazo.

Bueno, simplemente ocurrió, por accidente, que estábamos en la esquina de 18 y Balbo en el momento que el ahora famoso comandante Riordan condujo la memorable carga de dieciocho minutos. Creo que fue el evento más significativo en nuestro conocimiento. Hasta ese punto yo era simplemente tu típico vecino capitalista de clase media; siempre me habla visto como parte del aparato. Pero aquella noche del miércoles descubri que no era cierto.

Permitime decir que mi guerra no es especificamente con la policia, porque ahora pienso que la policia hará le que quiera ordenarle el establishment. Pero esa noche decidimos que ibámos a hacer un film sobre la

convención.

Empezamos haciendo una contribución de película, dinero y tiempo al film de Quest The Seasons Change (Cambio de Estaciones). Rodamos entrevistas para ellos aquí en Chicago. Ese film era la respuesta de la Unión Norteamericana de Libertades Civiles a What Trees Do They Plant (Qué árboles plantan ellos) del alcalde Daley, y ambos films son propaganda Pero en lo que ellos estaban interesados era la verdad — descubrir qué pasaba realmente alli y por qué. Pasamos el fin de año filmando en

trevistas. Fuimos primero a la comunidad negra para ver qué tenlan que decir al respecto. Dijeron: - "Ellos vienen aquí y lajan a los negros todas las noches, y nada se dice sobre eso. Ahora sólo porque un montón de petimetres blancos son golpeados en la Convención Demócrata, todo el mundo se enoja". Así empezamos a encontrar referencias específicas a la patente, increible brutalidad policial masiva en la comunidad negra, que la gente ha conocido desde siempre pero que ha elegido ignorar.

En ese momento, accidentalmente, nos cruzamos con un muchacho que resultó ser un Pantera Negra Nos presentó a otros Panteras Negras que nos presentaron a otros negros com-

prometidos

Howark Alk, por supuesto, tuvo la mayor responsabilidad. El recortó el film, que es una obra de montaje. Hay una montaña de tamas descartadas. Se trata de una presentación McLuhanesca con una increible cantidad de información. Uno puede obtener sólo recortes de ella. Pero la impresión que se saca de este bombardeo de situaciones, incidentes e información es - bueno, la gente tiene que verlo por si mismo.

La cosa es que ninguno de nosotros tenía idea alguna sobre lo que pasaba. La único que sablamos era que la comunidad negra estaba aburrida l·asta la manija de la idea integra de la Convención Nacional Demócrata Simplemente no les interesaba en absoluto. Ellos sabían que los pibes blancos iban a ser cagados a patadas. Nosotros - la clase media blanca - fuimos los únicos sorprendidos por lo que ocurrió.

La convención iba a ser final del film. Pero entonces pensamos: si esto es verdad entre los negros, hablemos con los blancos pobres quienes dicen que también son apremiados por la policía. Oigamos lo que tienen para

Concurrieron - y así la segunda parta de nuestro film - un contrapunto de gente negra y blanca hablando. En el mismo final de esta parte estábamos en una reunión de blancos de clase media a quienes dirigian la palabra blancos pobres del sud, cuando saliendo del maderaje un muchacho se paró y anunció que era lider de sección del Partido Pantera Negra, y dijo que no tenía nada que agregar a lo que habían dicho esce

blancos pobres porque, con sus palabras, "parece como si todos fuésemos

Es en ese instante cuando el film loaró realmente calidad dramática, nos dimos cuenta que no era simplemente un ensayo social sino un film teatral El hombre dijo: "Soy miembro del Partido Pantera Negra y me pon-go de pie con mis hermanos blancos". y percibimos que estaba sucediendo algo nada usual. La seguimos, y los Panteras llegaron a la escena con los blancos de los Apalaches en el área del alto Chicago y en un encuentro muy dramático los convencieron de que tenían un montón en común - un montón, más juntos que separados. Luego la cosa es resuelta en última instancia en la tercera parte del film El film, a medida que se desarrolla. es casi un diario de mi percepción de vida expandiéndose, 🐵

### 3: INTERVIEW

(Mike Gray y Howard Alk por el Film Group: Bobby Rush, Bobby Lee y Na-thaniel Junior «cabeza, secretario y cosecretario del Partido Pantera Negra de Illinois»; Cha Cha Jiménez «cabeza de los Joung Lords»; y Don B. Klugman «de la revista Take

Take One: ¿Tenian algún bosquejo al empezar

Gray: No, era puramente un informe investigativo.

Take One: El enérgico énfasis en lo joven en el film, ¿cómo ocurrió?

Gray: La gente joven está donde está Son la avanzada frontal del cambio, ya lo llames revolución o lo llames como quieras. Estos muchachos son los que mueven y agitan en esta ciudad. Ellos van a remodelarla

Take One (α Bobby Lee): Cuando el Film Group vino a vos con su idea, ¿qué te hizo querer ayudarlos?

Lee: Nos impactó como algo bueno porque el film puede educar a los pibes que no suelen contactar a tipos como nosotros. Es una buena cosa educacional, viejo, para gente suburbana, gente al margen, pibes que viven en Lake Shores Drive, Pero una cosa que no nos gusta del film es que puede ser utilizado como un instrumento para destruir organizaciones como la nuestra.

Take One, ¿El film puede destruirlos? Lee: Exacto, la gente va a educarse con él: los hermanos jóvenes que viven fuera en Nova Scotia o en algún lugar del alto Michigan, realmente va a tocarles el corazón. Pero al mismo tiempo va a haber algunos tipos, como tus policias, que van a ver a la gente de clase baja como amenaza. Somos los tipos que podrían arrebatarle sus empleos o los de sus esposas, y van a sentirse personalmente amenazados por nosotros.

Take One: Me pregunto si ustedes tienen algún mensaje, si el film lo tiene, para gente fuera de los Estados Unidos

Rush: Les diria que estamos envueltos en una lucha de clases.

Lee: Cuando este film circule, y la gente vea que hay una oportunidad para comunicarse con gente de diferentes grupos étnicos, van a tener que reevaluarse a si mismos. Van a tener que presentarse con otra táctica porque, ya ves, han usado al racismo por más de cuatrocientos años para mantenerse en una posición de poder y seguridad hacia las masas de gente. Esto va a mostrarles que el racismo es un producto conexo de la opresión económica.

Alk: Una de las cosas que estamos tratando de hacer es dejarte ver que estos hombres son revolucionistas—revolucionistas políticos. Pero ellos no son terroristas; no son locos irresponsables. En cierto modo la cubertura que le da la prensa apunta en otra dirección: aparecen como pandillas, como criminales— ese tipo de cosa. Eso siempre nos asusta e incrementa ese tipo de parancia nacional que parecemos tener. La verdad es que estos hombres creen que esta sociedad es una torta maligna, y no quieren porción alguna de ella.

Take One: ¿Ha caído sobre el Film Group algún fardo por su asociación con este film?

Gray: Ocho meses atrás habría dicho que esa es una pregunta absurda. Pero ahora me estoy volviendo algo más realista en cuanto a la vida. La Escuadra Roja ha estado aquí, y prometieron volver. Querían una transcripción, al dia siguiente, de una de nuestras conferencias de prensa. Se están tirando con nosotros. Sin ponerme demasiado paranoico es concebible imaginar que nuestros teléfonos están intervenidos.

Take One: Entonces tenés prueba de las acusaciones que los Panteras Negras y otros han estado haciendo. Gray: Los otros lo supieron todo el tiempo. Yo me avivo tardiamente.

Rush: A él lo fajaron durante la convención demócrata.

Alk: Esa fue su primera lección.

Take One: Hay programas Panteras que no aparecen en el film. ¿Hay algo que agregarían hoy, si pudieran? Rush: Y está la idea de que un montón de Panteras ha estado muriendo, yendo a la cárcel; sufriendo. Este film muestra nuestra tarea, pero falta lo real, sacrificios extremos que los Panteras Negras, los Young Lords y los Young Patriots han venido haciendo. Un film no puede mostrar nunca eso porque dudo que pueda haber siempre una cámara en la calle para captar cuando la vuelan los sesos a un Pantera o cuando va a la cárcel La gente que ve un film puede darse cuenta que el pibe que ven en la pantalla puede estar muerto dos días después de visto.

Alk: El film te da una sugerencia, pero minimiza la experiencia personal de conocer a Panteras Negras, Young Lords y Young Patriots y viendo los momentos destacados cuando reconocés estos son hombres; son hombres libres erguidos en espacio libre, sacando sus manos y diciendo: "Si estás en el baile, hermano, vamos al grano". Esta es una cosa sorprendente, y también muy dificil de capturar en un film.

Jiménez: Cada vez que los pobres se unen, vos sabés, son clasificados co-

mo una pandilla. Cuando se unen los ricos, son una organización.

Junior: ¿Por qué la prensa no llama pandilla a la Malia? Los ponen como una organización.

Rush: Malcolm X dijo: "Hacen que la victima luzca como enemigo y que el enemigo luzca como victima". Estamos cansados de ello. Estamos dedicados a trabajar por los pobres oprimidos. No nos importa qué nacionalidad, qué raza, qué religión. Algunos de nosotros vamos a la cárcel; queremos que nuestra raza avance. Y alli vienen ellos y nos tratan como a pandillas en la cale.

Junior: Exacto. ¿Cómo diablos estos cosos negros van a trabajar con estos serranos sudistas siendo una pandilla? Quiere decir que hay viejos y jóvenes en Uptown. ¿Cómo diablos van a ir los negros alli para organizar una pandilla?

Take One: ¿Y cómo ves la idea en relación a los realizadores del film? Lee: Pienso que el film fue una educación para ellos.

Rush: De eso trata el film — educar a la gente, viejo. La gente va a tener una oportunidad de sentir qué son los Panteras, y va a tener la oportunidad de comprender qué son los Young Lords y los Young Patriots. Take One (a Lee): En el film pasás un montón de tiempo en la comunidad de Uptown, entre los blancos apalaches. ¿Hailás que podés andar ahora por esa comunidad como un amigo, sin riesgo?

Lee: Bueno hombre, seamos realis-

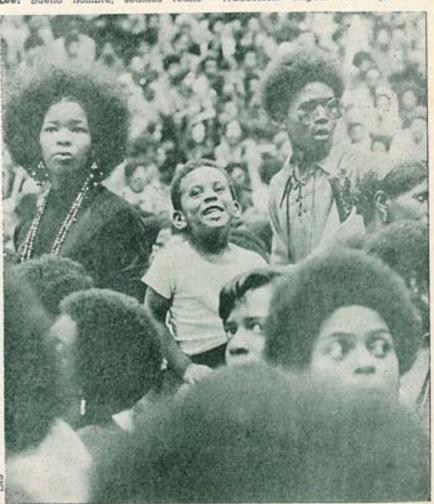
tas. Son todavia gente que no entiende el concepto de pobreza, que son racistas hacia los negros. Si voy alli un viernes o un sábado por la noche, y no ando con uno de los Young Patriots o un miembro de Pueblo Unido, probablemente me matarán o me exprimirán los sesos. Pero la cosa sobre un revolucionario es que está preparado para morir por sus ideales. Estos serranos Apalaches son hermanos en necesidad, y han sido jodidos así como los hermanos negros y los hermanos pardos. Así que si el Partido Pantera Negra me manda a Uptown o a Misisipi, yo iré, viejo. Iré porque creo en lo que estoy haciendo. Estoy dispuesto a vivir y a morir por ello - incluso en manos de un blanco pobre que me matará y jamás entenderá de qué se trataba.

Take One: Parece que se acaba el tiempo. Mike Gray, ¿tenés algunas impresiones finales?

Gray. Desearla haber ido mucho más a fondo, haber conocido un montón más, todo eso. Pero voy a hacer otros films. Seguimos. Habrá una secuela de Revolución Norteamericana II. y estoy ansioso por ponerme a trabajar en ella.

(Este texto proviene de la revista TA-RE ONE.

"American Revolution II", producido por The Film Group, es distribuido por Cannon Films, 527 Madison Avenue, New York, N. Y. — USA. Traducción: Miguel Grinberg).



# EXCLUSIVO: JOAQUIM EXCLUSIVO: JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE por él mismo

Quiero referirme especialmente a las tendencias actuales del cine brasilero que yo creo son las siguientes: en primer lugar, la tendencia comercial que se está desarrollando. El mercado de films brasileros fue aumentado y mejorado de manera que películas que tienen suceso de público tienden a rendir más, a hacer más dinero y por causa de eso, evidentemente, la producción comienza a crecer también. Por el otro lado, el movimiento de cine cultural -que tuvo fuerza principalmente en el grupo del llamado Cinema Nôvodeterminó un mayor interés de los diferentes gobiernos que se fueron sucediendo, en relación al problema del cine en el Brasil. Y la resultante de ello son las protecciones del tipo de reserva de mercado nacional para las películas brasileras, que fue lo que, esencialmente, determinó ese aumento de renta.

Al lado de este fenómeno, entonces, de un aumento de la producción comercial, cuyas características en general son de modelos extranjeros, importados y relativamente aculturados, existe el tipo de cine que nosotros hacemos. Que es un cine más volcado hacia los diversos valores culturales, valores intelectuales, políticos, sociales, etc. Y este movimiento me parece que actualmente tiene dos caminos. Uno sería aquel en el cual yo situaría mi película Macunaima, la tendencia que procura hacer films populares, que procura todavia discutir, influir y participar de la realidad brasilera; respecto que nosotros consideramos más importante actualmente aunque se dé por vías indirectas, todo ello como resultado del problema de la censura. Es decir, los principales problemas -especialmente problemas políticos- no pueden ser tratados actualmente en el Brasil por medio del cine o de cualquier otro vehículo directamente; entonces, para conseguir hablar de ello a un público lo bastante grande, es necesario el abordaje indirecto de estos problemas.

El otro camino significa en cierta forma un camino de sobrevivencia y un camino de afirmación fuera del constreñimiento financiero, del constreñimiento comercial que rige la producción de películas corrientes, que satisfacen la demanda del mercado tal como está constituido actualmente. Es decir, ese es el lado positivo a mi ver del fenómeno. Son films hechos a bajo costo, a tan bajo costo que es posible a los directores de esas películas, escapar de las limitaciones que una inversión mayor acostumbra traer -de modo general- a las producciones. Ahora, es perfectamente posible hacer una película de muy bajo costo conservadora, de derecha y realizar un film de alto costo que sea de izquierda. La distinción que imagino necesaria es la resultante de que un film de costo relativamente elevado sería cómplice con el sistema que lo produjo, me parece una conclusión precipitada, por lo menos dentro de la realidad actual brasilera. El grueso de la tendencia es ésa: que las películas que implican un riesgo financiero mayor sean obligadas a pactar con las reglas del sistema que las financia; pero hubo una serie de obras hechas a través de un sistema bastante artificial, enteramente artificial de producción, que fue el que engendró todas esas peliculas en colores de la última zafra, el cual escapaba completamente a ese tipo de determinismo, como además, siempre ocurre a lo largo de la historia del Brasil

Ahora lo que me parece principal es lo siguiente: en primer lugar las películas hechas a muy bajo costo, en muy poco tiempo de rodaje, han tenido hasta ahora la preocupación de un vanguardismo estético, vanguardismo de lenguaje, que los tornan inviables al querer alcanzar una gran masa de espectadores. En segundo lugar, ellos reflejan —como todos los films en general lo que está pasando en el país, principalmente lo que está pasando bajo el aspecto político; la mayoría de ellos, sin darse cuenta, son peliculas que transfirieron la voluntad de la revolución social y política para el terreno personal, para el terreno de las costumbres. hasta para el terreno intrafamiliar. Entonces hubo una alteración fundamental en ese campo de combate, que además coincide con la pequeña audiencia a la cual las películas pasan a destinarse.

En segundo lugar porque hay una resultante. Integradas en ese sistema, tales películas solamente pueden ser producidas por personas ricas, se las tienen en este sentido como obras diletantes y amateurs, porque son obras que no logran evidentemente siquiera pagarse; la gran mayoria de ellas no fueron lanzadas comercialmente excepto una que dio tan baja taquilla que impidió lanzar una segunda vinculada con ella. Se trata de Matou à familia e foi ao cinéma de Júlio Bressane, obra que además creo que tiene cualidades y que pasó apenas una semana en un circuito comercial. El caso era lanzar dos seguidas, pero ésta dio tan poco dinero que la otra O anjo nasceu (primera en el orden en que fueron filmadas) hasta ahora no fue estrenada. Las dos eran objeto de un entendimiento único con Severiano Ribeiro, exhibidor.

