

## 3ª Lección

22/3/94

**Polivalencia y Fotografía y Cámara:**

**ORG**

**Birri:** *"El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría"*, William Blake.

Éste es el mantra de la operación que vamos a tratar de analizar esta noche con el no-film ORG, y yo querría intentar hacer de esta clase una lección que corresponda morfológicamente al tema; es decir, el film es un film experimental. Puede ser que funcione, puede ser un fracaso total, pero querría intentar también una lección experimental, es decir, una lección "open work", abierta, porque el film es un "open work", es un film abierto, me gustaría ver si podemos encontrar una forma que corresponda a lo que se propone el film, que a su vez no es más que un tentativo. Tendré que contener las muchas cosas que querría decirles en los términos de la lección, por lo cual voy a recurrir más de una vez a textos escritos, para ser un poco más conciso, hasta donde pueda.

Como ya les había dicho otras veces, nosotros tenemos —repito esto un poco para los compañeros que no han estado en las lecciones anteriores, así que perdonen la insistencia— dos textos fundamentales que no son cinematográficos, pero que tienen mucho que ver con una imaginería cinematográfica, que son *Memoria del fuego*, de Eduardo Galeano, y el *Canto general* de Pablo Neruda; y quiero introducir esta lección con un texto de Galeano de "El siglo del viento" el último tomo de la trilogía, que se llama "Lluvia":

1974, Yoro

Lluvia

En Chile ha visto mucha muerte. Sus más queridos compañeros han caído fusilados o reventados a culatazos y patadas. Juan Bustos, uno de los asesores del presidente Allende, se ha salvado por un pelito.

Exiliado en Honduras, Juan arrastra sus días de mala manera. De los que en Chile murieron, ¿cuantos murieron en lugar de él? ¿A quiénes usurpa el aire que está respirando? Lleva meses así, de pena en pena, avergonzado de sobrevivir, cuando una tarde las piernas lo traen a un pueblo llamado Yoro, en el centro y en lo hondo de Honduras.

Llega a Yoro porque sí, porque no, y en Yoro pasa la noche bajo cualquier techo. Muy de mañanita se levanta y se echa a andar por las calles de tierra, desganado, temando tristezas, mirando sin ver.

Y de pronto, la lluvia lo golpea. Es una lluvia violenta y Juan se protege la cabeza. Pero en seguida advierte que no es de agua ni de granizo esta lluvia prodigiosa. Locas luces de plata rebotan en la tierra y saltan por los aires:

—*¡Llueven peces!*— grita Juan, manoteando los peces vivos que caen en picada desde las nubes y brincan y centellean a su alrededor para que a Juan nunca más se le ocurra maldecir el milagro de estar vivo y para que nunca más olvide que él ha tenido la suerte de nacer en América:

—*Y sí*—le dice un vecino, tranquilamente, como si nada—. *Aquí, en Yoro, llueven peces.*

Este texto de Galeano lo elegí porque me parece que corresponde al "feeling" de toda la experiencia que vamos

a tratar de comprender esta noche: o sea, el continente americano como un "container" de delirio, que tiene mucho que ver con los sueños, que tiene mucho que ver con esa energía creativa que otros llaman poesía.

El nombre de este no-film que vamos a ver, porque repito, para mí es un no-film, es una "experience", es ORG: O, R, G. En realidad, este nombre ha sido pensado como todo el film, para que cada espectador lo complete como le guste; deriven ustedes de este nombre lo que quieran; hagan funcionar la palabra ORG como un prefijo, como un sufijo. Deriven de ORG "organito", "orgasmo", "orgía" y, si quieren, también pueden usarlo como un sufijo y pueden derivar: "amorg", por ejemplo. Pueden inventar la palabra que ustedes quieran. Esta palabra, en la trayectoria del film, deriva en gran parte de "La teoría del Orgón", de Wilhelm Reich, que me parece un título privilegiado para los que me pedían una pequeña bibliografía que estoy preparando, un libro que es fundamental que ustedes conozcan. Y la película está dedicada, justamente, a Reich, junto con otros dos nombres que son el Che y Méliès. Tan es así, que yo pensaba, eso no se hizo, pero yo pensaba que en el primer cartón tenían que aparecer varias "E" sueltas y después, poquito a poquito, se iban agregando las otras consonantes y vocales, hasta formar los tres nombres: Méliès, Che y Wilhelm Reich. Y estos tres nombres, puestos juntos, parecería un poco como mezclar el aceite y el vinagre, y en realidad es así, es mezclar el aceite y el vinagre, la sal y el azúcar, el Yin y el Yang. Y es contradecir una cultura tradicional y conservadora y, por esto mismo, esquizofrénica y esquizofrenizante, que nos los ha presentado siempre como elementos contradictorios, separados y, aun más, opuestos. Esta operación que se intenta con la película responde al antiguo concepto de la "discordia-concors",

