

Ahora sí: polivalencia/guión. El guión lo construí sobre la base del libro de Thomas Mann, pero cuando un estudioso italiano de Mann me informó que Mann había escrito el libro en contrapunto burlón irónico con Hesse, inspirándose en una antigua leyenda hindú, traté de encontrar esa leyenda. En esos días era embajador de México en la India el poeta Octavio Paz, quien tenía un secretario hindú, preparadísimo en lenguas castellanas, un estudioso del español, un "españolólogo", y le escribí sin conocerlo, preguntándole si me podía ayudar, si me podía buscar esa leyenda, un poco sin creer que la iba a encontrar. Dos o tres meses después me llegó a Roma un librito de los "Penguin Books", en inglés, con la leyenda hindú en la cual se había inspirado Thomas Mann. Todavía incrédulo pero felizmente sorprendido, de Thomas Mann di un salto atrás a la leyenda hindú que se llama "El dilema de la lavandera" y que trata el tema en términos religiosos, místicos. Mann hace una adaptación de ese cuento y le da un perfil psicológico, "psicologizante". Y yo a mi vez, yendo a la fuente, trato de hacer una tercera operación, en la cual, no respondo más a esa clave "psicologizante" —o subjetiva— sino a otro tipo de dimensión: "objetiva", material, sensorial. Por eso al film siempre lo vi como cuando tu sacas un ánfora o un ancla del fondo del mar, cubierta de pequeños caracolillos, de algas, de incrustaciones: y puede sólo entreverse o adivinarse su forma, que sería la anécdota. Pero a su vez está incrustada de otra cantidad de formas accesorias que son los puntos de "fuga" del film y su "desestructuración": era la época de las modas del "underground", del "off, off", del "extreme cinema", etcétera... Trabajamos mucho sobre estos códigos innovadores, pero lo que el film intentaba aportar como algo original era una anécdota, es decir un "racconto".

una historia de largo respiro que, en la mayor parte de los tentativos experimentales que se hacían en esa época, ese tentativo todavía no se había hecho.

Y ese guión yo lo cuento y lo canto en una noche frente a un micrófono, una noche de Navidad de 1968, y salgo a filmarlo y montarlo improvisándolo, silbándolo, y eyaculándolo, sobre la marcha, "non interruptus" por once años.

Y, como ya les leí antes, la filmación dura, más o menos, tres meses, y todo el resto del tiempo —once años— va al proceso de montaje.

Polivalencia / Dirección. De la dirección les puedo decir que es como el film, una mezcla de cosas, un "collage", una "contaminatio", es una dirección que sólo en parte se hace en la filmación. La filmación tiene lugar en tres lugares, fundamentalmente: en Monterano, que es la ciudad donde está el templo de la sibila cibernética, una ciudad italiana muy antigua pero que fue abandonada por la peste, en el ochocientos estaba ya desierta; en una pequeña "cave" que era una gruta o sótano que existía bajo el monte de Testaccio (un monte artificial que se formó durante siglos con residuos de ánforas rotas de aceite y de vino en este puerto imperial del Tíber); y en Roma "e dintorni". Una miscelánea de lugares: calles y plazas de Roma, la playa del mar Tirreno donde, según la mitología, desembarcó Éneas, fundador de Roma, nuestra vieja casa con Carmen en el sombreado barrio Nomentano. A lo que se sumó, en fin, gran cantidad de materiales de repertorio, de imágenes que busqué en archivos y filmotecas y fui incorporando al film como "fulguraciones", digamos así con lenguaje rimbaudiano. Y el trabajo fundamental de dirección fue coordinar toda esta operación herética con un equipo canónico, con un equipo industrial italiano, que

trabajó en la película como se trabaja –más o menos– en las películas industriales: una película industrial de costo medio, medio-bajo costo digamos.

Lo cual implicó también la selección y prestación de los actores, los tres que ustedes han visto: Shuick (a) Pétalo Radioactivo: la croata Lidija Juracic; Grrr (a) Tuerca Floja, el camerunés Isaac Gwen-Nob; Zohom (a) Ojos-de-Láser, el italiano Mario Girotti / Terence Hill. Y a un niño: P.P. Pipí-Hijo-del-Cine, además de los tres. (Y están también Tout-La-Memoire-du-Monde, el viejo "professore" hibernado, y Big el "Araba Fenice" o ave fénix).