El siguiente problema dentro de este tema, es que esos films dada su característica de dificultad para llevar al público el cine que ellos tienen, la única manera de ser comercializados es vendiéndolos a precio fijo. Es decir, esas obras, en vez de competir comercialmente con el cine extranjero como las otras que son hechas dentro del sistema de producción más costosa, en vez de que esas películas sean lanzadas y dividan las recaudaciones entre los exhibidores y los productores, se compran -como ya lo he dicho- a precio fijo y el exhibidor aprovecha todo el lucro, todo el rendimiento que pueda tener con esas películas. Esto daría para nosotros un retroceso en aquello que veníamos hace mucho tiempo emprendiendo en el sentido de desarrollar el cine brasilero, hacer que se torne competitivo en relación al cine extranjero; porque siendo dueños, propiedad exclusiva de ellos, los exhibidores

# EXCLUSIVO) JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

con esas películas pueden por medio de una serie de subterfugios, de arreglos en la programación, ganar mucho dinero, burlando de esta manera el espíritu de la ley de reserva, de mercado de exhibición que nosotros conseguimos a duras penas. De manera que si por acaso este tipo de producción creciese con las características que tuvo por lo menos en su lanzamiento, con tal hermetismo en relación al público, creo que esto sería un factor negativo en el desarrollo de nuestra cinematografia en este aspecto. Claro que evidentemente el fenómeno no es puramente negativo, ante todo porque es perfectamente posible hacer una pelicula así, de muy bajo costo, con muy poco tiempo de producción, etc., que pueda eventualmente tener un gran público, entonces, no encuentro que exista ninguna incompatibilidad fundamental entre una cosa v otra. Lo que sucede es que el espíritu con que esos filmes fueron hechos tienen esa implicancia, por lo menos hasta ahora,

Son obras que de cierta manera se vuelven contra la izquierda, en otras palabras, se vuelven contra el contexto que los engendró; son películas nacidas intelectualmente del movimiento izquierdista brasilero. Esto nos lleva a analizar un fenómeno que ocurrió en la cultura nacional después del 64, cuando los militares tomaron el poder, cuando la derecha tomó el poder y la izquierda entonces reconoció su impotencia y tuvo rabia de sí misma. Esto ya no es más exactamente el caso porque la situación en el Brasil evolucionó y existen luchas, resistencia, una serie de caminos que indican la superación de esa fase, de una autocrítica puramente negativa. Pero me parece que el fenómeno en el aspecto cultural continúa, es decir, las manifestaciones culturales en general son siempre un poco retardadas en relación a los acontecimientos políticos lo que es de prever.

Esa especie de mira, de destrucción de los valores que antes constituían la creencia de la izquierda brasilera, continúa ocurriendo en las películas sin que los propios films sean objeto de esa crítica. Son películas en general complacientes con ellas mismas en el sentido de que ellos (los films) se creen elementos artisticos brillantes y valorizados no obstante por una elite. A través de todos esos elementos es que llego a decir que ellos también son films de derecha, como son películas, son obras de derecha una serie de otras manifestaciones de la cultura brasilera, que han aparecido desde el 64 y continúan apareciendo hoy; generalmente con las características nitidamente intelectuales y que se vuelcan contra los valores a los cuales me referi, que son los valores fundamentales de la izquierda, especialmente se vuelcan contra el pueblo, en el sentido de que ellas tratan de desmistificar lo que sería esa entidad abstracta, pura y bienhechora, que era la visión que se tenía del pueblo antes.

Hay una serie de films —y eso pasó a ser una especie de constante— en que la gente ve siempre escenas, secuencias, en las cuales el pueblo es agredido directamente; en que esa figura, una figura cualquiera que represente al pueblo, al pueblo en general, es agredido claramente en ese sentido. Ejemplos de esto se encuentran en obras de teatro, en varios films. A mi ver lo que existe alli es realmente un reencuentro, un reencuentro de la filiación fundamental de los autores de esos elementos, de esos films, de esas piezas. Ellos estaban embalados en el movimiento de izquierda, cuando la izquierda era "onda", digamos, culturalmente, intelectualmente. En el momento que esto deja de rendir dividendos, entonces hay un movimiento que superficialmente parece de desarrollo del pensamiento izquierdista, un paso adelante en las ideas de izquierda, un paso más irreverente, un paso menos convencional, etc.; en verdad lo que ellos están haciendo es tirar fuera una máscara que nunca les cupo muy bien, están reencontrando una posición realmente exclusivista -a mi entender, inclusive por la agresividad específica que ella tiene, es decir el tipo especial de agresividad con que ella se manifiesta- es una posición evidentemente fascista.

En cuanto al Instituto Nacional do Cinema, él refleja un poco esa situación caótica y contradictoria. El INC mucho antes del 64 estaba enteramente en las manos, dirigido, dominado por los representantes de la ideología de la derecha cinematográfica, las cuales eran evidentemente- personas del gobierno, y de los gobiernos que tomaron cuenta del Brasil a partir de 1964. Lo que ocurre es que en un país como el Brasil el pensamiento de la derecha es teóricamente inconsistente y por causa de eso las películas derechistas son intrascendentes, no valen nada. Entonces el fracaso constante, sistemático de esos films, hizo que se instalara un cierto cansancio de los reiterados fracasos, de tal manera que la dirección del INC acabó siendo substituida y se nombró a una persona de la confianza de ellos que no estaba ligado a la cinematografía, pero que es un hombre más abierto al diálogo, una persona que no practica una política de persecución, una politica discriminatoria en relación a los cineastas que tenían un pasado de definición política izquierdista.

La planificación económica de la industria cinematográfica nacional hecha por el INC, se la entregó a un productor realmente, al productor Jacques Dehezelin, que es un hombre dedicado al estudio de los problemas de economía cinematográfica y un hombre que tenia un trabajo amplio y bien fundamentado sobre nuestra economía filmica. Este estudio fue aprobado como plataforma del Sindicato de los Productores de Cine, que siempre tomó una posición de combate frente a la antigua dirección del INC y sobre todo contra la política cinematográfica que ella ejercía. De manera que con esas providencias ocurrió realmente una apertura en el sentido nacionalista con relación a la planificación de la cinematografía brasilera; es decir que si se confirma la reserva de mercado para la producción nacional, establecida en un tercio del año, esto representaría para nosotros el elemento generador principal, el elemento capaz realmente de hacer que la cinematografía brasilera se desarrolle en todos los sentidos que el cine puede hacerlo, para nosotros son sentidos conflictivos naturalmente.

Yo creo que estamos todavía en la fase de hacer nuestro cine, nosotros no hemos llegado aún a la fase de destruirlo. Tenemos evidentemente que destruir una serie de elementos falsos, negativos, que existen dentro del cine brasilero. Mas nuestra tarea es esencialmente la de construir una expresión filmica del Brasil y es lo que me parece más importante. Construir una cinematografia brasilera nueva, original, honesta, corajuda, etc., políticamente lúcida, que sea capaz de arrastrar al público brasilero para el cine; en otras palabras que sea capaz de luchar por tener un mercado cinematográfico propio con ventajas o por lo menos en condiciones de igualdad con la producción extranjera, principalmente la norteamericana que domina actualmente ese mercado. Quiero decir que nosotros tenemos inclusive esa obligación. El cine nacional tiene esa obligación. El cine nacional tiene esa obligación y se encamina, naturalmente, hacia ello, quieran o no quieran los intelectuales del cine. Porque a medida que el mercado de exhibición evoluciona, mejoran las condiciones y las películas comienzan a dar lucro. Entonces, si nos omitimos en ese momento y procuramos los films de elite, las películas cerradas, de pequeña platea, y dejamos de participar de ese roceso, nosotros vamos a conformarnos con ser marginales dentro de la producción cinematográfica brasilera y con ello no influiríamos en el proceso. Es decir los films de alto nivel, de autosatisfacción, realmente no tendrian acción mayor, eficaz, en el Brasil, tal como él es hoy.

Yo creo que el Cinema Nôvo está insertado en un contexto más amplio, en el que funcionan todas estas diferentes tendencias. Y así ocurre no sólo con el cine, ocurre también con el teatro, la literatura, la pintura, inclusive la música, etc.

Al respecto de que existe entre los recientes films del Cinema Nôvo demasiados juegos de simbolismos y ale-

gorías es interesante aclarar esta idea.

Yo creo que hay dos condicionantes para esa tendencia. Uno es obvio, es el condicionante de la censura. Ya que es imposible tratar los problemas directamente, explicitamente, se usan alegorias, se usan figuras interpuestas. El otro, que me parece más importante, porque es un fenómeno que inclusive precede a esa situación política, era una especie de necesidad de trascendencia. Los films, la función puramente didáctica, digamos, de las películas, la función de los films reducidos a instrumentos exclusivamente tácticos dentro de un programa político previamente trazado, trazado anteriormente a ellos, reducía —naturalmente—el poder de crítica de esos films, reducía su poder dialéctico, reducía el interés de las películas en relación a una discusión amplia de todas las ideas que interesaban en torno a los problemas brasileros. Entonces esa especie de transrealismo, fue una necesidad que apareció engendrada realmente por factores de naturaleza



MACUNAIMA: Permanencia de la antropologia en la sociedad brasilera.

# EXCLUSIVO! JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

intelectual y cultural, pero también política, en el sentido de una política mucho más fundamental, una política menos de contingencia, menos de determinados movimientos, sin embargo de una acción más amplia, de una discusión más verdadera.

Claro que las películas brasileras, inclusive nuestros propios films, están muy lejos de ser las mejores, asimismo en relación a lo que podrían ser. Vemos todavía hoy, a pesar de la mayor experiencia que tenemos, mucha película mala, mucha bobería junta en los films. Errores que realmente ya estamos en tiempo de no cometer más; quiero decir, debemos más que nunca ser implacablemente rigurosos en las críticas que nos hagamos, inclusive en nuestras propias obras. En nuestros y en otros films en general, no estamos en tiempo de omitir esas acusaciones, esas discusiones, con la franqueza necesaria, alegando razones de orden táctico, en busca de una unidad que está completamente atomizada, como lo está todo el movimiento de izquierda brasilero.

Nuestra política de izquierda está realmente dividida en varias tendencias conflictivas y ésa es la conse-cuencia de la realidad política del país, por lo tanto de nada sirve querer que fuese diferente porque es así, y así dentro de esa atomización conflictuante es que todas las cosas están funcionando actualmente. Entonces no es propiamente que el cine brasilero esté maduro, creo que se encuentra lejos de estar maduro, inclusive el Cinema Nôvo. Hay mucho desvío, mucha pérdida de objetivos, muchos proyectos parten para alcanzar determinados objetivos y se pierden por el camino; esos errores, esas pérdidas ocurren por diferentes motivos. Entonces yo encuentro absurdo decir que llegamos a una madurez, que la forma, que la definición actual del cine brasilero es justa porque resulta de esa madurez. Lo que tal vez existe es que el cine nacional, el cine brasilero de interés cultural, de interés intelectual, etc., tiene más experiencia que las cinematografías de la misma naturaleza hecha en los países de América del Sur.

Este fenómeno ocurrió en el Brasil por una serie de circunstancias de una manera muy numerosa. Nuestras películas, que en una sociedad capitalista deberían ser siempre films marginales, relativamente proscriptos, films minoritarios, hubo un momento en que llegaron a constituir la mayoría de la producción. La situación era tan anormal en materia de producción, aquí había tal desierto cinematográfico, que ese fenómeno realmente ocurrió en el principio del movimiento del Cinema Nôvo. Actualmente esa situación ya no es más verdad, nos encontramos de nuevo en una posición minoritaria, en cierta manera marginal, en relación al grueso de la producción cinematográfica nacional. Ahora el fenómeno que ocurrió aquí me parece que se va a manifestar mucho más modernizado -es decir, mucho mejor informado- en otros países. Cito como ejemplo a Solanas en la Argentina, que hizo una película admirable directamente sobre política, La hora de los hornos, y él me contó recientemente en Buenos Aires de un proyecto en el cual está trabajando, cuya temática —según él— se incluía dentro de una línea de realismo fantástico. Eso representa a grosso modo el tipo de evolución que ocurrió en Brasil, no me refiero a evolución en el sentido de pasar de algo limitado hacia un trabajo más maduro, más sofisticado, sino hacia la búsqueda de un camino vital, un movimiento. Creo que el cine directamente político, el cine que trata directamente de los asuntos que realmente son fundamentales en nuestros países, continuará existiendo hasta en mayor importancia en cuanto sea posible hacerlo y —según parece— en la Argentina todavía es posible, en el Brasil por el momento es imposible, por eso no existe.

Dentro de tal esquema es que realicé Macunaima.

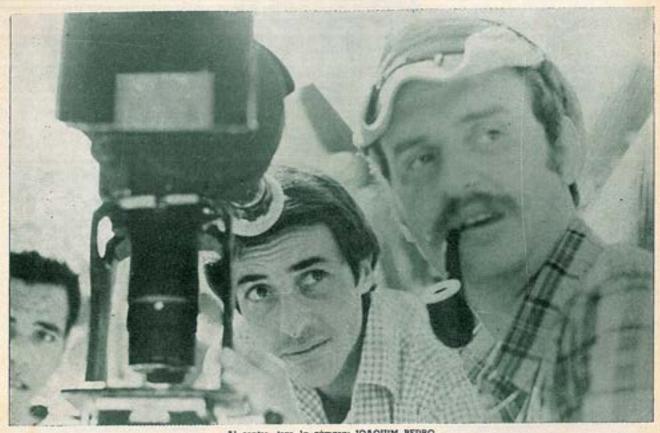
La película trata de la permanencia de la antropofagia en la sociedad brasilera. Esto resulta de la constatación más o menos radical, de que, esencialmente, las relaciones entre las personas permanecen iguales desde los tiempos en que realmente se practicaba la antropofagia directa, simple y salvaje; hasta los días de hoy en que esa forma antropofágica gana un aspecto civilizado, un aspecto industrializado, un aspecto institucionalizado. Entonces el film se injerta dentro del contexto actual brasilero a través de ese camino. Además él trata, concretiza otros sentidos del fenómeno, como la denuncia de una lucha más elemental, de un comportamiento elementalmente salvaje que existe por detrás de una moral falsa, vigente, una moral de pseudas buenas costumbres. También contribuye —yo creo— a la dis-cusión de lo que sería definir un nuevo héroe brasilero o un nuevo héroe latinoamericano; ese nuevo héroe evidentemente no es Macunaima. Macunaima es un héroe ultrapasado, un héroe errado, un héroe derrotado, es un héroe de conciencia individual; en cuanto un héroe moderno —evidentemente— es un héroe de conciencia colectiva y es un vencedor, no un derrotado. Ahora, hay una serie de características en Macunaima, una serie de mitos en relación a lo que seria el héroe brasilero, que inclusive en un sentido fueron capitalizados por nuestros colonizadores con figuras caricaturescas representando ese tipo de heroismo inocuo; por ejemplo "Ze Carioca" inventado por Walt Disney, que es un héroe subdesarrollado, bribón, que contorna las dificultades, engaña a la gente, significando el proceso del subdesarrollado, luchar contra el desarrollado colonizador sólo que de una manera perfectamente aceptable por ese colonizador, de una manera que no lo amenazaba realmente. Muy al contrario de la antropofagia, que, aunque sea una forma limitada, una forma menor de lucha, es realmente agresiva

Entre tanto hice un documental sin importancia, un film hecho para ganar dinero, una película de encargo que ya está casi lista. De cualquier manera yo procuro desarrollar un poquitito esas ideas dentro de una gran limitación que me fue colocada como condición de trabajo. El corto es esencialmente sobre comunicación

y destruidora. Pero ineficaz, naturalmente, porque los

dientes destruyen muy poco comparado con las armas

modernas.



Al centre, tres le camara: JOAQUIM PEDRO.

comercial, una película de propaganda institucional de una entidad pública, el cual tiene que, evidentemente, ser realizado dentro de los límites impuestos por la entidad. Yo creo que solamente es una forma de ejercer nuestro oficio, en el aspecto comercial, pero guardando la distancia de lo honesto. A mi ver, el corto, no es un trabajo deshonesto.

Actualmente estoy trabajando en tres proyectos de largometraje. Uno sobre la violencia, otro sobre la represión y un tercero en torno a una especie de venganza del mundo, de la venganza lanzada contra el mundo por un negro brasilero.

Son todos ellos films que se insertan de una manera general dentro de la línea estética de Macunaima, es decir, tratan de los problemas políticos brasileros indirectamente, no directamente. La primera de las películas es una variación en torno al personaje "Riobaldo" del libro "Grande Sertão: Veredas" de João Guimarães Rosa —el cual ya fue filmado en Brasil y es la historia de una experiencia de la violencia hecha por una persona que no es, digamos, naturalmente violenta. Es una especie de conquista, una historia de la conquista de la violencia y de la toma del poder en el agrupamiento por el ejercicio de la violencia. Este primer proyecto transcurre entre medio de "jagunços". Este tipo de abordaje del problema de la violencia, por ejemplo, resulta de que en ningún caso puede tratarse de violencia política porque está fuera de disputa hacer una obra directa al respecto, en el Brasil, menos ahora porque no tenemos chance de ser exhibidos.