es decir, a la superación de los contrarios: y tiene una larguísima tradición que va desde los orígenes de la cultura occidental (los neoplatónicos), atraviesa los siglos con diversas caracterizaciones –que pasan por la alquimia en ciencia y el manierismo en arte– y llega hasta el inconsciente colectivo de Jung. Pero eso ya sería un tema que nos apartaría demasiado de lo que quiero decir.

Y para entenderme mejor, hay que tener presente el momento en que nace la película. La película nace como primera intuición en el año 1968, que es un año crucial: el Che acaba de morir en 1967 en Bolivia; en mayo –el histórico “mai français”– los estudiantes de la Sorbonne, inspirados por los estudiantes del campus de Berkeley, contestan radicalmente el sistema capitalista; el hombre llega a la Luna. Y su ego se ha desplazado: se produce en su interior, en su psiquis, que abarca también su mente, una operación para mí similar a la del momento en que la concepción tolemaica viene sustituida por una concepción copernicana. El “yo” que hasta ese momento era el centro del Universo, al poner un pie tembloroso por primera vez en esta ceniza plateada de la Luna (no se sabe si se va a hundir hasta el fondo o qué va a pasar, todos lo hemos visto gracias a nuestras herramientas de trabajo, los medios de comunicación de masa, la televisión) el ego del hombre, decíamos, comprende, o sí no lo comprende lo siente, –que todavía es mucho más importante– que ha pasado algo que no lo hace más el centro del Universo. Porque, en el desplazamiento espacial físico, también se deja atrás, se pierde, explota en un nuevo agujero negro la concepción ego-cosmocéntrica del hombre.

La película sufre de todas estas tensiones, contradicciones y yo diría rupturas de estas contradicciones (en verdad pseudo-contradicciones) y trato de expresarlas.

Tan es así, que yo (para ser fiel a lo que les proponía en la primera lección: que era importante tener claro el tema del trabajo que se quiere hacer) diría que el tema de fondo de esta película son dos críticas que se hacen. Una crítica es al lenguaje cinematográfico, hecha desde el interno del lenguaje cinematográfico, concebida por una bestia cinematográfica, que es quien les habla. Y, la otra, una crítica a las concepciones de izquierda que hasta ese momento han primado en el planeta, concebida por un hombre que, cronológicamente, también ha vivido o intentado vivir esa experiencia desde la izquierda. Esa doble posición crítica, es la clave.

No puedo eximirme de decir que, lamentablemente, para lo segundo, y no lamentablemente para lo primero, la realidad que tenía que venir después dio razón a todo esto. Lo primero, el lenguaje cinematográfico de hoy—para decirlo de forma más serena— está fundamentalmente recodificado a través del lenguaje de la televisión. Y no tengo que decir que esto lo considero algo positivo, aunque después tenga que sufrir su contra, pero por ahora vamos a dejarlo así. Lo segundo, la concepción política, y esto lo considero muy negativo, evidentemente se ha derrumbado con un gran equívoco, que eso sí estoy dispuesto a discutirlo: haber arrastrado consigo la concepción de fondo, es decir, el fracaso de un tentativo comunitario, llámenlo después como quieran, llámenlo socialismo, comunismo, inventen otra palabra. En su fracaso histórico en la realidad (pragmático), ha arrastrado como un aut-aut, el fracaso de la concepción utópica comunitaria (teórica). Y mientras enfrentar lo primero me parece inexcusable —no debemos cerrar los ojos, porque es así y me parece de ciegos no verlo— lo segundo me parece un gran equívoco sobre el cual podemos discutir, es más creo que debemos seguir discutiéndolo. En Italia hay una expresión

que suena "*buttare il bambino dalla finestra assieme all'acqua della vasca*", traducido, tirar al chiquito, tirar al agua de la bañera junto con el bebé por la ventana. Y esto es lo que ha pasado, se ha "*buttato l'acqua della vasca insieme al bambino, al piccolo bambino*". Arrojar el agua de la bañera me parece muy saludable, arrojar por la ventana también el niño, me parece un poco menos plausible.