Porque, en dos palabras, lo que pasa es que Shuick, quien después que se acolloró con el blanco Zohom empezó a desear al amigo de éste, el negro Grr, los lleva por celos al suicidio cortándose cada uno sus cabezas. La sibila cibernética hace un milagro por ruego de Shuick y los vuelve a la vida. Pero Shuick, al pegar las cabezas (¿por error?) las trueca y se fabrica su hombre ideal pegando la cabeza del blanco Zohom en el cuerpo del negro Grr. He aquí el dilema: "¿El hombre es su cabeza o su pájaro, su mente o su sexo?"... Con el pasar del tiempo, el cuerpo de Grrr con la cabeza de Zohommm se decolora y vuelve a ser todo blanco; Shuick empieza a soñar otra vez con Grrr, que a su vez también se decolora y vuelve a ser todo negro:... Y de toda esta "meresunda", nace un niño que se llama Pipí, que quiere decir Primer Plano, hijo de los tres e hijo del cine.

En el momento final, los tres comprenden una frase de Thomas Mann que dice: "Porque en esta vida siempre la felicidad de los unos será la infelicidad de los otros". Frente a esta evidencia, deciden auto-eliminarse juntos gozándose recíprocamente, una tri-cópula amorosa y mortal, dentro de un huevo de plástica transparente: en sobreimpresión con la

explosión de la bomba atómica. El único que queda poblando esta lejana galaxia es Pipí, huérfano y feliz, jugando con un juguete (que recuerda los móviles de Calder, Tinguely, Le Parc) improvisado con cañitas de bambú y papel de colores que va y viene en la marea de las aguas primordiales.

En la columna sonora irrumpe una Internacional cantada por Tout-Le-Memoire, *professore e ibernato*, figura emblemática, alusión a la izquierda tradicional de aquellos años, ...año 1968 (!), borracho, babeado, con la lengua enredada... absolutamente sacrilego para la época (pero necesaria medicina alopática)... y la pantalla se congela, se vuelve roja, una bandera roja, pero inmóvil, que no flamea, por entonces y por ahora, no está dicho, quizás sí, por mañana.

El tema específico de fotografía y cámara se resuelve con siete cámaras. La película tiene siete directores de fotografía y cámara de diversas nacionalidades (italianos, hay un norteamericano), y esto es lo contrario de lo que siempre había hecho (y predicado) en mi vida, es decir, yo siempre trabajé con un equipo, la gente del equipo era siempre la misma, se violó también esa norma. En la fotografía, hay fotografía de ambientes "naturalistas", hay fotografía de efectos especiales "fatti in casa" (también en la "cave") hay efectos hechos en truka. En resumen: lo que hice con esta película fue hacer todo lo que siempre me habían dicho que no se podía (que no se debía) hacer. Por ejemplo, "que un fotograma no se ve", en cambio sí se ve, el film empieza con un fotograma de Tout montado entre interminables colas negras, yo no sabía si se veía, pero vamos a probar, vamos a ver si se ve. Otro ejemplo: "no se puede sobreimprimir más de cuatro columnas de sonido porque se produce una cosa que se llama el rumor blanco y entonces no se escucha nada",

pero vamos a probar, vamos a escuchar. Depende de cómo se monta. Y en ORG hay sobreimpresiones de sonido donde, a través de "premixes", a través de una cierta composición de la columna sonora con compresiones, saturaciones y vacíos de silencio, se escuchan 999 columnas.

Porque todo el film, en su delirio, tiene una base de extremo rigor. Está construido de forma pitagórica, sobre el tres, el seis y el nueve, es un módulo, una estructura de soporte que se reitera permanentemente, ya sea para la imagen en la cuenta de fotogramas, para el sonido en la cuenta del segundo o para esta proyección donde he proyectado tres rollos. Sería largo de explicar porqué son tres números: dentro de la concepción pitagórica, y sobre todo, de la concepción cabalística, tienen un significado específico relacionado con distintas fuerzas cósmicas, las llamaremos así. No es tan largo explicar el tres, por ejemplo: la Santísima Trinidad... Fidel, el Che y Camilo, si me permiten ser un poquito risueño. Cada número alude a una forma de sabiduría numérica en la interpretación del universo. Pero como no estoy aquí para hacer una clase de introducción órfica o pitagórica, dejemos esto de lado. ●

Les estaba hablando de los efectos en truka.