El otro film es sobre la represión, que también es un problema actual brasilero. Igualmente de narrativa indirecta, utilizando el hecho histórico de la denominada "Inconfidencia Minera", que fue una revolución nacionalista ocurrida en Minas Gerais en el siglo XVIII. El tercer proyecto está mucho más emparentado con Macunaima y trata la historia de un negro millonario que se venga del mundo. Será un film extremadamente desagradable, ofensivo y agresivo y feo y repugnante. En toda obra personal es muy difícil definir -al menos para mí- la existencia de una constante invariable. Yo creo que la preocupación constante de mis películas actualmente, en especial de las que pretendo hacer, es la preocupación vinculada a los problemas colectivos. Posiblemente es un poco el problema de cómo vivir en el Brasil y este tema se coloca parcialmente, de modo fragmentario, en los diversos films y un colage de todos esos aspectos (los que vinculan las obras con el complejo brasilero) daría el resultado general. Ahora claro, naturalmente, esos problemas se colocan de las maneras más diferentes, es posible comprenderlos de las formas más diversas; en el fondo son expeciencias de enfrentamiento con el mundo. @

Grabado en la casa de Joaquim Pedro de Andrade el 20/vm/70. Participaron Vera Brandão de Oliveira y René Capriles Farfán.

Traducción y montaje: RCF.

Rio de Janeiro.

El texto integro fue revisado y aprobado por el pro-

#### Africa filma

La presencia del cine africano fue afirmada en el último festival de Cannes. Después de la proyección durante la Semana de la Critica del excelente film del mauritano Med Hondo Soleii O, fue posible mostrar a los profesionales presentes en Cannes, otros tres filmes interesantes gracias a la Quincena de los Realizadores, otra serie de proyecciones paralelas a la competencia oficial.

A nous deux France de Désiré Ecaré (Costa de Marfil), cuyo primer titulo era Femme noir, femme nue basado en el poema de Leopold Sédar Senghor, tras obtener el Premio Especial del Jurado en los Encuentros del Joven Cine de Hyères, la película de Ecaré fue vista en Cannes por un público muy numeroso que le reservó una aceptación particularmente calurosa.

Otro film de la Costa de Marfil fue mostrado en Cannes: La femme au Couteau de Timité Bassori, obra anterior y ya conocida. En cuanto al cine nigeriamo, fue representado por Yan Diga de Serge Moati, que ya fuera conocido tiempo atrás en París. Se trata de una coproducción franco-nigeriana encomendada por el gobierno de Nigeria para intentar impedir el éxodo de los hombres del interior hacia la costa o los países limitrofes.

En Cannes, los representantes de varias cadenas de televisión europeas se declararon interesados en la compra de la película para difusión por sus redes-Existen otras producciones nigerianas realizadas en coproducción por terminarse: Erreur de frappe de Oumarou Ganda, Les Contrebandiers y Le téléphoniste de Mustapha Alassane.

Lo que aconteció en Cannes con la película Soleil 0 de Med Hondo es un caso bastante excepcional. Un productor, después de una proyección privada, se comprometió a distribuir el flim. En cuanto a los participantes de la Semana de la Critica, consideraron a Soleil 8 un gran film y al realizador Hondo, como el director más original del cine africano. Su tema (y Hondo no tuvo más que mirar a su alrededor en Parls para escribirlo, juntando su experiencia personal y la de sus camaradas), es bien entendido, el pro-blema de los africanos exilados, que llegan a la metrópoli exclamando: "Douce France, je viens chez toi, je viens chez moi..." de acuerdo con las lecciones escolares que hablan sobre los lazos comunes; pero que se topan rápidamente con múltiples dificultades y lejos de progresar, involucionan. Se recibe su mensaje en pleno pecho, con esa calidad de los grandes gritos de protesta que juntan la dignidad al vigor y que son por lo tanto más dolorosos. Soleil O mezcla verdades adquiridas y conformismos y lo hace sobre todo con calidad de verdadera obra cinematográfica: Med Hondo revela un dominio de viejo profesional, hábil en la composición de imágenes, de ritmo, en la utilización de los sonidos, percusión y voz en off, etc.

"Yo fui emblanquecido por tu cultura pero permanezco bien negro, como en el comienzo", confiesa el héroe de su



#### LOS LAURELES GANADOS EN FESTIVALES NO LE SIRVEN A NADIE

Cerca del Museo Dynamique de Dakar, Momar Thiam, el realizador de Sarzan, terminaba su film Karim, Los técnicos que trabajaban en la realización son del noticioso oficial Actualités Sénégalaises, los actores no profesionales, con la excepción de la actriz Fatim Diagne Momar Thiam confla que su film saldrá en settembre, dialogado en dialecto auolot, 35 mm, y proyecta presentarlo en el próximo Festival de Cartago y posteriormente en el de Tachkent.

Así, 18 años después que un equipo de cineastas africanos dirigidos por Paulin Vieyra rodó en Paris Afrique sur Seine, los problemas de producción, loboratorios y distribución, continúan iguales. Así, después de este tiempo y particularmente desde Le grand Magal de Touba realizado por Blaise Senghor en 1962 y Borom Sarret de Ousmane Sembène en 1963, el cine senegalés logra en 1968 un nivel internacional con Le mandat de Sembène.

Paulin Vieyra, que actualmente es director de las Actualités Senegalaises, fue el primer alumno africano del IDHEC y además es el único teórico consagrado a un estudio crítico de la Historia del Cine Africano (Le cinema et l'Afrique, ya publicado por Présence Africaine) dijo al respecto: "Los africanos, en el aspecto técnico, no podemos de ninguna manera hacer un film interior a Le mandat".

"Para hacer obras mejores que Le mandat, es decir disponer de medios técnicos válidos, es necesario dinero. No existen milagros — explica Vieyra— 10 mil metros de película de 35 mm cuestan 1.500.00 francos CFA, luera de los impuestos."

¿Cómo se esforzaban los cineastas enegaleses por resolver sus problemas? Uno de los máximos representantes de la "Nouvelle vague", Mahama John-son Traoré, cuyo film Diankha bi lue premiado en julio de 1969 en el Festival de Dinard, afirmó categóricamente: "Nosotros debemos tomar dinero donde haya y trabajar con los medios que se disponen." Para él lo esencial es realizar películas, muchas películas, aceptables en el aspecto técnico a fin de que nazca la confianza entre los productores. Paulin Vieyra abandonó todo para rodar, interesado también por teorizar el cine africano. Rechaza la justificación simplista de que "no está mal porque es africano", se niega a que el público se interese porque la temática "es original". Severo, se pre-gunta: "¿No habrá sido un mal estimulo premiar a películas y cineastas africanos en tal o cual festival? Además un realizador debe lenor una formación cultural profunda y dominar su oficio antes de querer recoger laureles, si no —según Vieyra— asistimos al fracaso de emprendimientos simpáticos, corajudos, pero cuyos resultados no son más dignos que los cluanzados por un amateur con suerte. Es herrando que se torna herrero y es lo que no piensan los jóvenes realizadores senegoleses".

Más allá del deseo, y lo que es natural, de lograr una cierta notoriedad, otro motivo anima a los cineastas senegaleses; todos tienen —en electo—conciencia del importante papel que deben asumir en el desarrollo nacional, ellos también quieren estar en el "encuentro del año 2000".

Babacar Samb, que comenzará su película Codou, confiesa: "Un cineasta senegalés no tiene el derecho de hacer cine por el cine". Johnson Traccé afir-Nosotros tenemos un rol importante para desempeñar en la re-conversión de las mentalidades". Paulin Vieyra escribió "Del poderio de las imágenes, saldrá un elemento fundamental, de choque (choc) que permitirá una mejor educación de las masas africanas". "En apoyo a estas afirmaciones, podemos constatar que los filmes rodados por los cineastas senegaleses, ya se trate por ejemplo de Le mandat o de Ete la neig n'était plus o de Sarzan o de Diankha bi, tienen un valor educativo, porque todos describen explican un problema de la sociedad senegalesa. Pero, para que los cine-astas senegaleses sean realmente militantes, es necesario que sus obras no queden en el fondo de los cajones, ni tampoco se exhiban solamente en ocasiones especiales y en festivales." Las compañías de distribución, expli-

Las compañías de distribución, explica Paulin Vieyra, son antes que todo, comerciantes. Ellas se interesan solamente por películas de consumo. De esta manera Le mandet fue distribuido



en 65 salas de Senegal. Pero es una excepción Blaise Senghor, entrevista-do en el Festival Dinard, denunció: Los realizadores africanos no pueden presentar sus películas más que en Francia o en festivales", y además propuso como solución la implantación rápida de la televisión. Traoré rodó su illm Diègue bi en coproducción con una sociedad de distribución, la SEC-MA y SUNU FILMES. Este sistema podria ser una salida.

Al respecto el gobierno estudia por medio de un Consejo de Ministros la participación estatal, confiando a la SONEPI la creación de una entidad de economía mixta, la cual administraria los intereses cinematográficos. El Estado controlaría un 30 %, las socieda-des privadas otro 30 %, la asociación de cineastas 30 % y los bancos el 10 %

Son los cineastas senegaleses quienes desean la intervención del Estado, a fin de normalizar los problemas de financiamiento y distribución, como así también para proteger la cinematografia senegalesa contra la invasión extranjera; igualmente para proteger a sus técnicos. En fin, para instalar una infraestructura que permita rodar en mejores condiciones, compaginar y sincronizar en el propio lugar, sus filmes. Una sola condición es impuesta por los realizadores: conservar su independencia. Lo que implica una libertad absoluta en sus narrativas.

Traducido del diario senegalés Le Soleil, 24/5/70, por Vera Brandão de Oliveira y René Capriles Farián,

#### McLuhan cineasta

A oídos del equipo editorial de la revista canadiense Take One llegaron rumores de que su compatriota Marshall McLuhan -cisionario de los medios de comunicación, ver El medio es el masaje (Paidós)- iba a realizar un film. Por lo tanto enviaron a su editor asociado Joe Medjuck (alumno del profesor McLuhan) para entrevistarlo. Reprodu-cimos el diálogo:

MM: Mis proyectos filmicos son apenas embrionarios. Estoy realizando uno sobre la ciudad. Es el único film que en verdad estoy haciendo. Planeo por cierto filmar algunos, pero primero voy a sacarme de encima un montón de libros. Libros que ya he escrito a me-dias o en tres cuartas partes. Tengo que terminar al menos media docena. Después pondré el broche final a los libros.

IM: ¿Para siempre?

MM: Al menos así lo espero. Pero de todos modos no voy a especificar el programa que tengo in mente. Es algo temprano aun.

JM: Cuando termine con los libros y se dedique a los films, ese ocupará de volverse un técnico experto?

MM: Uno adquiere tanta pericia como la que precisa adquirir, eso es todo. Es lo mismo que escribir, o cualquier otra cosa, se adquiere la educación necesaria para llevar a cabo la

El film sobre la ciudad está siendo realizado por gente que todo el tiem-po hace avisos para la TV. No creo que el aviso de TV esté muy bien adaptado para la televisión. Mayormente es hecho por gente de cine en términos filmicos para público cinematográfico. No, pienso que la publicidad televisiva es algo muy pobre. De una pobreza extrema. Y por otra parte no siento necesaria ninguna gran cruzada para mejorar la publicidad. De ningún modo. Simplemente me siento y disfruto la cosa en toda su es-

Con la ciudad ocurre la misma cosa que sucede con la TV y la publicidad. Se pone un anillo exterior de suburbio en torno a la vieja ciudad y esto destruye automáticamente la ciudad interior, he ahi todo. Y si uno pone un nuevo medio en torno al viejo, aquel lo destruye automáticamente. En el acto de utilizar al viejo lo aniquila. Pero al destruirlo, lo vuelve una forma de arte. Las películas son ahora una forma de arte porque han sido completamente destruidas por la televisión. Este es el simple hecho. La TV destruyó a la radio y la radio es ahora una forma artística. Glenn Gould hace programas de radio realmente artísticos. Ahora mismo vengo de una convención nacional de emisiones radiales religiosas. Han estado utilizando la radio para un sencilla cultura religiosa durante los últimos veinte años -exactamente el periodo de la TV. La televisión les pasó la radio como una forma cultural seria. La TV mis-ma será destruida —borrada— por al-gún tipo de Laser o cosa por el estilo, o por emisiones tipo satélite. Entonces se volverá una forma artística respetable. El planeta ha sido destruido por el entorno de satélites y se ha convertido en una forma de arte. Como arte, lo reconocemos ahora como contaminado- es un bodrio. Tenemos que restaurar esta antigua obra maestra. Usted ve que ahora el planeta ha sido destruido por el mundo de satélites y se ha vuelto una vieja forma artistica. Lo reconocemos como una antigua obra maestra, pero ha sido horriblemente desfigurado por traficantes, restauradores, desarrolladores, etc., etc. Pero la tierra es pasible de ser renovada y restaurada hasta su perfección original como en el Jardin del Edén, así que ahora vemos cada parte de la tierra como es, como si hubiera sido manoseada por los restauradores de arte, una antigua obra maestra que ha sido restaurada por la vulgaridad del siglo veinte. Y asi vamos a tratar de mejorarla sin fin. No veo cómo puede irse más alla de eso realmente, habiendo destruido la propia naturaleza poniéndole satélites en torno y habiendo comenzado ahora a tomar al planeta como una obra de arte. Se trata de un proyecto tan total como uno pueda imaginarlo. Pero ese es, nuestro programa inmediato. Vamos a reprogramar y descontaminar cada porción del planeta. Eso no comenzó ayer. La contamina-ción no es nueva. No olvide el desierto de Sahara y otras cositas como esa. El planeta ha sido infectado mu-chas veces antes. Totalmente. Y por lo tanto vamos a ponerlo a punto de

JM: Yo sé que no le gustan los encasillamientos, pero ¿cuál es su título oficial en el film sobre la ciudad?

MM: Bueno, simplemente Jane Jacobs y yo escribimos el guión. Eso es todo. Y después hacemos varias sugerencias a los realizadores sobre el rodaje aqui y alla y los E-fectos sobre todo — los efectos que queremos. No bien él sabe el tiempo de E-fecto que deseamos, le dejamos en gran parte el rodaje. Ha rodado montones de films, no tiene que hacer tanta filmación para nosotros.

JM: ¿Podría decir algo sobre el "circo óptico" que creo planea trasladar al film también?

MM: Esa es una cosa puramente ex-perimental. De nuevo estamos pensando en el E-fecto. Queremos averiguar qué sucederá si despojamos al film de todo salvo los efectos visuales, sacar todos los componentes visuales conocidos. Es como el experimento quimico de aislar un elemento particular como el oxígeno de todos los otros elementos. Ud. sabe qué ocurre cuando se aisla el oxigeno, se tiene algo muy inflamable. Esperamos que este circo óptico tenga un efecto sobrecogedor en los otros sentidos, que la gente en viaje dróguico -adictos de varios tipos que se entretienen con sus vidas sensoriales, en contacto directo con este tipo de extremo de cosa sensorial- se disloquen de los hábitos y de las formas de participación, que los descomprometa repentinamente, los desate, los desenganche, muy súbita-mente, que los saque de un tirón. Carpenter me dice -Ted Carpenterdijo que grabando simplemente a un grupo de nativos y haciendoles oir luego sus propias voces y sonidos, puede hacérseles atravesar unos mil años de cultura occidental en cinco minutos. Tiene el efecto de una centuria de alfabetización, simplemente pasandoles sus propios sonidos en otro medio. ¡Uam! Y dijo que pasa algo similar con el film, si van y hacen sus pro-pios films y luego los ven.

No estamos seguros sobre qué va a ocurrir. Es un experimento, no sabe-mos qué ocurrirá. Tampoco sabemos si realmente podremos aislar el sentido

Transitoriamente estamos haciendo un guión regular para el film, pero el problema es que el film es cinético. hay un enorme componente cinético que es no-visual. Así que estamos experimentando, eso es todo. Si supiésemos qué va a suceder, no sería un experimento.

Todavia estamos trabajando en ello, por cierto estamos eliminando el color, que no es un componente visual. Y estamos eliminando la perspectiva, estamos eliminando las clases de espacio que dependen de cualquiera de los demás sentidos excepto la vista. Y eso no es fácil. La vista está toda mezclada con los otros sentidos. Es muy dificil arrancarla de ellos. Es un extracto, tiene que ser un film ex-tremo.

