

habla un premio nobel

Rique de la primera plana

Dogen y Myoe, aspiraban alcanzar un desenvolvimiento de sí mismos para entrar al dominio de la "nada", contrario al concepto de la "nada" occidental, para ellos significa entrar al universo del espíritu en donde todo comunica libremente con todo, trascendiendo los límites, o sea sin límite alguno. Habla de la iluminación que el poeta de la "Luna", Myoe, persigue a través de una apropiación de esa Luna porque según él, Myoe, al observar la Luna, se convierte en ella y así se hace uno con la naturaleza.

Esto es la esencia de toda la búsqueda artística japonesa: alcanzar esa unión con la naturaleza porque en ella encuentra la belleza que es la que enciende al hombre y lo obliga a la comunicación. De esta manera Kawabata considera reveladora la ceremonia del té, el arreglo de las flores o las delicadas del jardín japonés basadas en la simetría que logra el balance por la imposición de sensibilidades delicadas. La austeridad de todas estas disciplinas del espíritu japonés oculta una gran riqueza. Una riqueza que está fundada en la reducción, porque para el japonés una sola flor contiene más brillantez que cinco flores juntas así como el corazón de la pintura de tinta, es el espacio, o sea la abreviación o mejor dicho, lo que no ha sido pintado.

KAWABATA declara que su obra trata de renovar ese anhelo de alcanzar la "nada" nihilista del Occidente sino el espíritu del vacío que puede darle color a las escenas más variadas de la vida. Cada obra literaria, desde su primer cuento "The Izu Dancer", un nuevo intento, un nuevo paso hacia la materialización de la belleza y esto hace posible la iluminación.

En su novela "País de Nieve", Kawabata aplica el poema "baiku" para transmitir el descubrimiento de la belleza por medio de la contraposición de los términos opuestos o incongruentes. En este libro es donde mejor comunica el placer de los sentidos: el ojo que disfruta viendo, la piel sensible de los personajes y cómo su oído les permite escuchar el "sonido redondo del agua que corre..."

En su ensayo "Ojos en Última Instancia" Kawabata dice de la muerte que: "... aunque los budistas repiten siempre que no hay ningún arte superior al de la muerte y que morir es vivir, yo no admiro ni tengo simpatía con aquellas personas que se suicidan porque por más enajenados que se encuentra uno en el mundo, el suicidio no significa la iluminación y es en la naturaleza donde se puede encontrar esa última reunión con la belleza".

En sus obras, dice Kawabata, trata de inducir al lector a la búsqueda a través del despertar del ojo interior y no por medio del aprendizaje intelectual. Son los atributos naturales del hombre que lo hacen capaz de disfrutar y por lo tanto son estos los que Kawabata expone en sus diversos y más minuciosas apariciones. Los personajes centrales de "País de Nieve" tratan de amarse pero mientras más cerca llegan al amor, más distancia existe entre ellos y la escena final trae lo inevitable de la separación aunque el lector nunca está seguro si los personajes ya murieron y efectuaron la separación de una manera distinta para en el último análisis fundirse en un sólo personaje.

La creación, la belleza como meta final, es una de las características de la juventud mundial de hoy, aunque los caminos para llegar a ello, están circunscritos a distintas realidades y de esta manera vemos como el joven americano recurre a métodos artificiales como las drogas, para alcanzar una luz interior, mientras que el japonés nos lleva una enorme ventaja, porque desde su nacimiento está rodeado de un esfuerzo colectivo por imponer la estética que lo permite posteriormente adoptar, inclusive, el materialismo, sin que esto afecte en nada la belleza interior del individuo.



UNA vez que han terminado su trabajo en el Comité Olímpico, donde elaboraron una serie de cortometrajes y colaboraron en la realización de la película de la Olimpiada, tenemos entendido que Felipe Casals, Rafael Castanedo y tú se dedicarán a hacer cine... partiendo de una idea común sobre la producción.

—Sí, pero no se trata de reunirnos, discutir acerca de lo que queremos y luego realizarlo en grupo. Lo que pasa es que nos hemos dado cuenta de que no es posible hacer el cine que queremos dentro de la industria, un poco por la experiencia de la generación anterior, que supuestamente logró entrar al sindicato y logró hacer las películas que quería... digo supuestamente porque en realidad hasta para hacer un travelling tuvieron problemas...