Claro, si tú pones 39 columnas así, una sobre otra, no escuchas nada, pero si tú pones tu columna y vas creando espacios para las otras columnas de sonido, con pautas de silencio que permitan que se introduzcan sonidos limpios para sobreimprimir, al final tú puedes sobreimprimir no 3 sino 39, puedes imprimir 399, puedes imprimir las que quieras. Cuando iba donde los técnicos, el técnico la primera respuesta que daba siempre a mi propuesta era: "¡No!, no se puede...". Entonces yo decía: "...Vamos a probar, si sale bien, el mérito es tuyo, si sale mal, la culpa es mía, me equivoqué, vamos a otra cosa". Y así conseguí una colaboración incondicional, el

técnico de sonido del mix, cuando empezó a trabajar, estaba un poquito escéptico, pero cuando empezó a darse cuenta que, efectivamente, se iban escuchando cosas que él mismo, que era muy buen técnico –Castellani se llamaba–, pensaba que no se podrían oír, empezó a modificar su estudio –se llamaba Flor Film–, y al final puso nueve aparatos para hacer el registro, funcionando simultáneamente. Ya él tenía tres, normalmente, y los llevó a nueve para poder hacer los “premixes”, y mientras se hacían ir a dormir, era el trabajo de un año, el trabajo de sonido, solamente la parte de laboratorio.

Y lo mismo podría decir con respecto a los efectos de truka de imagen. La truka de imagen decía: “si tu sobreimprimes más de tres, cuatro columnas, no se ve nada”. No es verdad. En la escena de la película que les conté, con la explosión atómica, la paloma guerrera y el chiquito con el juguete espacial, hay una sobreimpresión de nueve columnas, también compuesta. Ahí, en vez de tener cola de sonido y cola de silencio, tenía imagen visiva y colas negras y al final se conseguía el efecto, que hasta que no lo veíamos no lo creíamos, empezando por mí. Yo tampoco sabía lo que iba a pasar, no supe nunca *a priori* el resultado de lo que estaba haciendo, lo supe después, lo supe como consecuencia del “raptus” desencadenado por ese mismo hacer (experimental). Por eso digo que es un proceso “antivoluntarístico”, “antivolitivo”, es otra cosa: es vivirse y segregarse un film, experimentando con la vida y con el film. Otra serie de efectos fueron significantes, amen de estos de laboratorio que les estoy diciendo (trukas, sobreimpresión, etc.) porque también se manipuló a la película materialmente, como “materia prima”: se la rayó con un clavo, se la agujereó, se la pintó con “spray”, se la quemó. En “La Cámara Oscura” –escena secreta autobiográfica, una clave del film, toda muda– la película sufrió todo lo que

le está definitivamente prohibido: fue pisoteada, escupida, clavada, crucificada, rota, pegada. Me acuerdo que en los sótanos de la SPES (el laboratorio Spes-Catalucci de Roma), colgamos centenares de metros de película de una columna a otra e intervinimos en esos chinchulines de celuloide con Carlos Ventimiglia —otro gran técnico italiano, inventor del pantógrafo electrónico— haciendo todas esas cosas que les acabo de decir. Fuimos eligiendo aquellos fragmentos que nos interesaban y los volvimos a montar. Y a esa escena remontada la volvimos a filmar como escena conclusiva, que es la escena 24 o sea "La Cámara Oscura". Pero ya montada en el film decidimos que no podía ir\*, y esa escena no está en el film, está la escena 24 antes de todo este proceso de autodestrucción de la película, antes de todo este "trip". Trabajamos en esta escena un año. Ustedes pueden preguntarse ¿pero, para qué? o mejor ¿pero, por qué? Yo no sé si hay un porqué, pero sí sé que hay una expresión brasileña que dice: "*o senhor se passou de la raia*", o sea, "el señor se pasó de la raya", ¿aferran?. Era una escena que ya no tenía cabida en el film, el film no la aceptaba, se rechazaban recíprocamente... y es una cosa que me gustaría algún día poder entender. Porque vista por sí sola, son diez minutos, funciona, pero montada en el contexto del film no funciona más. A lo mejor aquí la didascalfa del inicio con la cita de William Blake "El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría", finalmente se haya cumplido plenamente en el sentido de que ese exceso de excesos con los cuales nos comportamos con respecto a esa escena, nos dio la sabiduría de que ese exceso era excesivamente excesivo.

---

\* Y así respondimos a uno de los mantras iniciáticos del film: "Nunca sabrás lo que es bastante si no sabes lo que es demasiado" (también del poeta William Blake, "El matrimonio del cielo y del infierno").

Toda la película fue una experiencia liberadora, fue una experiencia única, donde por primera y última vez en mi vida pude hacer todo lo que quise –todo lo que me cantó el ojeté– y como quise hacerlo, salvo el final de la historia que no estaba previsto: no podría mostrarla nunca.