Traducción: Miguel Grinberg

#### MIGUEL C. LOMBARDI

#### HERBERT MARCUSE

O LA FILOSOFIA

#### DE LA NEGACION TOTAL

- Fundamentos de la teoría marcusiana.
- La metodología sociológica.
- III. Teoría crítica de la sociedad.
- IV. El sujeto de la revolución.

Precio \$ 6 .-

En todas las buenas librerías del país.

EDICIONES SILABAS

Lo supremo en cines de arte...

#### CINE LORRAINE

Donde siempre se encontrará

"esa película que no pude ver".

Donde el espectador pasa a integrarse a una cultura cinematográfica, que enorgulisce a

Buenos Aires.

Ahi, en Corrientes 1551

Dirección general:

Alberto Kipnis



#### De los marginados

Luis García es un borracho que supo acampar por Tres Sargentos y Reconquista. Hace tiempo que no se lo ve por la zona; algunos de quienes la acompañaban dicen que ahora changa por el puerto de San Fernando, otros directamente lo dan por muerto. Luis García también es un cortometra-je inspirado en él y en muchos otros seres marginados que habitan la trastienda de la Gran Ciudad, Filmado por Néstor Lescovich en 16 mm y luego ampliado a 35, se trata de una experiencia acaso objetable desde ciertos frentes pero que no por eso deja de ser váilda, fruto de una mentalidad de veras independiente.

Para llegar a los 17 minutos que finalmente lo componen, hubo casi un año de trabajo esporádico en el que diversos colaboradores aportaron ideas y el hombro, más de cuatro horas de material filmado del que se llegaron a desechar escenas enteras, y un presu-puesto que trepó hasta los 5.000 pesos fuertes. Nadie se explica de dónde salieron. Pero, más que el tiempo y la eventual aparición del dinero, importó obedecer el objetivo lijado desde el vamos: atrapar esos gestos desesperados en su propto contexto y devolver-los en una película que no los traicio-nara; ejemplo: que los señalase con el dedo o despertara compasión. Para ello no bastaba echar una mirada con lentes de turista y montar las tiras de celuloide subrayando los contrastes electistas: era necesario filmar en profundidad, registrar esos hombres y actitudes en toda su dimensión, estructurar el material siguiendo su puntuación original, incluidas las repeticiones, en especial sus silencios. Es que vagabundos, locos, fanáticos, enviciados, estripticeras y demás protagonistas de Luis García son personajes reales, no de ficción: no permiten transiciones. Hay quien los puede ver sin verlos y quienes, después de verlos una sola vez, no pueden dejar de comprenderlos activamente. La manera de aproximar-

se a ellos empleada por Lescovich fue ésa: ubicarlos en su ambiente, tomarlos tal como son, grabar su lenguaje a veces indescifrable, siempre vital, entrando en sus propias reglas. Así, sin la Indiscreción de los cine-verdad ni la inmovilidad de los noticieros, su cámara es un personaje más de este documental que no necesitó argumento para hablar de la vida. La coherencia narrativa y la uniformidad en el tra-tamiento de fotografía superan los baches dejados por una filmación discontinua y por sonidos tomados directamente en los momentos de la acción, a través de un Uher y, en las más, de un simple grabador a cassette. Tampoco hubo un esquema que se cubriría con material filmado, simplemente se filmaba con atención, en todo momento que había película virgen y acontecimientos rescatables. Método usual en un primer film pero inusual en sus resultados.

No es extraño que Luis Garcia se haya rodado en ese lugar urbano -en las mismas crillas del anónimo centro- ni que haya sido precisamente un periodista el responsable de llevarlo a ca-bo: a escasos metros de donde se filmó buena parte del corto funciona uno de los mayores emporios editoriales argentinos, una verdadera planta elaboradora y tergiversadora de noticias; Lescovich escribe para una de sus revistas por una cuestión de supervivencia. Pero como a muchos periodistas, Godard entre ellos, también a él se le enfrentó un momento irreversible en que querla reflejar lo que vivla a diario y las palabras puestas una después de la otra no le alcanzaron para expresarse plenamente.



#### De Sierra Maestra a los Andes

#### DIALOGO CON GIANNARELLI Y BIRRI

Tal vez el film Sierra Maestra no llegue a exhibirse nunca comercialmente en nuestro medio. Cine à medios cree importante que los vapuleados espectadores argentinos conozcan minuciosamente las incidencias de la filmación de esta opera prima del italiano Ansano Giannarelli. Participó en ella Fernando Birri, nuestro compatriota ("ausente a la fuerza"), como coguionista y actor.

Sierra Maestra importa también por otros motivos. Uno, acaso el principal, consiste en ambicionar erigirse en pionero de una nueva corriente cinematográfica: la que nacería de una vertiente denominada neoneorealismo.

Su argumento podría contarse así: un intelectual italiano es encarcelado en una prisión latinoamericana como sospechoso de guerrillero. Durante los primeros días de su encierro es sometido a los interrogatorios de la policía militar y la CIA. Su madre arriba desde Italia, lo visita y le anuncia su intención de liberarlo por el camino de la justicia. El aislamiento del prisionero termina con la llegada de dos hombres capturados por especialistas en la lucha "antiguerrilla". Son ellos: un fotógrafo y Manolo, un guerrillero auténtico (encarnado por Birri). Entre ambos se establece un didlogo largo, durante el cual comparan sus respectivas ideologías. La muerte de un soldado bajo las balas de revolucionarios desencadena contra los prisioneros una sucesión de represalias. En el epilogo sólo uno de los tres será liberado.

El crítico francés Guy Hennebelle, de Cinema 70, entrevistó a Giannarelli y a Birri; su reportaje permitió a los responsables de la obra desmenuzar sus respectivos propósitos.

-Ansano Giannarelli, cuéntenos algo acerca de usted.

Naci en Viareggio, en el año 1933. Mi primer trabajo para el cine fue como asistente de Mario Monicelli. Un breve tiempo participé en el dibujo animado, otro tanto en un corto sobre la obra de Pudovkin. Fui crítico de cine en una revista italiana. Cierto día me embarqué con Piero Nelli. Llegamos a Mauritania, al Senegal y a Nigeria en un barco pesquero. Retornamos a casa con un corto filmado acerca de la vida de los pescadores, Diario de abordo, y con varios re-portajes filmados cuyo tema en común era el del neocolonialismo. Se titularon El blanco y el negro, El asfalto de la jungla, Dakar es una metrópoli, Nosotros somos el Africa. Filmamos un mediometraje sobre la lucha en Guinea: ¡Levóntate, Negro!

-Y usted, Fernando Birri?

Fui director del Instituto Argentino de Cine en Santa Fe, hasta que renuncié por motivos politicos. Filmé dos cortos: La Pampa Gringa (acerca de los italianos en mi país) y ¡Tire dié! su tema es el de los chicos mendigos a lo largo de las vías férreas). Realicé un largo, Los frundados, premiado en Karlovy Vari. Viví algún tiempo en Roma, donde nacieron mis abuelos.

—¿Qué los indujo a rodar Sierra Maestra?

GIANNARELLI: Me reencontré con Fernando en un congreso de cine documental en Argelia, durante 1968. Simpatizamos nuevamente y proyectamos juntos una pelicula con el caso Régis Debray. Trabajamos el guión entre febrero y agosto. Por entonces el Diario del Ché se publicó. Yo había partido hacia Venezuela con un cameraman y un sonidista para recoger los testimonios de los guerrilleros de Douglas Bravo. El cameraman era Marcello Gatti, operador de La Batalla de Argelia.

¿Por qué Venezuela?

G.: Creo que las cosas más importantes, desde el punto de la vista de la guerrilla, ocurrian entonces en ese país. Encontré las contradicciones del neocolonialismo en un estado más exasperante que en cualquier otro lugar. Oficialmente ante las autoridades declaramos que queriamos filmar un documental turístico. No puedo revelar cómo hicimos contacto con los revolucionarios.

¿De qué modo resumiria sus preocupaciones al iniciar la filmación.

G.: El punto de partida fue el caso Debray. El mismo nos permitió elaborar una reflexión sobre la situación de un intelectual occidental-europeo frente a los problemas del Tercer Mundo. Pero desde una perspectiva critica. Sierra Maentra no es una película de hagiografía. Al confeccionar el guión no consideramos a Debray como a un hombre, sí como un caso interesante en tanto nos revelaba una determinada situación cuestionada.

Por otra parte, concebimos el film desde una doble óptica, italiana una (o digamos europeizada), latinoamericana otra. Debimos esforzarnos por extraer aquello que existía, negativo y estimulante a la vez, en el "affaire" Debray. Lo que ocurria podía, el día de mañana, sucederle a otro intelectual. En esas condiciones visité a los guerrilleros venezolanos.

—¿Y cuáles fueron las otras condiciones, las que se le plantearon al dirigir? G.: Primero filmansos en 16 mm., después en 35. Nuestro propósito constante consistía en huirle a la anécdota misma y desembocar en lo opuesto, lo contrario, logrando una radicalización de la pro-

blemàtica considerada. Todo febrero, Fernando y yo, discutimos con los amigos. Viajé a Caracas y al retornar reanudamos las discusiones, las que continuamos hasta en los comienzos del rodaje. Cada dia, antes de filmar una escena, la cuestionábamos. Habiamos redactado el desarrollo detallado del tema en una sinopsis. El film fue elaborado en etapas, gradualmente. Deseábamos conferirle a ciertas secuencias un carácter de "happening". Vale decir dejába-mos una gran parte bajo la obra de "la sorpresa", de la espontaneidad. Ciertos personajes no sabian cuáles serían las réplicas de los otros. Las discusiones sobrevivieron, en equipo más restringido, en la sala de montaje. Filmamos un total de 45 horas de película. Teniamos para escoger en medio de un enorme material. Era preciso limpiar.

¿Cómo registró la película en Venezuela? G.: Registré un rollo equivalente a 12 horas de rodaje. Para despistar. Me vali de aquello que no utilicé para Sierra en la realización de documentales.

—¿Dónde más filmó?
G.: En Cerdeña, otras doce horas, Una
de las líneas fundamentales a seguir en
mi pelicula consiste en establecer un paralelismo entre la América Latina, Tercer Mundo, y ciertas regiones subdesarrolladas en Italia, año 1969. Rodamos
los pastores de Orgosolo, Fotografiamos
las reuniones políticas.





#### EDICIONES DE LA FLOR

Lavalle 1569 - 2º Piso - Olic 217 Buenos Aires - Argentina Novedades de tondo en cutores latinoamericanos

Argentina

IVERNA CODINA: Los guerri-

HORACIO ROMEU. A bailar esta ranchera

IULIO ARDILES GRAY: Vecinos y partentes

JUAN CARLOS GHIANO: Ceremonias de la soledad

JOSE LEZAMA LIMA: Paradiso y Tratados en La Habana SAMUEL FEIJOO: Diario abierto

VINICIUS DE MORAES; Para vivir un gran amor. Para una mu-chacha con una flor; Antologia

HERMILO BORBA: Orilla de los recuerdos

#### Uruguay

MARIA ESTHER GILIO: La guerrilla tupamara

- LORANGE
- LOIRE
- LOSUAR

Tres cines de Buenos Aires, tres cines de la calle Corrientes a disposición de altas manifestaciones del séptimo arte.

### LOSUAR LORANGE

Road - Show de Arte

Dirección artística: Alberto Kippis

Corrientes 1372 - 1524 - 1743



-Citan enormemente en la pelicula el ejemplo de La Hora de los Hornos, y del cinema novo b:asileño. .

BIRRI: Si, porque la pelicula de Sola-nas ha servido realmente de ariete para nuestra imaginación. Para mi que soy argentino, la pelicula de Solanas constituye un manifiesto para un tercer cine en el futuro. Los films de este género son importantisimos para nosotros, latinoamericanos, porque oponen otra cultura, otro cine al cine occidental, el que no utiliza nuestro continente más que como si se tratara de una vasta reserva de decorados exóticos. Dicho de otro modo, no sólo Occidente, y los norteamericanos en primer lugar, roban nuestro petróleo, nuestras riquezas mineras, también nos hurtan imagenes. ¡Es la pirateria de la cultura! Personalmente considero a Orfeo Negro, de Marcel Camus, como un acto de pirateria cultural. Se explotan nuestras imágenes corrompiendo los sentidos. Estoy contento de haber trabajado en Sierra gestra con Ansano, porque por primera vez un cineasta europeo considera la América Latina con seriedad, sin folklo-rismos. Nuestra problemática jamás fue bien aprehendida. Fundamentalmente, porque nosotros estuvimos -estamos aún— alienados por la admiración beata de la cultura europeizante, en especial la francesa. Con Giannarelli me hallé en un mismo nivel. Coincidian nuestras opiniones. Me enseñó que, después de mayo del 68 en Francia, las relaciones entre intelectuales latinoamericanos y europeos occidentales eran otras. G.: La Hora de los Hornos es ejemplar

en el sentido de que después de largo tiempo teniamos material de combate. Sierra Maestra es un film que recuerda que el cine no es únicamente una cuestión de estética, sino también de politica. Si La Hora es un film de agitación, el nues-tro contiene, ventajosamente, elementos de reflexión, de critica y de autocritica. Sin duda esto se debe a que la realidad europeo-occidental es más compleja.

B.: Cada uno de esos films se refuerza por encajar en la problemática que plantea de la mejor manera...

-Me pareció que Sierra Maestra marca un progreso ideológico en relación al fo-cen cine italiano (el de Bellochio y Bertolucci), ése que se contenta a menudo con describir la decadencia de las clases burguesas o se limita en una descripción folklórica de revolucionarios también folklóricos. .

G.: Así es. Con él no pretendemos aportar una solución. Pero si sugerir las indicaciones de lucha. Podemos imputar, para la acción y determinación de los proletarios de las regiones subdesarrolladas de Italia, los fenómenos de violencia política que aparecen en ciertas regiones italianas del norte.

B.: Sierra es, esencialmente, un film de "contra-información". Actualmente, en

ciertos medios, asistimos a una mitificación de América Latina. Entonces no queremos más ese folklore de izquierda. Debemos esforzarnos en proponer una imagen conforme con la verdad de la realidad, despojada de todo exotismo de pacotilla. El caso de La Hora de los Hornos, y el de Sierra son ilustrativos al res-

Creen ustdes que a partir de esos dos títulos las concepciones estéticas tradicionales se hallan trastornadas por el hecho de que todo está encauzado por la

politica?

G.: No queremos establecer diferencias entre los problemas artísticos y los ideológicos. Ambos están condicionados reciprocamente. Creo que Sierra Maestra es la primera experiencia de "happening ideológico", es decir que dejamos una gran parte a la improvisación orientada, a la espontaneidad controlada, a las invenciones surgidas sobre el terreno. Los problemas ideológicos fueron planteados cada dia y discutidos por todos. No conociamos, de antemano, a qué conclusiones arribariamos. Pero quiero reconocer que en mi film pesa un problema ideológico contemporáneo, como es el de estar automáticamente obligados a renovar también la estética tradicio-

La película tiene tres personajes: Franco (interpretado por Antonio Salines), que en suma es una transposición modificada de Debray; Emílio (a cargo de un actor ecuatoriano, Fabián Cevallos), el fotó-grafo no comprometido que será liberado; y Manolo (papel a cargo de Birri), que semeja representar a Bustos en el Diario de Guecara, pero presentando obvias diferencias.

G.: No, no... Manolo es un personaje inventado. No quisimos despertar para-

lelismos absolutos.

B.: Para nosotros los personajes fueron pretextos. Los concebimos a sabiendas, como supermarionetas ideológicas, no pensamos dotarlos de una psicología verosimil. Sólo cuenta lo que dicen y hacen. No podemos definir, del todo, sus estados animicos. En un momento en que los prisioneros son cruelmente torturados ellos, una vez en su cekla, se reúnen para dialogar, para hablar más. Ninguna persona en las posturas que los tres adop-tan es capaz de mantener tales conver-saciones, ni elaborar tales discursos. No era ésa la cuestión. No deseamos hacer una obra realista en el sentido tradicional del término. Nuestros personajes son, de alguna manera, personajes-provocaciones, personajes-pretextos. Esto no es hablar exactamente de brechtismo, pero los que llegamos después de Brecht estamos fuertemente influidos por él. Nuestros personajes son, a primera vista, didác-ticos. En un momento yo estoy suspendido en una posición inverosimil y me pongo a decir cosas trascendentales. En nuestro espíritu este artificio está destinado a forzar la atención del

G.: Descartamos totalmente las vinculaciones biográficas o autobiográficas. No es el caso del film de Orsini, Las Seño-

ras de la tierra, el nuestro.
—¿Cómo articularon en la película los elementos documentales obtenidos en Ve-

nezuela con los de Italia? G.: Los presentamos como si fueran un muro exterior a la historia central. Sirven de punto de partida para la discusión. En lo que atañe a los auténticos guerrilleros



tuvimos que hacerlos no-identificables rayando la pelicula a la altura de los ejos; para que no puedan ser fichados por los agentes de la CIA, se entiende. Estéticamente no es nada lindo. Pero no tiene mayor importancia.