...Me llevó once años de mi vida, estuve trabajando once años en ORG, fue una experiencia que me marcó, que marcó, definitivamente, mi concepción del cine y de la política y del mundo y de todo. Y querría completar esta idea volviendo a nuestra primera lección, porque el tema de este seminario, lo explicábamos en la primera lección, es "Doc-fic".

Con "Doc-fic" aludíamos a este fenómeno de sincretismo, de *no-limits*, entre dos géneros que tradicionalmente se presentan separados: documental y ficción. Fenómeno sincrético –y quizás hoy ya sintético– que en el Nuevo Cine Latinoamericano se repite en una cantidad de obras, donde esta línea divisoria o es muy imprecisa o directamente no existe. Y les ejemplificaba con *Tire Dié* como documental, pero que tiene una estructura narrativa, y con *Los Inundados*, que es un film de ficción pero que tiene un *back-ground*, una base de tipo documental.

Esta tercera lección, que marca "*il mezzo del camin di nostra vita*" (el medio del camino de la vida) de las seis lecciones que haremos, señala una etapa crítica (*danger!*), de la cual vamos a ver si salimos indemnes, en primer lugar yo, y también ustedes, porque si tuviera que remitirme a la clasificación Doc-fic, aplicándola a este film, diría que la lección de hoy es una lección "Dic-foc". Huye, huidiza para otra dimensión. Y no por nada, será si esta película se transformó después en una película maldita. Cuando empecé

a estudiar cine como ustedes, aprendí que había directores "malditos": Orson Welles, era uno de ellos, von Stroheim otro. "¡Qué bendición, qué bendición ser un director maldito!", pensaba, envidiaba a los directores malditos, me parecía la inalcanzable categoría suprema. Pero cuando después hice esta película, ...trabajé once años en la película como les dije y cuando llegó el momento en que había que mostrarla (al tocar el tema de la producción, distribución y exhibición puedo también contárselos) la película no se pudo pasar: se impidió que la película se pasara. Entonces me di cuenta de una verdad tan elemental que quizás por eso mismo uno no termina de darse cuenta: y es que nadie nace para ser un director maldito. Tú naces para ser un director de cine, después son los otros los que te maldicen. Y es distinto, y cuando los otros te maldicen, ya claro la cosa empieza a tener menos gracia.

Así, ORG se transformó en un film maldito, y esto concierne específicamente –como dicho– al tema de la producción de la película, que fue muy difícil.

Les había ya contado que, en todas mis películas, había tenido que inventarme la fórmula de producción. Y en ORG la fórmula de producción fue mi amistad con una figura del cine italiano, un gran amigo, una persona muy inteligente, que había actuado en películas con directores como De Sica, Pontecorvo, Bolognini, Visconti, y que aspiraba a hacer un cine de alta calidad. Con él habíamos trabajado ambos como actores, en una película de Maselli, la primera película de Francesco "Citto" Maselli, *Gli sbandati*, durante la primera mitad de la década del '50.

Les estoy hablando ahora de los años 1967, 1968. Cuando volví en mi segundo exilio a Italia, nos volvimos a encontrar con este querido amigo, siempre habíamos querido volver a trabajar juntos en una película, y había llegado el



momento de hacerlo. Surgieron varios proyectos pero al final yo escogí —él era un gran lector de Mann— un libro de Thomas Mann (y aquí toco ya el tema del guión). Se llama *Las cabezas trocadas*, una novela corta muy curiosa, que Mann escribe un poco por amistad y otro poco también por ironía, a partir de su amistad-rivalidad con Herman Hesse, quien en parte de sus obras había tocado temas que hacen referencia a una mística filosófica oriental. Y Mann escribe *Las cabezas trocadas*, las cabezas cambiadas, como respuesta contrapuesta a esto. Después les voy a contar cómo trabajo sobre esto, pero termino el tema anterior.