—¿A qué te refieres cuando dices "la generación anterior"? Porque los que se iniciaron en el primer concurso de cine experimental hicieron su película fuera de la industria, y más tarde realizaron la segunda dentro. Y ¿qué diferencia hay entre, digamos, Un Alma Pura y Los Calafates?

—Yo creo que ninguna. Pero no se trata de un problema de talento; creo que nadie, ni el cincuenta más genial, hubiera podido hacer algo dentro del sistema del cine mexicano. Creo que inclusive esas películas, independientemente de que tengan o no ideas originales de las que se podría haber sacado partido, no podrían haber sido hechas de otra manera. Porque el estar dentro del sistema significa la obligación de hacer concesiones, no digamos ya en el argumento o en el contenido, sino aún en, por ejemplo, usar color o blanco y negro, determinados actores a los que hay que tomar en tal o cual ángulo para lucir su mejor lado, etc. Son estos imperativos los que hacen que no exista un nuevo cine mexicano. Es decir, dentro de la generación que logró entrar a la industria quizá algunos hicieron un cine más digno, pero nada más...

las mejores, fuera de la industria

HAY un hecho muy claro: de las películas que se han hecho bajo el nombre de 'nuevo cine mexicano', las mejores son las que se han hecho fuera de la industria: Es el Balcón Vacío, de García Ascot, Juego de Mentiras, de Burns y La Manzana de la Discordia, de Cazals...

—Es que mira, lo que sucedió con el concurso de cine experimental: Estaba en él toda una generación que hacía años quería hacer cine... todo el grupo Nuevo Cine. Al fin tiene la oportunidad, y lo que hace es un cine de tarjeta de visita. Un cine para decirles a los productores: "Señor productor, mire que bien lo hago". Pero no se podían arriesgar, no se querían arriesgar... yo no estaba aquí en ese momento, pero me imagino el ambiente que había: era la oportunidad de que se abrieran las puertas de la industria, y para que se abrieran era necesario demostrar que se tenían ideas un poco más avanzadas... pero no revolucionarias, porque se podría asustar a los productores y a la cámara. Y en ese mo-

paul leduc la carencia de público

(una entrevista del grupo 35 mm)

mento lo bueno era quedarse dentro de la industria. Creo que fue bueno que entraran, por lo menos porque probaron a los que venían después que no tiene interés estar dentro, porque dentro no hay posibilidades de hacer lo que uno quiere. Si yo llevo un argumento mío a un productor, no le interesará filmarlo... como no les hubiera interesado hacer La Manzana de la Discordia de Felipe...

—Pero la voluntad de trabajar independientemente plantea nuevos problemas. Por ejemplo, la distribución de las películas...

—El problema de la distribución es muy relativo. Ya se ha demostrado que por los canales oficiales de distribución del cine mexicano no puede meterse al nuevo cine mexicano. Dado el desprestigio que tiene el cine mexicano en los mercados importantes, aun cuando la película sea distinta de lo habitual, no se vende, porque carga con el peso de la representación oficial de la industria; entonces, antes de verla, ya la rechazamos. En cambio para un cine independiente si hay mercados de los que podemos vivir. Claro que la película tiene que defenderse con su propia fuerza, pero si la película tiene un valor, encontrará un mercado. Ahora hay interés por un cine... no mexicano, pero sí latinoamericano. Latinoamericano es ahora un foco de atención: el cine brasileño, algunas películas como La Hora de los Hornos... entonces, si la película tiene algún interés, hay posibilidades de recuperar la inversión.

el mecanismo de porcentajes

La inversión, desde luego, es otro de los problemas. —En inversión, si hicieramos la película dentro de la industria, sería muy alta, es decir, el sindicato exigiría que se emplearan docenas de señores que no vamos a utilizar jamás en la filmación, que naturalmente, subirían los costos enormemente. Esto reduciría las posibilidades de salir a locaciones fuera de México, porque el mantener esas docenas de técnicos y actores inútiles, representa otro gasto enorme. Claro, los productores pueden hacerlo porque reciben dinero del Banco Cinematográfico y así no invierten, e invierten un mínimo, pero además tienen la garantía de que mientras más cueste la película, más ganarán, porque el mecanismo de porcentajes con los que trabajan está contruido de esa manera. Para nosotros el principal trabajo será conseguir el dinero para nuestras películas, pero no es tan difícil. El costo real de una película cualquiera puede conseguirse. Es decir, el costo que representara únicamente lo necesario: la película, el laboratorio, un staff mínimo... con eso se puede filmar perfectamente.