B.: En lo que se refiere a la relativa fragmentación del film, al menos yo tuve prasente la experiencia literaria de Julio Cortázar, quien acoascia a sus lectores leer una de sus obras de varias maneras, sin obligarlo a leer los capítulos en forma ordenada. Es el caso de Sierra.

—eCómo trabajaron la banda sonora?

G.: Trabajamos con sonido directo. Hay algunos "baches" en el film, a los que llamsamos "baches" ideológicos... En cuanto a los diálogos, en la versión italiana se ofrece mitad en italiano, mitad en español. En la versión francesa, se oyen sólo en español.

¿Y el montaje?

B.: Realizamos un montaje dialéctico, Pero debo decir que tomará verdadera forma en la moviola. Cuando Ansano estableció la primera estructura, la discutimos entre todos. Este procedimiento dialéctico aparece de manera clara reflejado en la proyección...

—¿Podriamos precisar más aún la orientación política del film?

G.: La pelicula propone algo que no es una visión política definitiva. Indica las directivas a tomar. Hay frases que se dicen y que son muy explicitas al respecto; una de ellas: "La interpretación correcta de Marx y de Lenin no consiste en la linea de conducta trazada en los países revisionistas actuales, tampoco está en la cultura de izquierda de los países capita-listas. Está en la línea de la revolución chinoista, de la revolución de mayo en Francia, de todos los movimientos estudiantiles en Europa y en países del Tercer Mundo, en las guerrillas: una linea que envuelve al cuadro mundial". Me propuse desarrollar ventajosamente las concepciones de los guerrilleros venezolanos, en especial, pero las desplegaré en mi próximo film más amplia y especificamente. Cuando se dice que la Cordillera de los Andes serà la Sierra Maestra de la América Latina es necesario

tomar esta fórmula en un sentido metafórico y no estratégico. A causa de la distuncia, la Cordillera no puede convertírse militarmente en una Sierra Maestra. B.: Es necesario considerar el hecho de que América Latina no es una región uniforme. Cada país tiene sus particularidades nacionales, sociales, económicas y políticas, pero es verdad que todos los países sufren por igual una idéntica explotación.

G.: El 60 % de venezolanos viven en las ciudades. Esto hace que la revolución no pueda hacerse teniendo en cuenta únicamente a los campasinos. Los guerrilleros de allá comprenden esto. No existen esquemas para crear una revolución. Es necesario siempre partir de la realidad eacional.

-¿No hay sincretismo relatico en el film como en La Hora de los Hornos?

B.: ¡Sepa que la realidad americana es sincrética! Entre los revolucionarios encontramos peronistas, marxistas, cristianos...

—¿Piensa que Sierra Maestra podría constituir la carnada de un renovado cine italiano?

G.: En Italia el neorealismo ha muerto bajo las fuerzas reaccionarias. Y luego, durante muchos años, no se produjo de hecho nada en materia de cine político. —¿A qué fecha remontan la muerte del neorealismo?

G.: A Umberto D, 1952. Para mi este fue el último film neorealista. Es cierto que luego se estrenaron Saqueo a la ciudad, Bandidos de Orgosolo y Salvatore Giuliano, entre otros. Pero estas obras son restos individuales. No dieron nacimiento a una nueva corriente de cine político. No sé si Sierra Maestra suscitará esta renovación. Digo en todo caso que ciertos directores son responsables de la desaparición del neorealismo. Ellos no quieren reconocer su culpa, sostienen que los productores no desean producir títulos como entonces. Les respondo que cuando se ganan treinta millones de liras por un film comercial se puede financiar un film político. Y esto no lo hicieron. Además creo que el problema grave es el de la distribución de películas.



#### NUMERO 4

JEAN GENET: Angela Davis y su lucha.

PIERRE MACHERY: Borges y el relato ficticio.

R. CARPANI: Alienación y desaparición del arte.

A. SANCHEZ VAZQUEZ: Notas sobre Lenin, el arte y la revolución.

INTI PEREDO: Mi campaña con el Che.

CCC 1172

BAIRES

#### EL ESCARABAJO DE ORO Nº 42

PETER WEISS: Trotzky en el exilio.

Textos de:

Julio Cortázar Ray Bradbury

CHILE y los caminos del socialismo

SATYRICON/FELLINI

Carta de Ernesto Guevara a Ernesto Sábato

POEMAS + CITAS

NEOTERAPIA

Maza 1511

2º C

BAIRES

#### Libreria CENTRAL LITERARIA

florida 378 6 corrientes 640 local 20

POSTERS NOVEDADES - DISCOS

El surtido más completo en tarjetas de felicitaciones y humorísticas.

Descuentos especiales

#### POR QUE PREMIAMOS A PATTON

Que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood otorgara nada menos que 8 Oscars al film Patton, de Franklin Schaffner, no significa en modo alguno una arbitrariedad Tampoco que el cine norteamericano haya tenido un año tan pobre como para que el tribunal se viera obligado a premiar con semejante generosidad un film mediocre.

George S. Patton, comandante del III Ejército de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, no solo fue el artifice de varias victorias memorables sino una de las personalidades que con mayor ingenuidad y exactitud supo definir la ideología del imperialismo, a través de sus actos y palabras: \* En marzo de 1944, al inaugurarse

un club de los Aliados en Knutsford, Inglaterra, dijo: "La idea de tener estos clubs no podía ser mejor ya que nuestro destino, indudablemente, es el de gobernar al mun-

\* 15 meses después de sus históricas palabras, declaraba: "Los nazis ordinarios no son muy diferentes de los demócratas y republicanos y si no nos movemos (con ellos) contra los rusos tendremos que hacerlo dentro de 25 años."

Tan meridiana claridad de pensamiento fue excesiva para el Departamento de Estado, que ordenó al general Eisenhower la destitución de Patton.

En 1971, desenterrar la figura del guerrero rebelde", como se lo llamó, y condecorarla con los Oscars de la Academia no es ni podria ser un juego inocente. En 1971, cuando los Estados Unidos muestran su incapacidad para vencer en Vietnam. la resurrección de Patton, a 26 años de su muerte, tiene un claro sentido político: el de reivindicar al más temible militarismo en su intento por imponer la supremada americana, cualquiera sea su precio. EMILIO GHERGO

-Y usted Birri, ¿qué opina del cine

B.: El cine de mi país (que producia 35 películas anuales) fue descuartizado por

dos tendencias. La primera fue la del cine popular, de la que es prototípica muestra La Guerra Gaucha de Lucas Demare, año 1942 (que puede emparentársela con O Cangaçeiro, de 1953). Estos films (el argentino, el brasileño) tuvieron el mérito de ser nacionales, pero también el defecto de ser folklóricos. Estaban destinados al "gran público". La segunda linea aparece durante la última Guerra Mundial, bajo la influencia del cine europeo. Se encuentra en ciertos films de "élite". Ejemplo: La dama duende. A la postre, el peronismo favoreció a la tendencia popular que respondia muy bien a sus inclinaciones demagógicas. Raros son los títulos que puedan retenerse de esa época para una historia del cine. A la caida de Perón, la segunda tendencia recuperó el terreno perdido, en especial con un buen señor llamado Leopoldo Torre-Nilsson, que se consideró portavoz de la misma. Sé que se le atribuye a este director en el extran-jero un contenido "subversivo" en cada uno de sus films (La casa del ángel, La caida, El secuestrador, La mano en la trampa, etcétera). Es una ilusión. Torre-Nilsson habla de la burguesia sin esforzarse demasiado por disolverla. Su preocupación reside en hacer un cine expresión". Yo pude tener alguna culpa en hacerlo el jefe de la segunda tendencia. A decir verdad él constituye de por si una linea para él sólo. Personalmente lo considero una versión argentina y subdesarrollada de Bergman, Tenemos en casa nuestros artistas de calcomanía: pequeños Fellini, pequeños Antonioni... Justamente hay uno que responde al nombre de Antin al que se lo llama Antinioni. El único, a mis ojos, valor de Torre-Nilsson es que conoce su oficio. -Cudles son, en su opinión, los mejores directores argentinos? B.: Lautaro Murúa, José Martinez Suárez,

Rodolfo Kuhn...

¿Y Solanas?

B: ¡Epal ¡Un momentito! Lo veia venir. La Hora de los Hornos ha trastornado de un modo considerable la problemática del cine argentino y la del cine latino-americano. Para mi, ésa es la evidencia de que el film de Solanas es el más grande de todos. Soy admirador incondicional de este hombre. Su obra es admirable.

-Y del cinema-novo del Brasil, ¿qué opina?

B.: En su momento constituyó un gran paso en relación a la situación que prevalecía en el continente. Si bien es cierto que La Hora de los Hornos va mucho más lejos, no hay que dejar de reconocer sus méritos. Pero el film de Solanas es más revolucionario. No conviene oponerlos entre si. Son dos formas de cine que se esfuerzan por encauzar los sistemas politicos que nos oprimen. @



#### Lorange

La incorporación del Lorange (nuevo teatro y cine de cámara) añade a Buenos Aires otra pantalla para expresiones filmicas de nivel elevado. Esta es una etapa más de la tarea iniciada hace casi tres lustros en la ya mitica sala Lorraine, pionera del cine moderno en la Argentina. Entre una y otra nacieron en nuestra capital otras dos. Loire y Losuar. Las cuatro suman ciclos de revisión y estrenos en la li-nea del Road-Show y cubren un plano del séptimo arte que escasea cada vez más en los grandes circuitos, salvo excepciones esporádicas, a menudo accidentales.

Hay en la actualidad una corriente de realizadores que en todo el mundo procura liberarse totalmente de una mutilante trenza armada por productoras-distribuidoras-exhibidoras. Pero no obstante estas labores al margen de los sistemas, siguen brotando dentro de las estructuras habituales films de importancia que siempre corren el riesgo de fenecer en polyorientas latas por desinterés de los explotadores del celuloide sonorizado. Cuando alguna de estas producciones logra calzar en algún circuito, suele perderse. El Lorraine la rescata siempre.

La aparición del Lorange ha motivado a la empresa directriz para lanzarse al rescate de obras que por uno u otro motivo juntaban polvo en los estantes de los representantes pertinentes. Así, tras un primer viaje al extranjero de dos directivos, R. Saragusti. y A. Kipnis, he aqui lo anunciado:

· Kes, de Kenneth Loach, con David Bradley, Gran Premio en Karlovy Vary · Las criaturas, de Agnes Varda, con

Catherine Deneuve y Michel Piccoli Oleada de calor, de Nelo Risi, con Jean Seberg y Luigi Pistilli, Primer Premio Absoluto San Sebastián 1970. \*Sirocco D'Hiver, de Miklós Jancsó.

con Jacques Charrier y Marina Vlady.

El diablo por el rabo, de Philippe de Broca, con Yves Montand

Goto, la Isla del Amor, de Walerian Borowcyk, con Pierre Brasseur.

 Laughter in the dark, de Tony Richardson, con N. Willamson, · Seduto alla sua destra, de Valerio

Zurlini, con W. Strode y F. Citti,

• Pierre y Paul, de René Allio, conPierre Mondy y Bulle Ogier.

Los camaradas, de Yves Robert, con Philippe Noiret y Claude Rich.

\* The bed sitting-room, de Richard Lester, con Rita Tushingham.

 La gavieta, de Sidney Lumet, con-J. Mason, S. Signoret y V. Redgrave. Tanto el Lorange, como el Loire y el Lesuar, irán dando a conocer este material que probablemente será incrementado más adelante por nuevas producciones. Sólo una reducida porcióndel cine europeo trascendente llega al Cono Sur y esluerzos de esta indole ratifican una realidad: las grandes salas fenecerán tarde o temprano por falta de films "de consumo" (oh la TVI). Las salas pequeñas sobrevivirán a esa loable "catástrole". Sólo se mantendrán a flote aquellas que sepan poner en órbita el cine que la gente-anhela, un cine vivo 100 %.

### EL CINE COSMICO DE JORDAN BELSON

El material siguiente proviene de Expanded Cinema (E. Dutton & Co.), obra revolucionaria de Gene Youngblood, de quien ya dimos a conocer un texto en nuestro número 4. Para él, hablar de cine implica referirse a una metamorlosis de la percepción humana. Estudia las nuevas extensiones tecnológicas del medio: realización avanzada de imágenes, films por computación o por rayos láser, proyecciones múltiples, experimentos con televisión, videocassettes, etc. La descripción de la obra de Belson aquí delineada es de por si explicita. Quienes piensen que lo metalísico es "reaccionario" quédense con los documentales sobre la represión contrarrevolucionaria pero piensen que el cine-denuncia es apenas porción de una disciplina mayor, hoy portentosamente revolucionaria. La ampliación del área de la conciencia humana y con ella el incremento de las extensiones psicocreativas exigen un rigor científico no apto para charlatanes o mediocres disfrazados de "revolucionarios". La ignorancia y la ceguera (el cine es el arte de la visión) son también formas del sometimiento y todo lo que contribuye a superarlas es liberador. Los seres humanos no son islas y el cuerpo social al que pertenecen es porción de un organismo cósmico. El cine es un medio de conocimiento de las relaciones corpóreocósmicas y un factor de dinamización existencial

Para clarificar el estilo de Youngblood conviene resumir su terminología y enumerar las palabras provisorias elegidas para la traducción. El término cinético (kinetic) indica generalmente movimiento de cuerpos materiales y las fuerzas y energías asociadas con ellos. "Así apartar cierto tipo de film como cinético y por lo tanto diferente de otros films, significa que hablamos más sobre fuerzas y energía que sobre materia." (La manera de experimentar algo es su sencilla definición de estética.) "Cinestético (kinaesthetic) es por lo tanto la manera de experimentar una cosa mediante las fuerzas y energías asociadas con su movimiento." A este acto, la experiencia de percepción sensorial, llama Youngblood cinestesia (kinaesthesia). De quienes captan ogudamente las cualidades cinéticas se dice que poseen un sentido cinestético.

El "cine cósmico" de Jordan Belson es una inigualable ilustración de estos fenómenos. No hay liberación física six emancipación de las percepciones (he aquí la raíz del hombre nuevo, de la hominización de esta paradia de humanos que somos) o sea, no hay liberación si los dones de captar los dominios verdaderos de nuestra existencia no son llevados al máximo de sus potencialidades. El cine, como arma de conocimiento, es mucho más que ese pasatiempo trivial o discursivo que nos endosan a diario. En su futuro trascenderán los estudiosos y los reveladores, no los opinadores y los timoratos. El cine dejará que convocar ficción o realidad para convertirse en conciencia expandida del lenómeno humano. M. G.

"Sólo lo fantástico es pasible de ser verdadero a nivel cósmico" TEILHARD DE CHARDIN

Ciertos fenómenos procuran tocar una región de nuestra conciencia tan pocas veces abordada que cuando es desportada ello nos impacta y commueve profundamente. Es tanto una experiencia de auto-realización como un encuentro con el mundo externo. Los films cósmicos de Jordan Belson poseen este raro y enigmático poder. Báxico para el enigma es el hecho desconcertante que la obra de Belson parece residir igualmente en los dominios de lo físico y lo metafísico. Cualquier discusión de su cine se vuelve inmediatamente subjetiva y simbólica, como ya veremos. Sin embargo, el hecho innegable de su naturaleza concreta no puede ser enfatizado con bastante frecuencia. Piet Mondrian: "En las artes plásticas, la rea-

lidad puede ser expresada sólo mediante el equilibrio del movimiento dinámico de la forma y el color. Puro significa proveer el modo más efectivo de lograr ésto."

La esencia del cine es precisamente "movimiento dinámico de forma y color", y su relación con el sonido. A este respecto, Belson es el más puro de los cineastas. Con escasas excepciones su obra no es "abstracta". Como los films de Len Lye, Hans Richter, Oskar Fischinger y los Whitneys, es concreta. Aunque inevitablemente una amplia variedad de significado es sustraída de ellos, y aunque poseen bastantes implicancias específicas para Belson personalmente, los films guardan concretas experiencias objetivas de dinamismo cinestético y óptico. Son al unisono el uso último de la imagineria visual para comunicar conceptos abstractos, y la más pura de las confrontaciones experienciales entre sujeto y objeto.