Este amigo se llamaba Mario Girotti y era un actor que aspiraba a hacer un cine, como les dije, de calidad. Decidimos hacer esta película juntos, la hacemos pero, en su largo proceso —alguna vez dije que la isla de Gauvain para mí era mi moviola— duante esta larga soledad de la moviola, donde yo voy segregando el film, Mario Girotti, que está siguiendo el film, poco a poco se transforma en un nombre conocido. (No sé si a ustedes Mario Girotti les dice algo, aun que sí, seguramente, les dirá algo su pseudónimo: que es Terence Hill, el héroe de los famosos *spaghetti western* y después de los *kolossal western*, como los hechos con Sergio Leone y otros directores). Se convierte en un *Super Western Star* y, claro, cuando la película se termina, ni yo soy yo, ni *Las cabezas trocadas* es ya *Las cabezas trocadas*, ni Girotti es Girotti: es Terence Hill. Ahí, en el momento en que la película tiene que asumir el proceso de la distribución y de la exhibición, choca, no con Girotti, que ve la película terminada, me abraza y dice: "Ce l'abbiamo fatta, Fernando!" ("¡la conseguimos, Fernando!"), y que está de acuerdo y feliz con la película porque repito, es una persona inteligente, pero choca con su "entourage" familiar y profesional, con todo ese mundo de

intereses que se mueve alrededor de él, y que horripilado le dice, "¿pero te volviste loco? ¿vas a mostrar una película así?". En este momento, en que él tiene ya su cliché y por lo tanto su público y su taquilla, una taquilla de importancia millonaria en dólares, porque sus películas se ven en todo el mundo. Ese "entourage" considera, teme que una película radicalmente demencial como ésta puede afectar eso que se llama la imagen comercial de un actor, y a través de un proceso muy cruel, no quiero insistir más en esto porque revivirlo ni siquiera me hace bien al hígado, por un proceso muy cruel, se decide que, definitivamente, la película no se va a ver.

Les surgen varias ideas paranoicas, surge una idea de quemar los negativos, surge otra idea de bloquearlos en la caja fuerte de su hermano en un banco romano, surge otra idea de secuestrarlos y llevárselos a los Estados Unidos donde vive con su mujer norteamericana...

Pero al final, prima un mínimo de buen sentido, forzado por las circunstancias, Girotti está de acuerdo, no puede no estar de acuerdo, no puede desoir el pedido del festival de Venecia de que se haga una proyección en que a pedido del Festival de Venecia se haga una proyección para su Comité de Selección, invitando también a la "intelligentzia" cinematográfica italiana. Se hace en Cinecittà, en una sala un poco más grande que ésta, que estaba que no cabía un alfiler, ahí está Zavattini, ahí está Pratolini, ahí está Pontecorvo y están los miembros del Jurado del Festival de Venecia, está Carlo Lizzani que dirige Venecia en ese momento, bueno y otra serie de nombres... el joven crítico Enzo Ungari (del "entourage" de Bernardo Bertolucci), "anima mater" de esta operación de salvataje. Vista la película, deciden que tiene que ir a Venecia en un programa que se llama "Proyecciones Especiales", se hace en la sala Conte Volpi, donde se proyectan

películas de *avant-garde* experimental, y allí mismo piden a Girotti-Hill que acceda a esta proyección, él no puede decir sino que sí y la película se ve por una única vez en el Festival de Venecia, esto en el año 1979.