—Antes había prejuicio sobre lo que se consideraba cine amateur. El grupo Nuevo Cine, que no hizo cine, consideraba que había que hacer las cosas dentro de la industria, porque el filmar en 16 mm, como que no era profesional, como que sentaba a Escuela de Nueva York. Pero no, se puede hacer cine bien hecho, con buena factura, sin necesidad del aparato industrial. Lo puedes hacer con una cámara silenciosa, con una grabadora portátil, con pocos lentes, con pocos actores...

—Si son tus amigos, no cobran— con locaciones que se pueden conseguir con relativa facilidad, gratis. Hay una facilidad enorme para hacer las cosas; entonces, no hacérlas por querer entrar a la industria y cargar con todos los problemas que la industria plantea, aparte de los que ya tiene uno que afrontar... como que no tiene sentido.

—Todavía les faltará crear un público, lugares de exhibición...

—Les hay, les hay. Creo que lo importante es eso, que ya hay un grupo de gentes que han tomado conciencia acerca de que estar en la industria no tiene sentido, y que están todos por intentar, cada quien a su manera, el hacer películas fuera de ella. Dentro de poco tiempo habrá un loteo de películas de este tipo. Tal vez no todas serán buenas, pero no todas serán malas y algo saldrá de ahí. El hecho de que existan, digamos quince películas al cabo de un año, formará una actitud a la que la crítica, el público preparado y el que se consigue mediante la exportación tendrá que tomar en cuenta.

PERO mientras hay problemas que ya se plantean. Por ejemplo, es posible que ya en la capital hay un público para este cine, pero ¿y en el resto de la República? Difícilmente podrá llegar allá.

—Todo cambia tiene sus dovetailas, y en éste, de acuerdo, el principal es la distribución. Pero el problema de la distribución puede plantearse a dos niveles. El primero, como la necesidad de recuperar el dinero invertido, que se soluciona vendiendo la película en otros mercados. El segundo, el que la gente la vea, si no para que la vea. De momento, el público en México no será más que el de los cine clubes. Creo que hay suficiente gente para este tipo de cine, sobre todo si la posibilidad les llega. Y si trabajan con bujos costos, los cine clubes, con el funcionamiento normal de un año te pueden permitir recuperar tu inversión.

—Lo que es imposible es tratar de explotar estos mercados. Su recuperación es lenta, si no es que imposible. De aquí viene otro problema: que si a nosotros, que el mundo está llegando al largometraje sin preparación, sin experiencia. Por eso, la Olimpiada fue una gran oportunidad para nosotros, porque, a pesar de todo, pudimos por lo menos trabajar todos los días. Los cortos que hicimos ahí por lo menos nos dejaron eso.

—¿Por qué dices que ya no te interesan tus cortos? —Digo que no me interesan porque en mis cortos siempre descubren al productor detrás, además de una serie de cosas que te alejan de la filmación. Se te obliga a una tema, a un ritmo de montaje... Al hacer el corto sobre la Zona Rosa, lo hubiera hecho de otra manera, me interesaban otras cosas y no el México 68. Si quieres criticar a la Zona Rosa tienes que ir más a fondo. Yo tuve que inventar una zona rosa, porque la zona rosa no existe. Tuve que filmarla en close-up todo el tiempo, porque si alejas un poco la cámara, como que ya no todo es zona rosa. Como que si el ambiente, ya la mayoría de las gentes está de acuerdo con su fama. Claro, había una cierta ironía, pero...