En su imagineria amorfa, gaseosa, neblineante, es el color y no la linea lo que define las formas que fluyen y
refluyen a través del cuadro con misterioso impacto. Es
esta sorprendente fuerza emocional lo que eleva a los films
mucho más allá de cualquier dominio de la "pureza" hacia las dimensiones más evocativas y metafisicas de la
vista y el sonido. Los films son literalmente superempiricos, o sea genuinas experiencias de una naturaleza trascendental. Crean para el que los ve un estado de realidad
no ordinaria similar, en concepto al menos, a esas experiencias descritas por el antropólogo Carlos Castanada en
sus experimentos con alucinógenos orgánicos.

sus experimentos con alucinógenos orgánicos.

E. H. Gombrich: "La experiencia del color estimula niveles más profundos de la mente. Esto es demostrado por experimentos con mescalina, bajo la influencia de la cual los contornos precisos de los objetos se cuelven inciertos y propensos a entremezclarse libremente con escasa consideración por las apariencias formales. Por otra parte, el color se realza enormemente, tiende a desprenderse de los objetos sólidos y asume una existencia independiente propia."

La obra de Belson podría ser descrita como "pintura cinética" salvo por el hecho increible de que las imágenes
existen frente a su cámara, a menudo en tiempo real, y
por ende no se trata de animaciones. La fotografía viva
de material real es efectuada en un banco óptico especial en el estudio de Belson (North Beach, San Francisco). Es esencialmente un enmarcado de terciadas en torno a un viejo estrado de rayos-X con mesas rotativas, motores de velocidad variable y luces de variable intensidad.
Belson no divulga sus métodos, no por preocupación celosa
con secretos del gremio —las técnicas son conocidas por
muchos especialistas en óptica— sino más como un mago
que mantiene la ilusión de su magia. Ha destruido centenares de metros de films bueno de otro modo porque
sintió que la técnica era demasiado evidente. En Belson,
es la interpretación ultra-sensible de su tecnologia lo que
crea el arte.

Lo mismo puede decirse tanto de los sonidos como de las imágenes. Belson sintetiza su propio sonido, mayormente electrónico, con equipos hogareños. Sus imágenes son tan anonadadoras que a menudo el sonido, en si una creación de pasmosa belleza, es desatendido en las apreciaciones criticas. El sonido es frecuentemente tan integral en relación a la imaginería que, como dice Belson, "no se sabe si se lo está oyendo o viendo."

El considera a los films no como entidades exteriores sino literalmente como extensiones de su propia conciencia. "Primero tengo que cer las imágenes en algún lado", dice, "dentro o fuera o cualquier sitio. Quiero decir que no las compongo. Toda mi estética reside en descubrir lo que está alli y tratar de descubrir qué significa todo ello en términos de relacionarse con mi propia experiencia en el mundo de la realidad objetica. Simplemente no puedo desestimar estos films considerándolos ejercicios audiovisuales. Obviamente significan algo, y en un sentido todo lo que he aprendido en la cida ha sido mediante mis esfuerzos para descubrir qué significan estas cosas."

#### EL CINE COSMICO DE JORDAN BELSON

Belson ha sido un serio estudioso del Budismo durante muchos años y se ha comprometido en una rigurosa disciplina Yoga. Comenzó a experimentar con peyote y otros alucinógenos hace más de quince años. Recientemente, su interés se ha desarrollado igualmente en las direcciones del espacio interior (Budismo Mahayana) y del espacio exterior (astrofísica interestelar y galàctica). Así, al juntar la teología oriental, la ciencia occidental y las experiencias dróguicas expansoras de conciencia, Belson precede hoy las posiciones frontales de arte de vanguardia en el que convergen los tres elementos. Como los antiguos alquimistas es un verdadero visionario, pero uno cuyas visiones son manifestadas en la realidad concreta, por más inordinarias que puedan ser.

por más inordinarias que puedan ser.
Teilhard de Chardin ha empleado el término ultra-hominización para indicar el probable estadio futuro de la evolución en el cual el hombre se habrá trascendido en tal alto grado que requerirá un nuevo apelativo. Tomando la visión de Teilhard como punto de partida, Louis Pauwels ha vislumbrado: "Sin duda ya hay entre nosotros productos de esta mutación, o al menos hombres que ya han dado algunos pasos a lo largo del camino por el que todos viajaremos un día." Requiere sólo un trastocamiento de la perspectiva darse cuenta que Belson está dando esos pasos.

#### ALLURES:

#### De la materia al espíritu

Originalmente un pintor exhibido ampliamente, Belson pasó a hacer films en 1947 con toscos dibujos animados
sobre cartas que destruyó ulteriormente. Retornó a la pintura durante cuatro años y en 1952 retomó la tarea filmica con una serie que combinaba el cine y la pintura
por medio de rollos animados. Los cuatro films producidos
durante el periodo 1952-53 fueron Mambo, Caracan, Mandala y Bop Scotch. Entre 1957-59 trabajó con Hemy Jacobs como director visual de los legendarios conciertos
Vortex en el Planetario Morrison de San Francisco. Simultáneamente produjo tres films animados más: Flight
(1958), Raga y Seance (1959). Allures, completado en
1961, encontró a Belson alejándose de la animación de
cuadro unitario hacia una fotografía continua de tiempo
real. Es el más distante de sus trabajos que aún considera lo bastante relevante como para discutirlo.

dera lo bastante relevante como para discutirlo.

Describe a Allures (Alicientes) como un film "matemàticamente preciso" sobre la cosmogénesis, el término de Teilhard de Chardin que tiene por objeto reemplazar la cosmologia e indicar que el universo no es un fenómeno estático sino un proceso de convertimiento, de lograr nuevos niveles de existencia y organización. Sin embargo, añade Belson, "Está más vinculado con las percepciones físicas humanas que mis otros films. Es un viaje hacia atrás a lo largo de los sentidos hacia el interior del ser. Fija tu mirada, sostiene fisicamente tu atención."

Allures comienza con un etéreo repique de campanas. Un estrellado estallido centrifugo de rosa, amarillo y azul centellea arremolinado desde un vacio negro. Sus puntas so juntan en racimos y se esfuman. Las campanas se vuelven raros repiqueteos; nos hundimos en un vértigo de naranja y negro sin base. Un intrincado mandala rosa de moldes interconectados como telas de araña gira raudamente hacia la distancia. Una espiral tipo oruga emerge siniestramente desde el infinito. Oimos un gorjeo electrónico, una colección de amenazantes notas de piano. Rosa y amarillo chispean y ondulan verticalmente por el cuadro. Distantes espirales tipo vibora aparecen y se esfuman. Un pequeño sol rodeado por un enorme halo naranja so desintegra. Hay formas de pétalo que vuelan como cometas.

Puntos y líneas de osciloscopio rebotan a través del cuadro con un gorjeante y rechinante ruido metálico. Forman complejas pautas triangulares y tetraédricas de rejálias rojas, amarillas y azules. Desde ésto se desarrolla un amosfo amarillo-blanco pulsante globo de fuego sin forma definida. Se disuelve y un bastón azul brillan'e como neón rota lentamen'e hacia el infinito.

Dijo Belson: "Pienso en Allures como en una combinación de estructuras moleculares y sucesos astronómicos met-

clados con fenómenos subconscientes y subjeticos todos ocurriendo simultáneamente. El principio es casi puramente sensual, el final quizás totalmente inmaterial. En cierto modo parece moverse de la materia al espiritu. Allures fue el primer film realmente abierto espacialmente, Oskar Fischinger habia estado experimentando con dimensiones especiales pero Allures parecia ser espacio exterior más que espacio terrestre. Por supuesto vos ves el film terminado, calculado minuciosamente para darte una impresión específica. De hecho tomó un año y medio hacerlo, piezas unidas en millares de maneras diferentes, y el pro-ducto final dura sólo cinco minutos. En cerdad Albures se desarrolló a partir de imágenes con las que trabajé en los conciertos Vortex. Hasta ese momento mis films habian sido muchisimo fuego rápido. Eran trabajos de animación y no paso real, sólo un sostenido paso frenético. Después de trabajar con algún equipo muy sofisticado en Vortex aprendi la ejecticidad de algo tan simple como la aparición y el esfumamiento muy lentos. Pero eso era todacia muy impersonal. Realmente no hay nada personal en las imdgenes de Allures.

Después que el brillante bastón azul desaparece la pantalla queda negra y silenciosa. Casi imperceptiblemente
irrumpe desde la base un ramillete de puntillos azules
hacia campos de fuerza magnética que se vuelven una
red compleja de formas geométricas sobreimpresas una
sobre otra hasta que el cuadro se llena con energia dinámica y movimientos matemáticos. Un ululante aullido
electrónico aceutúa la tensión cuando chocan galaxias de
campos de fuerza, permutándose y transmutándose espectacularmente. Algunas escuadras corren hacia la cámara
mientras otras se alejan velozmente. Algunas se mueven
diagonalmente, otras horizontal o verticalmente. Todo recuerda enormemente el 2001 de Kubrick excepto que fue
realizado siete años autes.

En todas partes del film se oyen retumbar truenos mientras chispas volantes confluyen hacia rotantes estructuras atómicas de cuyos núcleos emanan trémulos tentáculos de gorjeante luz multicolor. Al final oímos etérea másica de arpa mientras un pulsante sol, vomitando espasmódicamente particulas brillantes, revela dentro de sí otra centelleante galaxia.

#### RE-ENTRY:

#### Estallido y Bardo

Re-entry (Reingreso) es considerado por muchos la obra maestra de Belson. Completado en 1964 con una subvención de la Fundación Ford, es simultáneamente un film sobre el tema de la reencarnación mística y el reingreso real de una espacionave a la atmósfera terrestre. También, como dice Belson: "Fue mi reingreso a filmar pues dejé de hacerlo completamente después de Allures. Fundamentalmente por razones económicas. Pero también por un desánimo general con la escena del film experimental. No había ni público ni distribución, en ese tiempo simulamente no había futuro."

plemente no había futuro."
Re-entry està constituido mayormente por dos fuentes específicas: el primera órbita satélite de John Glenn y el concepto filosófico del Bardo, así como està propuesto en el Bardo Thodol o Libro Tibetano de los Muertos, obra fundamental del Budismo Mahayana. Según Jung. la existencia de Bardo es más bien como un estado de Limbo, descrito simbólicamente como un estado intermedio de cuarenta y nueve días entre la muerte y el renacimiento. El Bardo està dividido en tres estados: el primero, llamado Bardo Chikhai, describe los eventos psiquicos en el momento de la muerte. El segundo, o Bardo Chonyid, trata sobre el estado de sueño que sobreviene inmediatamente despaés de la muerte, y sobre lo que se llama ilusiones kármicas. La tercera parte, o Bardo Sidpa, se refiere al arranque del instinto de nacimiento y los eventos prenatales.

Con imagineria de la más elevada elocuencia, Belson alinea los tres estados del Bardo con las tres etapas del vuelo espacial: deiar la atmósfera terrestre (muerte), moverse a través del hondo espacio (ilusiones kármicas) y reingreso a la atmósfera de la tierra (renacimiento).

greso a la atmósfera de la tierra (renacimiento).
El film, dice Belson, "Muestra un poquito más de lo que se supone cen los seres humanos." Comienza con un tronante y rugiente zumbido, posiblemente una sugerencia del ascenso del cohete. En un vacio negro vemos formas gaseosas azul-rosa centripetas, apenas visibles mientras

corren al interior y se esfuman. El sonido languidece, co-mo si hubiésemos abandonado el espacio acústico. Tras un momento de silencio el sonido siguiente es completamente no terrestre: un gorjeante tono eléctrico mientras vagas nubes de gases rojos y amarillos van amorfamente a través del cuadro. De repente, con un altísimo plañido helicoidal vemos una gigantesca prominencia solar (una de las dos secuencias de acción en vivo tomadas de ma-terial de archivo) lanzada hacia el espacio, cambiando de azul a púrpura a blanco o rojo. Ahora ráfagas blancas enceguecedoras, como si estuviéramos pasando el sol, y de pronto estamos en una lluvia de chispas blancas descendientes que se vuelven escuadras de módulos geométri-cos moviéndose hacia arriba y afuera desde la base del cuadro, torciéndose y desviándose a cada lado del centro a medida que se aproximan al tope.

GENE: Ciertas imágenes tuyas aparecen en cada film, como los padrones geométricos de interferencia perspectival. Son bastante efectivos. ¿Los concebis mediante algún tipo de concepto matemático?

JORDAN: Esas imágenes en particular derivan de la naturaleza misma del dispositivo. Pero las imágenes del film más adelante -las más nebulosas, de mayor magnitud- son más una cuestión de visión personal. Discernirlas, buscarlas, presenta toda clase de posibilidades siendo receptivo a ellas cuando las encuentro en lo más hondo de mi cámara.

GENE: ¿Hay otras secuencias de material sacado del al-

macenaje?

JORDAN: Sí. No lo reconocerías, pero hay una toma de la tierra girando, como vista desde una cámara en un cohete. Extraje una porción de ese film y la doblé, así que fue espejada como un Rorschach. Eso es para el reingreso a la tierra. El film se apoya marcadamente en tal material. Por cierto en la banda de sonido hay verdaderamente una conversación de radio de John Glenn desde su satélite con la tierra. Está diciendo algo como "...puedo ver una luz..." Se referia a algo como "...puedo ver una luz..." Se referia a Perth, Australia, cuando pasaba sobre ello. Luego el film pasa la tierra y el sol y emerge hacia un área más ambiguo en el que tenés que cruzar sobre barreras de tiempo y espacio, pero así como barreras mentales, psicológicas también. En cierto modo es una especie de colapso de la personalidad. Es como si hirviera y la cosa siguiente que sabés es que estás en el Cielo. Por otra parte, vos sabés, evo está sucediendo. La secuencia de "ebullición" está entre las más dramáticas

de todos los films de Belson. Repentinamente oimos un estruendo tronante que crece en intensidad hasta que la base del cuadro comienza a volverse de azul manganeso pálido y violeta cobalto, una nube gaseosa hirviente que se agita sobre el cuadro volviéndose carmesi alizarino. Descendemos a través de ella, como si estuviera disparada hacia arriba por alguna fuerza explosiva muy abajo. Imagen y sonido crecen hasta inimaginable intensidad como si fuésemos lanzados a través de mortaias de fuego espacial en un cinturón cósmico de calor. El navío espacial está fuera de nuestro sistema solar hacia otra dimensión. La Muerte ha ocurrido; nos movemos en la segunda

etapa del Bardo.

En el ensamble correspondiente del Bardo de las Ilusiones Kármicas, el texto sánscrito dice: "La sabiduria del Dharma-Dhatu, de color azul, transparente brillosa, gloriosa, deslumbradora, desde el corazón de Vairochana como el Padre-Madre, disparará hacia adelante e impactará contra ti con una luz tan radiante que dificilmente te

será posible mirarla.

Esto por supuesto podría interpretarse como una super-nova cuya máxima luminosidad intrinseca alcanza cien millones de veces la de nuestro sol. La imagen en el film de Belson es algo así como las películas en cámara lenta de estallidos atómicos en Nevada con el suelo del desierto barrido a través por un tremendo choque de ola. En otro punto parece como si un cielo cubierto por nubes blanquecinas fuera repentinamente incendiado y volado en pedazos por alguna fuerza interestelar. Trémulas formas de iceberg con cada matiz del espectro danzan como estalactitas galácticas contra un achicharrante siseo. Esto pasa a ser un mareante corredor geométrico de luces mis-teriosas casi exactamente como la hendidura escudrifia-da en el Corredor del Umbral Estelar de la odisea espacial de Kubrick, salvo que Reingreso fue hecho cuatro afios antes.

Carl Jung describe la etapa final del Bardo: "Las luces fluminadoras se hacen cada vez más tenues y más variadas, las visiones más y más aterrantes. Este descenso ilustra el alejamiento de la conciencia de la cerdad liberadora a medida que se aproxima más y más al rena-

cimiento fisico."

Las imágenes asumen dimensiones majestuosas. Aparentemente millones de diminutas particulas sugiriendo una cascada de mesones —rayos cósmicos que sobreviven en la atmósfera rólo durante un millonésimo de segundo- en siscante tormenta de fuego cayendo desde el tope y hacia arriba desde la base con escamas de rojo ultramarino. viridiano, azul Thalo. Hay un sentido de enormidad im-pensable. Finalmente vemos un sol blanco rodeado por un pulsante halo rojo que luego es oscurecido por vapores. "El film procura transportar a quienquiera lo esté observando", dice Belson, "fuera de las fronteras del 40. Es en ese mismo instante cuando la base se escurre debajo de nosotros y muy rudamente somos traidos de cuelta a la tierra, Todo es muy parecido al proceso del reingreso de la espacionave. Estás alli afuera, libre, totalmente libre de las limitaciones de la distancia terrestre, y de repente tenés que volver y es algo muy doloroso.'