Después de estas dos crisis que les cuento —la del lenguaje del film y la de su “sensu” histórico—, una tercera crisis es la mía, que frente a la decisión de que la película no se vea, lo más “soft” que pienso es suicidarme, como es natural, la solución más simple. Después lo pienso un poco mejor, creo que no, que eso no es muy inteligente, me voy a la India (esta decisión es previa a esta proyección de la que les voy a hablar), después se decide, como les acabo de decir, que la película se vea en Venecia. Ahí armo una gran pantalla frente a la puerta del cine, porque la película nunca fue pensada como una película para ser pasada sola. La película tiene que formar parte de otra cosa, de un “happening”, era una propuesta acompañada por un espectáculo multimedia de propuestas simultaneístas, lo que hoy podría ser una “installazione” (como se hizo muchos años después, en 1992, en el Festival Media Art de Osnabrik, en Alemania, donde montamos una operación que dediqué al padre Atanasius Kirchner, el inventor de la linterna mágica. Se llamaba “Ars Magna Lucis et Umbrae”, que es el título del libro que Kirchner dedica a la óptica, y donde por primera vez aparece la ilustración de una linterna mágica...pero esa es otra historia).

Armo ese gran telón frente a la puerta del cine, como les digo, y con un gran cuchillo que había traído de la India, a las tres de la tarde en punto, me subo a una escalera y, en vez de matarme yo, yo mato a la pantalla, la desgarró y todo el público entra a través de ese tajo, a través de la pantalla, lo que respondía a la concepción de fondo del film: no ya el espectador frente a una pantalla, no ya el espectador como

espectador activo –del que les hablé la primera noche, aquel espectador que sale de ver la película diverso de quien era cuando entró a verla– sino un espectador que entra en la película, que forma parte de ella, un espectador participativo...

Mientras se lo cuento, tengo muy claro que hoy ya esto es “naif” frente a una realidad que nos ha superado y que se llama “virtual reality” donde, en realidad, la inmersión en la imagen es un hecho. Aquí también el “concordia-discors”, fantasmagórico y concreto al mismo tiempo, juntas las dos dimensiones.

Pasemos a la sinopsis, aquí vamos a echar manos a los libros. La sinopsis del film, del no-film, del “experience” –se las leeré como está explicada en la ficha técnica– es la siguiente: “Algunos años después de la explosión del hongo atómico, el negro Grrr ayuda a su amigo el blanco Zohoom a conquistar a su amada Shuick –hay una triangulación–. Tiempo después Zohoom, celoso, interroga a una vieja sibila electrónica sobre su mujer y el amigo, obtiene la confirmación de su sospecha, desesperado se corta la cabeza. Grrr–el amigo, el negro–al encontrarlo muerto, se mata también. La mujer –Shuick– al descubrirlos, trata de lanzarse por un precipicio, cuando la detiene la sibila electrónica que le concede devolver la vida a los dos amigos. Resucitan (los hace resucitar Shuick) mas las cabezas han sido cambiadas –de ahí el título del cuento de Mann–, trocadas (paréntesis: ¿por equivocación... o no?) Nace una disputa entre los dos cuerpos con las cabezas trocadas para decidir con quién irá ahora la mujer: “¿el hombre es su cabeza o su pájaro?”. Este es el interrogante que deja abierto la película.

Para colocarlos en las coordenadas de esta operación, quiero leerles también el programa de ORG, que se distribuyó

en Venecia. Era un caleidoscopio –que es lo que yo quería que fuera esta clase, una lección caleidoscópica, así, que se moviera, que se transfigurará todo el tiempo– y de la parte de atrás de la hoja con el grabado del caleidoscopio (para recortar y armar) habíamos puesto una serie de datos : una estadística y mantras.

Ahora, la estadística (revisar): “La filmación tuvo lugar durante cincuenta y nueve días, en seis meses, esto en 16 mm y después el resto del tiempo fue consagrado al proceso del revelado, copia, montaje, filmación de efectos especiales, blow-up a 35 mm, sobreimpresiones en truka –estoy traduciendo del italiano–sonorización, pre-mix, mix, corte del negativo, dar las luces, y otros procesos técnicos, en dos laboratorios diferentes. En utilización de mesa de montaje se emplearon ciento veinte meses, ochenta y seis horas y cinco minutos en tres estudios diferentes. El corte del negativo, después del montaje definitivo de la imagen, significó 26.625 juntas (la media de un film para la época era de 600 a 800)\*; tiempo equivalente, como horario a 8.340 horas de trabajo, equivalente al tiempo de tres mujeres que hubieran podido, en el mismo tiempo, confeccionar con agujas, tres medias de 1.300 metros de largo cada una. Dar el color, desde un punto de vista solamente cuantitativo, tuvo 6.524 cambios de luces, un trabajo que puede equivaler al de diez films, calculando 700 cambios por film. La banda sonora, que llevó un año de composición, con 616 columnas de pre-mix y 429 de mix, con una duración original de 102 horas de palabras, ruido, música, que incluía 500 efectos de repertorio, y que