—Sí, se ve que es una propaganda turística... que tienes que hacer, pero la ironía es importante y también el que la imagen de la zona rosa las tengas que construir a base de artificios: de espejos, de un ritmo cinematográfico dado a través de los anuncios...

—Sí, pero a partir de eso no se puede llegar a una crítica. No hay material suficiente, hay limitaciones de tiempo, de presupuesto...

la solemne publicidad

CLARO que sí, pero yo estoy partiendo de las limitaciones del corto y ver que logras a pesar de ellas. El que tenga cierto estilo el corto es algo, ¿no?

—Sí, pero desde ese punto de vista los cortos... sobre todo los nuestros... Por ejemplo, había uno que a mí me divertía mucho, sobre el Museo de Antropología, porque me planteaba una serie de problemas prácticos, como es el iluminar esos espacios enormes casi sin medios, cómo darle vida al edificio, que era lo que se veía la mayor parte del tiempo, etc. Pero al arquitecto Ramírez Vázquez le parecía horrible, y tenía razón, porque decía que a la gente le daría miedo volver entrar al Museo, y era cierto: lo único que se veía eran los muertos de la sala mexicana y cosas así, y todo con un ambiente de misterio... Así es que como para promoción... no. Pero ¿qué puedes hacer? Algunos cortos te permitan cierta ironía, o no ser solemne por lo menos, pero... la publicidad tiende a ser solemne, no puedes ir contra el producto, sobre todo si el producto es... México 68. Pero ustedes siempre estaban en contra...

—Bueno, en algunos momentos metíamos alguna cosa...

—Ah, no. El corto de Castanedo sobre el cine mexicano no es eso ni con mucho.

—Bueno, como estábamos a las órdenes de Alberto Isaac, hubo una cierta libertad para ver al cine mexicano con cierta ironía. Ahora que la técnica la daban los elementos, por ejemplo las declaraciones de René Cardona...

—Las de René Cardona, que por el montaje resultan iguales a las de García Riera o Ayala Blanco. O, el colmo, ese final donde la industria y todo el cine nuevo señalaban al unísono. Eso ya es hacer tabla rasa.

—Hay un doble juego constante en esos cortos, hechos un poco para divertirnos, y también una cierta ambigüedad, pero una ambigüedad que permita a los turistas entender lo que quieren entender, no es una ambigüedad controlada, en la que impones tu punto de vista.

—Pero el cine es así. Nunca puedes estar seguro de que te vayan a interpretar correctamente. Pero tus intenciones (y las de Castanedo) dada la selección y el empleo del material, están perfectamente claras.

un novelista en cabo kennedy

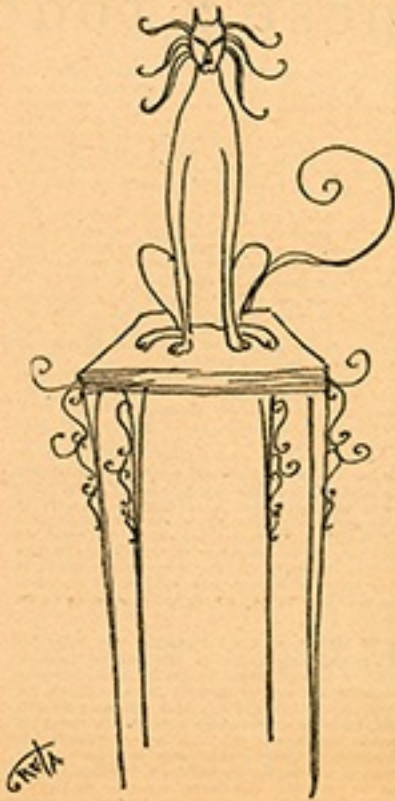
Rique de la primera plana

de la sociedad dirigente una fuente de poder específicamente tecnológico que, un poco como los brahmanes en la sociedad de castas de la India, retiene y administra ciertos principios sagrados que son el motor secreto de la sociedad. Segundo: la tecnología influye en la vida individual, al punto de crear lo que pudiera llamarse una conciencia tecnológica. Tercero: la tecnología florece en la sociedad del neocapitalismo avanzado e inevitablemente se basa en el consumo. La explotación espacial no es producto de consumo inmediato, pero sí otorga la esperanza de un provecho futuro, lo cual crea en la masa una táctica justificación ideal.