#### PHENOMENA:

#### De Humanos a Dioses

Phenomena (Fenómenos), completado en 1985, puso a Belson más cerca de la experiencia metafisica totalmente personal que culminó dos años después en Samadhi. Phenomena fue también el primer film en el que abandonó alegorías de vuelo espacial o tópicos astronómicos para una exploración más budista de las energias psiquicas. Ello fue inspirado en primer lugar por los asertos de Bu-da en el Sutra del Diamante y el Sutra del Corazón. El film comienza con música de rock distorsionada electrónicamente mientras formas de platos curvilincos de rojo cadmio brillante, carmesi y azul cerúleo se expanden frenéticamente. Una brillante espiral de neón rojo late con la música. A continuación vemos -única en la obra de Belson- una reconocible aunque distorsionada figura de un hombre, luego una mujer, imágenes tomadas de la televisión por medio de filtros vitreos combados. Son oscurecidas por una granizada de fucilazos de rojo, blanco y azul reventando como confites sobre un campo negro. La música se disipa en tumultuosas multitudes vitoreantes mientras un estallido estrellado de rojo ardiente hace erupción en un cielo de azul cobalto, sus anillos expandiéndose hacia racimos espinosos individuales.

Belson piensa en esta secuencia como "una historia extremodamente encapsulada de la creación en la tierra, in-cluyendo todos los elementos del hombre. Es la experiencia humana sociológico-racial en un nivel, y es una especie de experiencia biológica en el sentido que es física. Es cista con las anteojeras de la humanidad, vos sabés, ser meramente un humano, gruñiendo sobre la faz de la tierra, ejercitando y agonizando. Hay alli inclusice un toque de Crucifixión -la brece sugerencia de una corona de espinas- un rojo anillo de centros, en cada uno emanando una especie de espinoso racimo de luz. El hombre y la mujer son Adán y Eva, si es que son alguien. Los veo como mas bien cómicos en ese punto. Al fin por supuesto es pura conciencia y son como dioses. El final del film es el opuesto del principio: es todavía la vida sobre la tierra, pero no vista desde adentro, como sangura, sino como si te estucieras aproximando a ello desde fuera de la conciencia, por así decirlo. Desde la conciencia cósmica. Como si te estuvieras aproximando a ello como un dios. Ves las mismas cosas pero con significado completamente

En Budismo, el universo fenoménico de la materia física es conocido como sangsara. Su antítesis es niroana o lo que está más allá del fenómeno. Dentro del sungsara existe maya, expresión sánscrita para el show mágico o iluso-rio con referencia directa al fenómeno de la naturaleza. Así en el Sutra del Diamante, Buda iguala sangsara y nirvana afirma que ambos son ilusorios. Esta es la sustancia del notable film de Belson.

De repente y bastante incongruentemente oimos cantar un Lieder alemán (Belson: "Resumen de la personalidad ego"). Un fabulosamente vistoso cañón de órgano despliega danzas a través del cuadro, una cambiante ali-

#### EL CINE COSMICO DE JORDAN BELSON

neación de acanaladas columnas de colores fosforescentes similares a la obra de Wilfred y Charles Singletary, y más recientes artistas lumínicos como Julio Le Parc. Aunque Belson lo llama "efecto luminoso de jukebox pomposo", es muchisimo más bello que sus predecesores: saetas verticales de luz a través de las cuales se mueven láminas horizontales de esmeralda, azul prusiano, granza rosa, cidra

Los pilares de color se funden con un susurro crujiente y lentamente burbujas liquidas de pigmentos se solidifican en una de las imágenes más espectaculares de los films de Belson: un campo de mosaico con centenares de módulos de márgenes duros y forma de bala en una rejilla seriada. Cada diminuta unidad transforma constantemente su figura y color—de violeta a rojo marciano a azul ultramarino a verde menta y amarillo zinc. El susurro incisivo subra-ya sin tacha la geometria, como si los módulos generaran el senido cuando convergen y se transforman.

el sonido cuando convergen y se transforman. Repentinamente, con un rugido, el cuadro es añicado por una furibunda luz en un cielo de gases hirvientes multimatizados: una erupción fea, siniestra, que sugiere, según Belson, "Despersonalización, la fragmentación de la conciencia egoconfinada, quizás mediante la muerte, tal vez mediante la evolución o el renacimiento." Esta tormenta celestial de azul manganeso y amarillo zinc conduce hacia un estado de flusiones kármicas con flotantes, glaciales, luces aurora borealis de rojos y amarillo-blancos, liquidas cascadas de arcoiris de exquisita claridad.

Variados estados de materia se alzan sobre formas de iceberg, se sumergen y se alejan flotando. Esto es seguido por una intensa secuencia de Luz Blanca con una etérea calidad madreperla, representando un estado de integración total con el universo, de enceguecedora super-conciencia. Culmina con una enorme esfera rugiente de gases ardiendo. En la secuencia final, contra un zumbido descendiente, el vacio es destrozado por una luz central que arroja arrolladores arcoiris circulares de color líquido moviéndose majestuosamente en el sentido de las agujas del reloj, congregándose y rompiendo nuevamente en dirección opuesta hasta el esfumamiento último.

#### SAMADHI:

#### Documental de un Alma Humana

Durante dos años desde 1966 a 1967, auxiliado por una beca Guggenheim, Belson se sujetó a una rigurosa disciplina yoga de eremitismo ascético. Austerizó los lazos emocionales y familiares, redujo las excitaciones físicas y los estimulos, invertió su proceso sensorial para enfocarlo exclusivamente en su conciencia interna y sus recursos físicos. El resultado de este esfuerzo olímpico fue Samadhi, por cierto entre los más poderosos y obsesionantes estados de realidad inusual capturado alguna vez en film. "Es un documental del alma humana", dice. "La experiencia que condujo a la producción de este film, y la experiencia de hacerlo, me convencieron de que el alma es en realidad una estidad física, no una abstracción o símbolo cago. Me satisfizo mucho cuando finalmente vi qué concentrado, qué intenso es Samadhi, porque supe que había logrado la sustancia real de lo que estaba tratando de describir. Las fuerzas naturales tienen esa intensidad no ensoñante sino dura, feroz. Después que estuco terminado sentí que debia haber muerto. Mas bien me sorprendió que no sucediera."

En el budismo Mahayana la muerte es considerada una experiencia liberatriz que reúne el espíritu puro de la mente con su condición primordial o natural. Se dice que una mente encarnada, unida a un cuerpo humano, es un estado innatural porque las fuerzas conductoras de los cinco sentidos la distraen continuamente en un proceso de pensamientos formantes. Es considerada cercana a lo natural sólo durante el estado de Samadhi, en sánscrito ese estado de la conciencia en que el alma individual confluye con el alma universal. Este estado es buscado —pero raras veces logrado— mediante dhyana, la meditación más profunda. En dhyana no puede haber "idea" de meditación, pues la idea, por su propia existencia, derrota a la experiencia. Los variados estados de dhyana son deno-

tados por la aparición de luces representando ciertos niveles de sabiduría hasta que es percibida la Luz Clara final. En este estado quasi-primordial de toda conciencia supra-mundana el mundo físico del sangsara y el mundo espiritual del nircana se vuelven uno.

Electroencefalogramas de Yogis indios en estados de éxtasis Samidicos, o lo que en psicología se conoce como de diferenciación maniaca, muestran curvas que no co-rresponden a ninguna de las actividades cerebrales conocidas por la ciencia, sea en vela o durmiendo. Los Yo-gis alegan que durante el Samadhi pueden crecer tan vastamente como la Via Láctea o tan pequeños como la más diminuta particula concebible. Carlos Castanada ventila experiencias similares en su informe sobre el aprendizaje de un indio brujo Yaqui. Tales supuestos fantásticos no deben tomarse literalmente ni siquiera conceptualmente, como experiencias de realidades psicológicas inusuales, que no obstante son reales para aquel que las experimenta. Tal vez con estos conceptos en la mente podamos aproximarnos a la sublime visión de Belson en un nivel más afin a ella. También debemos recordar que prácticamente todo el que lea este libro tiene en su poder un instrumento que transforma la energía dentro de la materia sólida: el transistor. Belson busca no más ní menos que ésto. Samadhi es un registro de dos años en tal búsqueda. Samadhi fue una partida radical del trabajo previo de Belson de muchas maneras. Primero, en vez de menguar y fluir con ritmos pausados es un ciclón sostenido de dinámica forma y color cuyo fogoso tempo jamás se apacigua. Segundo, añadido al usual sonido electrónico, el inhalar y exhalar de la propia respiración de Belson es oído a lo largo del film para representar años de disciplina respiratoria Yoga. Y finalmente, mientras que la obra anterior se movia de la realidad exterior a la interna, Samadhi comienza y concluye siempre centrado en torno de esferas llameantes que se desarrollan desde la nada y eluden identificación específica.

Los variados colores e intensidades de estas esferas solares corresponden directamente a descripciones del Libro Tibetano de los Muertos: luces representativas de los elementos Tierra, Aire, Fuego y Agua. Tienen dos significados adicionales: el kundalini moviéndose hacia arriba a través de los chakras, y la inhalación-exhalación de la fuerza de vida prana. En lo que es conocido como el Kundalini Yoga los chakras son centros nerviosos físicos localizados en el cuerpo a lo largo de la columna vertebral en cinco o seis puntos: uno en la región sexual, uno en la región del ombligo, el corazón, la garganta, los ojos, el medio de la cabeza, la cúspide de la cabeza. Se supone que los clarividentes pueden verlos. De acuerdo a la teoría Yoga el kundalini—la fuerza vital que anima al cuerporeside en forma concentrada en la base de la espina dorsal en la región general de los órganos sexuales. Mediante la disciplina física y la fuerza moral y ética uno eleva ese centro de fuerza de vida desde la espina inferior progresivamente en etapas hacía el cerebro.

Tal una implicancia de los fugaces centros móviles en Samadhi: es un viaje a través de los chakras, desde el más bajo al más alto. Cuando oimos inhalar a Belson aumenta el brillo de la esfera para indicar que el prana, la fuerza de vida en el aire que respiramos, está siendo inducida a la corriente sanguinea y por lo tanto hacia el kundalini. Las profundas áreas espaciales negras del film indican no solo etapas entre chakras sino también exhalaciones, cuando hay relativamente menos prana.

Cuando el film se inicia un campo tormentoso de gases turbulentos se acopia en torno a un núcleo central. Los vapores dentellados se funden en una pequeña joya central de llamas de rosa encrespado y rojo-naranja que finalmente se esfuman en un negro silencio. El vacio creado por esta pausa reverbera en los oídos hasta que lentamente surge una esfera de azul intenso filamentado, girando con elegancia intencional, brillando hacia naranja cadmio, rodeada por un halo rotante. Se vuelve una esfera azul en un universo rojo, vomitando anillos de luz blanca ardiente.

A continuación viene una serie de visiones solares o planetoides: una centelleante estrella amarilla con seis trérualos dedos; un planeta de azul purpúreo con un fiero halo rojo; un pequeño globo central achicado por una inmensa corona; un borroso sol amarillo-ocre del cual emanan llamas que giran como cromoesferas en una tormenta de plasma; varios orbes estelares rotando con im-

placable gracia contra fluctuantes zumbidos sonoros. De repente hay un estallido de luz blança; un lóbrego mar de gas azul intenso se halla en gran movimiento; olas de bruma intolerablemente vistosa pasan ràpidamente a través del vacio. Evidentemente se ha hecho contacto con alguna vasta nueva realidad.

Para Belson el cine es una matriz donde le es posible relacionar la experiencia externa con la interna. Siente que ello culminó en Samadhi "Llegué al punto donde fui capaz de producir externamente, con el equipo, lo que estaba viendo interiormente. Pude cerrar mis ojos y cer estas imágenes dentro de mi propio ser, y pude mi-rar fuera hacia el cielo y ver la misma cosa sucediendo alli también. Y la mayor parte del tiempo las veria cuando mitaba a tracés de la mira de mi cámara montada sobre el banco óptico. Siempre he considerado al equipo productor de imágenes como extensiones de la mente. La mente ha producido estas imágenes y ha hecho que el equipo las produzca fisicamente. En cierto modo es una proyección de lo que ocurre dentro, fenómenos arrojados fuera por la concie icia que entonces podemos mirar. En un sentido estoy haciendo algo similar al claricidente Ted Serios que puede proyectar sus pensamientos sobre film Polaroid. Sólo que tengo que fatrar mi conciencia a través de un enormc antecedente de arte y rodaje filmico. Pero estamos haciendo la misma cosa. En cierto modo Samadhi abre nuevo territorio. Es como si hubiera regresado de alli con la camara en mano - me ha sido posible filmarlo".

GENE: ¿Sentís que tus experiencias con drogas han sido benéficas para tu trabajo?

JORDAN: Absolutamente. De joven experimenté con pe-yote, LSD y todo eso. Pero de muchas maneras mis films están por delante de mi propia experiencia. De hecho Samadhi es el único en el cual alcancé al film y corrí a la par de él sólo durante un momento. El film está mucho más adelantado de todo lo que he experienciado sobre una base continua. Y lo mismo ha sido cierto en las experiencias con drogas. En cierto modo proporcionaron la escena para los discernimientos. Tomé peyote hace quince anos pero no tuve ninguna experiencia cósmica o samádica. Eso se retuvo para algo que sucedió mediante el desarrollo de diferentes niveles de la conciencia. El arte nuevo y otras formas de expresión revelan la influencia de la expansión mental. Y finalmente alcanzamos el punto donde no hay virtualmente separación entre ciencia, observación y filosofía. El nue-vo artista trabaja esencialmente del mismo modo que el científico. En mucho casos ese trabajo es idéntico a la exploración científica. Pero en otras oportunidades el artista es capaz de enfocar más en el área de la conciencia y el fenómeno subjetivo, pero con el mismo tipo de celo científico, la misma objetividad de los cientificos. La conciencia cósmica no está limitada a los cien-tíficos. De hecho a veces los científicos son los que menos saben. Pueden mirar a través de su telescopios y yer alli afuera, pero ser todavia individuos muy limitados.

#### MOMENTUM: El Sol como un Atomo

Si uno fuese a aislar una única cualidad que distinga los films de Belson de otras películas espaciales esta seria que su obra es siempre heliocéntrica, mientras la mayoría de las otras -inclusive 2001- son geocéntricas. La naturaleza arquetípica del sol es tal que la obsesión de Belson con el ha tendido, a veces, a cierto misticismo sin duda ineludible. Que algún día hiciera un film ex-clusivamente sobre el sol era inevitable; que resultase su obra menos mística fue más bien una sorpresa.

"Me preguntaba cual seria el tema de mi film posterior a Samadhi", me dijo: "Todo mi mundo se había desplomado. Todas las rutinas que había creado a fin de desarrollar el estado de conciencia para producir ese film se había anicado. Así que tuve que seguir trabajando apenas para mantener el impetu desde Samadhi. No tenía idea preconcebida sobre qué era el nuevo material, pero lo llamaba Momentum (Impulso). Eventualmente descubri que era sobre el sol. Corrí directo a la biblioteca; cuanto más leia más notaba que sobre eso era exactamente Momentum. Todo el material era similar sino idéntico a fenómenos solares como corona, fotoesfera, cromoesfera, man-chas solares, tormentas de plasma, incluso me metia en cierta interesante especulación sobre qué ocurre dentro del sol. Y me di cuenta que el film no se detiene en el sol, ca al centro del sol y dentro del átomo. Así que ese era el film, sobre el sol como un átomo. El final muestra el paradójico dominio en el que los fenómenos subató-micos y la inmensidad cosmológica son idénticos. A tra-vés del nacimiento de una nueva estrella es donde ello sucede."

Momentum fue completado en mayo de 1969, tras dieciocho meses de estudio y labor concienzados. En un sentido es un refinamiento de todo el vocabulario que él ha desarrollado a través de los años, destilados hasta su esencia. Pero hay nuevos efectos inspirados por este tema particular. Momentum es una calma experiencia objetiva de imagineria concreta que procura sugerir conceptos abs-tractos sin volverse particularmente simbólica.