---

\* (y, en ese sentido, el film, en muchos fragmentos, tiene un tratamiento subliminal, justamente porque quiere ser un film que hable a las vísceras, un film que hable al subconsciente).

finalmente se concentró en casi tres horas de escuche final. Y sólo un breve dato del material utilizado para todo esto: 419.922 metros de película de 33 tipos diferentes para la imagen más 270.072 la banda de sonido, lo que hace un total de 689.994 como total, que equivale, más o menos, como ir desde Roma hasta más allá de los Alpes. Hubo 108.925 metros de scotch en el montaje, con los cuales se podría hacer un solo rollo de 4 metros de diámetros de scotch: 2.793 cajas de latas para la película, lo que equivaldría a tres Torres de Pisa; más un arsenal de material escénico y accesorios técnicos de 23 sociedades diferentes.

En total, la película duró diez años, ocho meses y catorce días”.

Acá, en el reverso plateado del programa, hay algunos de los mantras de la película, de los que yo utilizaba como claves de esta “opus alchemica”, se los leo: “rigor y locura dándose la mano”, “imagen mágica”, “micro-utopía”, “narrative flash”, “filmunculus”, “habrá una vez”, “imagófagos” (devoradores de imágenes), y acá en el borde dice “cuento ideológico para adultos perversos polimorfos”. Son algunas de las huellas que pueden delatar qué era lo que se quería hacer, hacia donde se huía con esta operación.

Quiero ahora leerles una página del “Diario de ORG”. Mientras se filmaba ORG también llevé un diario: son dos tomos en los casi once años de moviola, dos tomos de estética. El primero se llama “Diario de ORG”: es la estética de la imaginaria visiva de ORG. El tomo dos se llama “Viaje a bordo de una oreja en la oscuridad sonora”: es la estética de la imaginaria auditiva del film.

De ese diario quiero leerles sólo un fragmento, aquí hay dos páginas pero yo voy a leer una, que tiene que ver con las incontables pruebas de percepción sensorial en que nosotros

trabajamos. Les leeré una cualquiera: "Hay una prueba que se hace entre colas blancas y otra prueba que se hace entre colas negras, insertando fotogramas (*esto se hacía, se veía, se volvía a ver, se cambiaba*): un fotograma es perceptible (*porque siempre nos dijeron que un fotograma en cine no se ve, eso es lo que nos habían enseñado, no es verdad: se ve, hay que presentarlo en un contexto perceptivo dinámico*). Un fotograma de imagen entre colas de dos fotogramas negros, una antes del fotograma con imagen y la otra después, es perceptible con principio de significación" huidiza", sobrepone en el relámpago negro con otra escena precedente y siguiente. Otra experiencia: dos fotogramas de imagen, siempre entre colas negras: dos fotogramas, dos fotogramas de imagen, dos fotogramas de cola negra, acentúan la visión temática pero se funde menos con la fulguración precedente y siguiente (piensen esto en el flujo, es decir no son dos fotogramas aislados, me explico mejor, son dos fotogramas de cola negra, después uno o dos o tres fotogramas de imagen, otra vez dos fotogramas de cola negra, uno o dos o tres fotogramas de imagen... por un "continuum" que dura lo que necesita la escena que estaba intentando). Otra, tres fotogramas, siempre precedidos por dos o tres fotogramas de cola negra, permite el desarrollo temático de la imagen, su aparición y desaparición es menos fugaz, más separada de la imagen precedente y siguiente, es decir, hay un embrión de autonomía de la imagen. Como observación general: el negro, la cola negra, antes y después de la imagen comprime, delimita, configura la imagen; el blanco, cola blanca antes y después de la imagen difunde, corroe, esfuma. Con relación a la sobreimpresión tradicional, esta sobreimpresión (*la tradicional, película sobre película*) tiene, así, un comportamiento más cercano a lo experimentado con las colas negras, que al obtenido con las colas blancas".