En fin, la tecnología, como la religión, hace participar a las masas sin entregarles más que superficialmente los secretos que retiene y administra, empleando para ello algunos ritos colectivos que —como el lanzamiento espacial— más que iluminar la mente tienden a sacudir la imaginación.

EL grupo que usufructúa la fuente del poder tecnológico ocupa posiciones de privilegio económico y social. A juzgar por sus declaraciones sobre el inevitable desarrollo de las exploraciones cósmicas, sus miembros poseen una gran capacidad de abstracción futurista y caso, casi fantascientífica. No exagero al decir que este grupo ocupa un puesto de vanguardia respecto al resto de la sociedad. En rigor, constituye una aristocracia de hecho, por motivos profesionales, la cual, distante y altiva, piensa en términos puramente tecnológicos. En esto se asemeja al grupo del poder religioso, cuyos miembros también piensan en términos puramente religiosos. El tecnólogo, como el religioso, no duda en absoluto de la verdad e infalibilidad de sus principios y está por lo general poseído por un optimismo racionalista hasta lo irracional. Los tecnólogos creen en la conquista final del Universo. No se trata de visionarios, de estudiosos solitarios que trabajan entre las cuatro paredes de sus laboratorios. Por el contrario, forman equipo, grupo. Un grupo de poder que puede y quiere influir sobre el destino de toda la Humanidad.

ADemás de su aspecto aristocrático y herético, la tecnología posee otro, masivo y ritual, representado en el espectáculo del lanzamiento y en la transmisión del desembarco. El día de la partida, me levanté a las tres y media de la mañana y me integre a la interminable columna de automóviles que, a paso de hombre, se dirigía por la autopista de Cocon Beach hacia Cabo Kennedy. Al pasar junto a la laguna del río Banana, en medio de la noche nigerrima, vimos brillar a lo lejos el fetiche dorado del cohete, cuyo resplandor iluminaba el cielo. Pero solamente el cielo. Bajo el rayo simbólico de la tecnología, la superficie de Cabo Kennedy estaba sombría y melancólica. El cielo era la meta.



La Tierra, apenas un trampolín para buscarla.

CUANDO el cohete se perdió de vista, supe que había presenciado un acto al mismo tiempo tecnológico y religioso, lleno de solemnidad tanto científica como ritual. El rito consistió en el testimonio de la casi mágica transformación del cielo en espacio. Un millón de personas —quizás un millón de fieles— han asistido a la desconexión tecnológica del cielo, que de sede de los sueños más ilusos se ha convertido instantáneamente en un lugar de residencia y tránsito. Es verdad que esto podría parecer un mero juego de palabras y tal vez lo sea. Sin embargo, se trata de palabras muy distintas que han devenido en una sola. La palabra cielo ha sido incorporada a la palabra espacio.

Y el espacio pertenece a la tecnología, habiendo asimilado las imaginarias propiedades del cielo. Si la atmósfera circunda la Tierra y más allá de la atmósfera está el vacío cósmico y la atmósfera se compone de troposfera, estratosfera, mesosfera, termosfera. La Tierra dista de la Luna un número preciso de kilómetros y asimismo de Marte, de Venus, de los otros sistemas solares de nuestra galaxia, de los cuasares y de los pulsares. Pero al mismo tiempo, para la multitud, este espacio de medidas casi exactas contiene aún al viejo cielo en el que se localizaban el viejo paraíso, el viejo limbo, el viejo mundo celeste de las religiones y de la poesía.

En suma: el viejo infinito así finito, se parangona con el finito así infinito de la tecnología. Quizás los tecnólogos mismos no se hayan percatado, pero el triunfo de lo espacial se debe en parte a la supervivencia psicológica del viejo cielo.

Pero también es verdad que los tecnólogos, como el aprendiz de brujo de la leyenda, han desencadenado una mutación incontrolable. El viejo cielo servía para conectar a los hombres de las cosas que no andaban bien sobre la Tierra. De ahora en adelante, a un espacio definitivamente vacío de sueños, deberá corresponder una Tierra mejor.