Comienza con material de archivo de un cohete Saturno cuyos posquemadores arden con furia de arcoiris. Oimos el eco de música etérea y lentos zumbidos cíclicos. Luego uma imagen solar en malva y rubi iridiscente, enormes prominencias fulgurando a baja velocidad. Una serie de elegantes labrados nos trae más cerca de la esfera mientras ésta gira con firme y pesada dignidad. A pesar de su furioso tema. Momentum es el film más sereno y gentil de Belson desde Allures. Este sueño es sorprendente y curiosamente realista — al punto que inclusive se puede hablar de "realismo" en conexión con imágenes solares. Hay una cualidad física, visceral, en las imágenes mientras nos arrimamos a la superficie y, con un rugido agi-ta-almo, descendemos lentamente en la oscuridad: aparentemente la sugerencia de una mancha solar. Nubes de llamas ardientes como napalm surgen siniestramente ha-cia el vacio, que de repente es quebrado con un opalino estallido de luz. Nos movemos a través de variados ni-veles de temperatura y materia. Las ahora familiares técnicas de Belson parecen poseer una pristina claridad y precisión no tan precisa antes. Precipitadas cascadas de llamas parecen especialmente delicadas; fantásticas y destacadas escamas de color luminiscente alcanzan niveles más profundos de la mente; los traslúcidos dominios de la cinesteria lo dejan a uno sin habla.

Moviéndose más hondo en la masa, las imágenes se vuel-ven más uniformes con calidad de textura como un mudante mar de sedimento plata. Millones de diminutos fucilazos hacen irrupción sobre un campo de vividos vapores azules. Veloces movimientos sutiles y rupturas repentinas en la fábrica de color parecen suprimidos por

alguna tremenda fuerza. Formas indefinidas e incontables partículas nadan en un frenético mar de color.

"Luego el film entra en fusión", dijo Belson. "Un estado de interacción atómica más intenso que la fisión. Esto se supone que tiene lugar en el sol, fusión." Una enceguecedora bola de fuego roja se quiebra en una estrella multipuntiaguda de implosiva luz/energía. relampagueos más y más brillantes, creciente en intensidad. Una imagen similar al Lapis de James Whitney -recolección de millones de diminutas partículas en torno a un igneo núcleo centralse arma hasta el momento del crescendo, con todos los colores del universo fundiéndose en una supremamente hermosa explosión, y súbitamente estamos hondo en el espacio interestelar, observando un relámpago distante mientras nace un nuevo sol.

"El secreto integro de la vida debe existir de algún modo en la imagen solar," destacó Belson. "Momentum es una especie de revelación considerando al sol como la fuente de vida. No solo en nuestro sistema solar, sino dondequiera que haya un sol es la fuente de la vida en esa parte del universo. De el venimos y a el retornamos. Aunque prisamos en el sol como en una cosa gigantesca, pienso que probablemente un átomo es en sí un sol pequeño: de hecho nuestro sol es probablemente un átomo de una es-tructura mayor. De algún modo está ligado con la esencia del ser. Si tuvieses que pensar en una sola forma que fuera la estructura primaria del universo tendría que ser la esfera solar. Me refiero a que hay mucha evidencia en torno nuestro a ese efecto." 🏶

GENE YOUNGBLOOD

(Traducción: Miguel Grinberg)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS: Plastic Art and Pure Plastic Art. Piet Mondrian. El retorno de los brujos. Pauwels y Bergier, Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge, Carlos Castanada. Buddhist Wisdom Books: Diamond Sutra, Heart Sutra, Edward Conze.

### EL RIESGO DE SER LIBRE



#### INTRODUCCION A UNA OBRA DE ANDREI TARKOVSKY

La reducida filmografia del realizador ruso Andrei Tarkovsky puede definirse asi: una autobiografia en clave. Su primer film, La infancia de Iván, que despertara la atención de la crítica mundial en Venecia, revive sus experiencias infantiles en el marco de la guerra del 41 y en la persona de un conmovedor protagonista. Desde 1962 Tarkovsky prepara su segunda obra: Andrei Roublev. Cumple su labor con la tenacidad del artista que supera (con distinta fortuna) los escollos de una censura demoledora. Finaliza el rodaje seis años después, pudiendo estrenarla en Moscú en 1969. La copia presentaba cortes. El mismo realizador confesó haberlos practicado por decisión propia. Sin embargo sus contradicciones, ciertas sutilezas ineludibles y la asociación con algún episodio vergonzoso (el caso Einsenstein y su trilogía) permiten dudar de sus declaraciones posteriores, editadas en Europa.

El film fue prohibido en su país y se lo declaró inexportable. Mediante ardides no develados, una copia fue exhibida en el cine-festival de Cannes. Llovieron las esperadas protestas y, a la hora de los premios, fueron reemplazadas por las inevitables "interpretaciones" de contenido "revolucionario". La dialéctica tiene también

"DESGRACIADOS LOS PUEBLOS QUE NECESITAN HEROES" (BERTOLT BRECHT)

sus sacerdotes, por supuesto. Galardonada con un Premio Especial del Jurado (a manera de consuelo) debió Andrei Roublev ser vencido, injustamente por un panfleto bien construido (Z), y en especial, por la virulencia sin términos medios de If...

La película es la evocación de un pintor de iconos. La acción transcurre en la primera mitad del siglo XV. Moscú es la capital de un Estado dirigido por el Gran Duque Dimitri; los tártaros dominan la mayor parte del solar ruso, tarea que les llevó doscientos años sangrientos. La violencia estalla día a día y la sufre un pueblo aterrorizado. Es este caos el que impulsa al monje Roublev a interrogarse sobre los alcances últimos de su pintura. Cuestiona su obra de artista negándose a confundirse en y con esa caótica marea de la que, en gran medida, es culpable la Iglesia a que pertenece. El pintor se niega a crear su Juicio Final como si se tratara de una visión apocalíptica (según las exigencias de su Institución religiosa). No impondrá su amor (su arte) por la fuerza. Rehusando conformarse con los cánones dramáticos de la pintura religiosa, decide buscar refugio en una dolorosa inactividad envuelta en el silencio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sus dilemas (los de Roublev-Tarkovsky, al fin de cuentas) son sucesivamentes éstos: aceptarse o no como individuo, reconocer en la obra de arte "el soplo divino" que lo une a Dios o admitir que la obra es resultado de una creación colectiva, buscar su libertad interior en oposición a una esclavitud exterior. En definitiva: optará por ser un individuo (de ahí la imagen del hombre volador). Ninguna maquinaria, ningún déspota, ningún opresor podrá evitar que un individuo piense.

Tarkovsky analiza el papel represivo y traumatizante de la Iglesia rusa en la Edad Media y el hecho de que el misticismo de la época suscite las más bellas obras de arte (Roublev fue contemporáneo de Fray Angelico y de Piero della Francesca) no es una contradicción. Las dimensiones cristianas del dostoievskiano protagonista (un convincente Anatoli Solonitzine) equivalen a su evolución como individuo, desarrollo que abarca una vida (1370-1430) que culmina con el triunfo de una magnifica creación: el cuadro Trinidad, cuya visión en el film es uno de los momentos más conmovedores de la obra. Fotografiada en blanco y negro ofrece la particularidad de contar en sus tramos finales con la colaboración de una excelente foto en colores (debida al óptimo Vadim Youssay).

Es que a modo de contraste se ha querido subrayar la victoria espiritual del luchador. De un Andrei que ha decidido ser un individuo, que ha optado por ser libre. Vale decir, sumergirse en la aventura del hombre con Dios. Ya sea para Aceptarlo o Negarlo, ya sea para Amarlo u Odiarlo. Es el prodigioso riesgo de ser libre. \*

HERNANDO HARB

TARKOVSKY
HABLA DE SU FILM
ANDREI ROUBLEV:

Todo lo que he realizado, todo lo que he tenido la intención de realizar, ha estado siempre ligado a personajes que tienen algo en común, o no, que superar, que deben vencer en nombre de ese optimismo que tanto me preocupa y al que continuamente me refiero. Dicho de otro modo, mi tema es éste: un hombre sostenido por una idea, primero busca apasionadamente la respuesta a una pregunta, luego va hasta el fin en su búsqueda por comprender la realidad y para obtener esa comprensión gracias a su experiencia individual.

Tómese como ejemplo la secuencia inicial, en la que se ve a un hombre volando: es el símbolo de la audacia creadora personificada, en el sentido de que la creación auténtica exige la entrega completa del ser. Que él quiera volar antes que esto rea posible, que trate de fundir una campana antes de haber aprendido a saber hacerlo, o desee pintar un icono de una manera totalmente nueva, son todos estos hechos nada menos que actos que exigen por el precio de la creación misma que el hombre (el artista) se disuelva en su propia obra, se entregue íntegro. Este es el sentido del prólogo: para volar el hombre sacrifica su vida.

Engels tiene un pensamiento notable: El nivel de una obra de arte es tanto más alto cuando más projundamente disimulada está la idea que la obra expresó. Tal el camino elegido. Nos hemos esforzado por ahogar nuestra idea bajo la ambientación de una época, en la diversidad de caracteres y en los conflictos surgidos de los diferentes caracteres. Es por esto, tal vez, que la Historia pura, directa (sin embargo evitando que pase a un segundo plano) se diluya en la atmósfera épocal. La que hemos reflejado en las imágenes. Sin duda éste es un enfoque poco habitual de la materia histórica y es lo que ha dado que hablar como 'inexactitud histórica'. Pienso que aquí está el origen del malentendido. La crítica fundamental a mi film -la mayoría de las veces no muy claramente expresada por aquellos de mis amigos que no lo aceptaron—, es que se lo ha realizado según la fórmula de Engels (de la que hemos hablado), vale decir, la consistente en ir sumergiendo la idea directriz en el fondo del asunto y poniendo en primer plano la ambientación, la atmósfera de la acción. Y creo que de alli procede la irritación de algunos, la incomprensión ante la ausencia de los clichés retóricos, juzgados indispensables en todo film histórico...

Si algunas secuencias fueron eliminadas en mi film?... Primero que todo, ninguna persona ha mutilado mi película, sólo yo practiqué ciertos cortes. La primera versión duraba tres horas y veinte minutos, la segunda tres horas y quince. La más reciente, reducida por mí, es de tres horas y seis. Y declaro -insisto en este punto-, que mi opinión sincera es ésta: la última versión es la mejor, la más lograda, la verdaderamente "buena". Yo no he cortado más que alargamientos que no alteran la totalidad de la obra: ni al tema, ni a los acentos que creemos haber logrado, ni a las réplicas más importantes. El espectador ni siquiera los nota. En una palabra: suprimi los tiempos muertos, mal calculados en un principio. Se acortaron ciertas escenas de violencia, con el fin de crear un shock psicológico en lugar de una penosa impresión que hubiera contrariado nuestros propósitos. Todos mis camaradas y colegas, que en largas discusiones me aconsejaban practicar esos cortes, finalmente han tenido razón. Me llevó tiempo reconocerlo. Imaginaba que se presionaba sobre mi individualidad de creador, pero he terminado por reconocer que lo que ha quedado de mi film es más que suficiente como para cumplir la función que yo asigné a mi obra. Y no me arrepiento de haberle dado su longitud actual, su estado actual.

Como director cuento siempre con el efecto del shock producido en el espectador. Una corta secuencia naturalista basta para ponerlo en un estado de traumatismo. Luego él creerá en todo lo que se le ha mostrado a continuación. Considero que el cine es un arte realista que no debe tener miedo a conseguir una influencia directa sobre el público. Por otra parte me parece que un film "intelectual" -no sé qué quiere decir esto, y estoy absolutamente en contra de este género de definiciones, pero en fin...-, propone problemas a los cuales el autor responde sobre el terreno, polemizando con los personajes. Dicho de otra manera, el espectador mira y está inclinado (se supone) a reflexionar. Opino que cuando se trata de una obra de arte el espectador debe mirar y sentir. Si se pone a reflexionar durante el transcurso de la proyección el film se disgrega. Sólo después de finalizada la percepción emocional cada

espectador puede empezar a proponerse cuestiones, a hacerse preguntas. Para él la nueva etapa de trabajo sobre la película —la etapa de la reflexión— debe iniciarse al salir de la sala. Un film debe ser emocional y reflexivo.

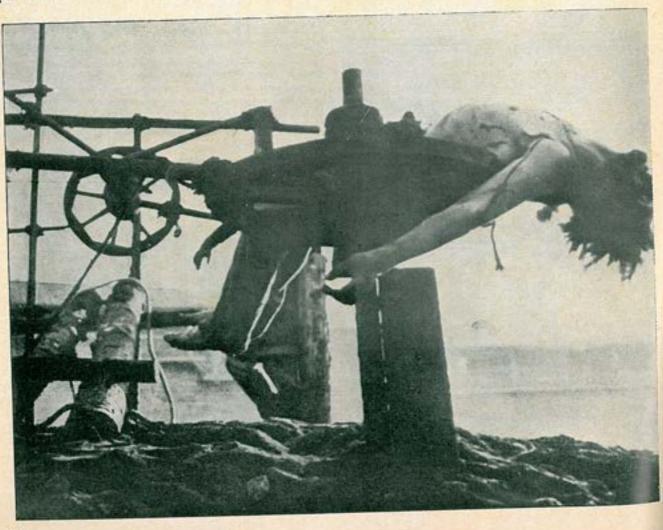
Si a toda costa se debe comparárseme con alguien, desearía que éste fuese Dobienko. Fue el primer realizador para quien el problema de la atmósfera fue su amor por la tierra, y en esto me siento cercano a él. Cultivaba sus films como jardines, jardines que plantaba con su manos, que regaba él mismo... Su amor por la tierra y por los hombres hacía que sus personajes brotasen del mismo suelo, si así puede decirse; eran orgánicamente nacidos, terminados, acabados... Me gustaría parecerme a él en eso. Y si no lo logro me sentiré amargado.

La utilización del color en los tramos finales del film, fotografiado en blanco y negro hasta que aparecen las escenas finales, permitió establecer una relación, una unión, una correlación entre dos nociones diferentes. En el fondo he aquí lo que se quiso decir: el negro y el blanco son más realistas porque un cine en colores no ha llegado aún al nivel del realismo, se parece demasiado a una postal colorida, en todo caso está siempre teñido de exotismo. Psicológicamente, en la vida el hombre es incapaz de sentirse golpeado por los colores, a menos que se trate de un pintor. Se siente imposibilitado para averiguar conscientemente, voluntariamente, las relaciones entre los colores. A menos que se sienta especialmente atraído, excepcionalmente atraído por ellos.

Lo que importaba era reflejar la vida. Relatarla. Para mí en el cine la vida se traduce en imágenes en blanco y negro. La relación, en mi pelicula, entre el final rodado en colores y su casi totalidad filmado en blanconegro se traduce en la expresión de un vínculo entre el arte de Roublev y su vida. Hablando burda, globalmente, esto se resume así: por un lado está la vida cotidiana, realista, racional; por el otro, la convención de la expresión artística de esa vida, la etapa ulterior de una serie lógica (o proceso lógico).

El film culmina con la imagen de algunos caballos bajo la lluvia. Se quiso volver sobre el símbolo de la vida -porque para mi el caballo simboliza la vida. Se trata, quizás, de una visión interior, de una concepción puramente subjetivista, pero cuando contemplo un caballo creo estar ante la vida misma. Porque este animal es, a la vez, algo muy hermoso, muy familiar -y muy significativo de la vida rusa. Pasan gran cantidad de caballos a todo lo largo de la película. Por ejemplo: en la escena del globo es un caballo el que aparece apenado por la muerte del hombre volador. Otro animal muere durante el saqueo que sufre Vladimir, simbolizando así el horror de la violencia. El caballo es el testigo y el símbolo de la vida. Su imagen se retoma en los últimos planos con la intención de subrayar que la fuente del arte de Roublev es la vida misma. @

(Extractos de un montaje de entrevistas y textos de Tarkovsky publicados con el título de "Introducción al 'guión literario' de Andrei Roublev", edición firmada por Luda y Jean Schnitzer, Editeurs Français Reunis.)



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

#### MUY PRONTO EN ORBITA

# MANUAL DE CONTRACULTURA

Textos sobre la Creación de una Sociedad Alternativa

Compaginado por Joseph Berke y Miguel Grinberg

Los documentos más reveladores sobre la Nueva Conciencia, la Antipsiquiatría, las Comunas, las Antiuniversidades, el Teatro Radical, la Educación Libre, el Cine Emancipado, las Dimensiones del Amor, Situacionistas, los Diggers, la Revolución Cultural, los Nuevos Estilos de Vida, el Poder Negro y el Renacimiento del Extasis. Testimonios de Jeff Nuttall, John Gerassi, Pete Stansill, Allen Ginsberg, Barry Miles, Morton Schatzman, Paul Lawson, Julien Beck, Stokely Carmichael, Simon Vinkenoog, Tuli Kupferberg, R. G. Davis y muchos más.

"SI NO SOS PARTE DE LA SOLUCION SOS PARTE DEL PROBLEMA"

Más datos: CONTRACULTURA, C.C.C. 1332, BS. AS.