Simplemente, este es un dato, no pretende ser ni siquiera un ejemplo, sólo una demostración de cómo se trabajó en la película en una búsqueda constante: queríamos ver si y cómo funcionaba alguna cosa (idea, intuición o sospecha), y la hacíamos, probábamos, después de haber montado con esta técnica cinco minutos, siete minutos, veíamos que no funcionaba, se descartaba todo, se volvían a armar las escenas como estaban antes y se volvía a probar de otro modo. Por eso, vale también el concepto que alguna vez también expresé, de que esta "experience", es un no-film segregado. ¿Qué quiere decir "segregado"? Es un film que no está hecho deliberadamente, aquella cosa dicha por Neruda en su "Ars Poética", hace ya tantos años: una poesía (hablando de la suya) en la cual todo se incorpora —nieblas, una rueda, uvas...— "sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada". Un film segregado era el equivalente de un pequeño caracol —usaba esta metáfora para explicármelo a mí mismo— que va caminando un largo y desconocido camino con mucha lentitud durante once años y todo lo que deja al final de su recorrido es sólo un hilillo de plata: ese hilillo de plata es el film. Ese es ORG.

Incluso hubo quien dijo por ahí que yo me había vuelto loco del todo y que me encerraba en la moviola para no hacer nada. Y que decía que se había hecho este film, pero que este film no existía (lo que fue uno de mis traumas cuando se decidió no mostrarlo, porque nadie lo había visto y no se podía demostrar que no era verdad).

Volviendo a la metáfora del caracol para que les resulte del todo clara, el caracol camina y tú, espectador, lo ves desde arriba: detrás del caracol va quedando como una babita plateada, una humedad plateada, una senda plateada que el caracol no ve ni se propuso hacerla. Repito, este film



es mi habita plateada, ¿entienden?, algo independiente de una determinación voluntarista, es una decisión de riguroso trabajo pero al mismo tiempo no finalizado, abierto, imprevisible, que trascendió, inclusive contradijo, superó mi voluntad. Sí, un obstinado delirio.

Son las 9 de la noche. Querría proponerles esto: ustedes saben que estas lecciones tienden a la polivalencia, pero después se detienen en determinados aspectos de la misma. Y en esta lección querría –tocando los diversos aspectos de la polivalencia– poner el acento en la fotografía, el sonido y el montaje, como tres temas para discutir. Pero no querría pasar todo el film, porque son más de dos horas. Les propongo pasar ahora cuatro rollos, los vemos, sabemos que forman parte de un todo abierto con opciones de estructuras alternativas y si todavía les quedan ganas, organizamos mañana una proyección del film completo. Si no vamos a llegar a las cinco de la mañana con esta clase y me parece excesivo (...aunque “el camino del exceso lleve al palacio de la sabiduría”, *má non sempre*)

Pues esta propuesta no es sólo por falta de tiempo, es también un *test* o verificación de lo que estoy aquí diciendo: que el film se presenta con dos características fundamentales: que es un film de ficción experimental y que su experimentación consiste sobre todo en su “desestructuración”.

Tan es así, que uno de los referentes que tuve siempre presente para el film fue *Rayuela* de Cortázar. Novela que propone una fórmula de opciones estructurales, según las cuales ustedes pueden leerla en un cierto orden, pueden leerla en otro orden, que el mismo Cortázar les da al final de la novela –ya no es primero el capítulo 1, después el 2, el 3, el 4, el 5... ya es el 5, el 1, el 2, el 3...–, y en fin, última opción, ustedes pueden leerla como les da la santísima gana, inventándose la

novela (o la película que quieran). Para esas proyecciones que después nunca se llegaron a hacer, imaginé que, en alguna de ellas, se podía poner una gran ruleta a la entrada –de esas que tienen en las ferias de diversiones– y que el público entrando, haciéndola girar, sacaba así a sorteo los rollos que iba a ver y su orden (o mejor, desorden). Una invención que coincide con mi idea de “open work”, una obra abierta: que se puede ver entera, se puede ver en fragmentos, se puede uno levantar y hacer pis y volver, o inclusive no volver y no ver, como pasa con todas las películas. Vamos a pasar ahora los tres rollos.

(mientras se prepara la proyección)

Con respecto a la “deestructuración”: recuerdo que Julio García Espinosa vino un día a Roma, ya hacía como ocho años que yo estaba trabajando en la película, y me pregunta: “Pero, Fernando, ¿cómo es posible que estés empleando todo este tiempo para hacer una película? Y le respondo: “Te equivocas, Julio, yo no estoy empleando todo este tiempo para hacer una película, lo estoy empleando para deshacerla, que es distinto”. Era la verdad, deshacerla.

Y mientras no empieza la película –ya les comenté sobre mi manía obsesiva de acompañar todo mi trabajo con un manifiesto– les voy a leer el manifiesto de ORG que es el manifiesto del “coSmunismo”, o sea del “comunismo cósmico”. Los tipógrafos generalmente se equivocan y se comen la “S” y entonces se lee la vulgaridad “manifiesto del comunismo” y no “manifiesto del coSmunismo” –ahora yo le pongo la “S” con mayúscula y la subrayo. El mismo tiene como mantra: “Por un cine cósmico, delirante y lumpen”.

Conceptos que en su momento me fueron muy criticados como una gran contradicción (¿traición?) conmigo

mismo, porque con *Tire Die* y *Los Inundados* hablaba de "Por un cine nacional y realista y crítico y popular" y ahora me salía con esta otra cosa. Y, con mucha sinceridad, para mí no hay ninguna contradicción, porque donde ayer (1956) hablaba de un cine nacional, en los años cuando escribí este manifiesto, no hoy, en 1978, el manifiesto es de 1978, hablaba de un cine cósmico; donde hablaba de un cine realista, ahora hablaba de un cine delirante; y donde hablaba de un cine crítico y popular hablaba de un cine lumpen. Lo único que había hecho era expandir mis coordenadas ("*expanded cinema*"), expandir mis meridianos y paralelos de terrestres a celestes, simplemente eso. Y no por nada, así como las dos primeras películas que vimos, *Tire Die* y *Los inundados*, forman parte del ciclo de la identidad, esta película forma parte, junto con *Rafael Alberti, un retrato del poeta* que veremos en una próxima clase, del ciclo del exilio interior.

#### Manifiesto de ORG

(Manifiesto del CoSmunismo o Comunismo Cósmico)

"Por un cine cósmico, delirante y lumpen" \*

1978

Dice el manifiesto: "... tico vísceras pensantes: coSmunism comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje (pero toda la operación es una demostración que se puede poner en práctica la Utopía) locura y rigor tomados de la mano no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje tábula rasa: cine desde cero para experimentar ORG como un no-film es decir como experience con cada espectador individual ("sólo para locos") totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje como verificación de un

cine para mutantes de un cine total ORG-experience como experiencia: esperanza de comunicación (técnicas de montaje pitagóricas, oraculares y alquímicas) "montaje de atracciones" nueva dimensión lúdico-mental (pero toda la operación es una demostración que se puede poner en práctica la Utopía) (público no como "masa" sino como re-unión de espectadores individuales) locura y rigor tomados de la mano (entre cine y no-cine o más-allá-del-cine: filmunculus) (un film test de Rorschach) por lo tanto ideologizar todo pero además sensorializar todo heredero de los portadores ambulantes de linternas mágicas para experimentarse a sí mismos como respuesta al estímulo ORG no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje comunismo sensual hedonista erótico vísceras pensantes: coSmunism fabricación de un poema o de una novela choque artesanía vs. industria comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen (entre cine o no-cine o más-allá-del-cine: filmunculus) totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje (público no como "masa" sino como re-unión de espectadores individuales) (técnicas de montaje pitagóricas, oraculares y alquímicas) heredero de los portadores ambulantes de linternas mágicas comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen comunismo sensual hedonista erótico vísceras pensantes: coSmunism (un film test de Rorschach) por lo tanto ideologizar todo pero además sensorializar todo tábula rasa: cine desde cero para experimentar ORG ("sólo para locos") fabricación de un poema o de un... "

Vamos a verla ahora.

(se proyectan los tres rollos de ORG).