Esta copia que ustedes van a ver mañana integralmente –aunque parezca como que todo estaba ya escrito– esta copia, hasta ayer a las once de la mañana, no existía. Y yo no sabía cómo iba a resolver esto, porque estaba seguro que en la Escuela teníamos un video de ORG: ese video, a fuerza de verlo, algunos alumnos lo rompieron, se perdió, no sé que pasó, pero no existe más. Y ahí empezó una búsqueda desesperada de la copia e insistiendo e insistiendo, la encontramos tirada en un galpón infame del ICAIC, las tapas de las latas medio abiertas, sin refrigeración ni nada. Y, obviamente, todo el color de la foto está alterado, dominado por opuestos “cyan” y “magenta”. Y yo había elegido esta película, polivalentemente, para ejemplificar la fotografía, porque en realidad la foto fue muy pero muy cuidada. Trabajamos con un experimentado jefe de laboratorio casi once años, como les decía antes, quien consiguió efectos casi imposibles: a la escena en la que ellos llegan a los confines de la galaxia con ese cohete que en verdad es una 500 Fiat, una cafetera disfrazada de cohete, ...en la que ellos llegan a un planeta desconocido ¡qué sé yo...! a esa escena la trabajamos como locos para conseguir una noche pseudo-lunar, que era una síntesis de verde y violeta, una operación difícilísima pero hermosa, y que aquí se vio como un descolorido desierto de sal. Toda la película... no llega a ser un viraje pero tiene una dominante magenta inaceptable y eso porque ha sido sometida al calor y al mal trato, también por el tiempo transcurrido.



Org, en mi filmografía, es la película que mejor responde a mi necesidad de un arte orgánico, además de orgónico. A la necesidad de trabajar en esa antigua zona donde arte y vida no tienen confines, donde yo mismo no sé más dónde termina la vida y dónde empieza el arte, dónde termina el arte y dónde empieza la vida. Y, además, ya no me interesa tampoco saberlo, ya no me interesa.

Hablando de este film como una experiencia liberatoria —diría además liberante y liberadora— me interrogo a mí mismo y digo, “liberadora ¿de qué?”. Y me respondo: específicamente, de la imagen audiovisual entendida en sentido global, visivo y sonoro; y en sentido general, anárquicamente, liberadora de la imaginación.

También, desde el primer día les dije que el único denominador común que yo encontraba para lo que llamamos Nuevo Cine Latinoamericano —después de treinta y tantos años de vida, en todas sus diversas propuestas y expresiones— es el de ser (así como en América Latina nace una Teología de la Liberación) una Cineturgia de la Liberación.

Aunque esta película aparezca desprendida de las temáticas y de las formas que ha practicado el Nuevo Cine Latinoamericano, creo, convencido, que es una película que, sin las raíces del Nuevo Cine Latinoamericano, aún contradiciéndolo y contradiciéndonos, no hubiera podido existir.

Al invocar nuestro “mantra” (en este caso no “discordia-concors” sino “concordia-discors”) sostengo que este film también pertenece a ese aluvión fluvial, a ese río aluvional del Nuevo Cine Latinoamericano, a ese gran río que arrastra carnalotes y flores y ruedas de carros y libélulas y latas de tomate vacías, es decir todo, todo: “Sin aceptar deliberadamente nada, sin excluir deliberadamente nada”. (Neruda, en su *Arts*

*Poética*). Son las 10:25. Para cerrar, si hay alguna pregunta, alguna crítica, alguna opinión, podríamos permitirnos todavía algunos minutos de diálogo. ¿Alguien quiere decir algo? Habla aquí, Alberto, para que quede registrado.

**Pregunta de un alumno:** Yo sólo quiero saber cuál fue la reacción del público, qué público la vio.

**Birri:** Es muy buena pregunta, porque me permite responderte diciéndote cuál fue la reacción del no-público... la película no tuvo público. Esta afirmación terminante, corresponde empero a la mitad de la verdad, tiene sus excepciones. Y voy a decirte cuál fue esa reacción, las contadas veces que la película tuvo público, las raras veces que se proyectó. Hubo público para la película en el Festival de Venecia en 1979, como ya les dije antes; hubo público para la película en el Festival de Benalmádena, Málaga, donde la crítica más vistosa en el periódico local fue: "ORG, entre la revolución y el desmadre", ese era el título de la crítica; tuvo público en alguna otra oportunidad, pero tan salteada que ya no me acuerdo. Y de lo que sí me acuerdo es del Festival de La Habana, con motivo de una retrospectiva personal —que sospecho fue cuando se quedó esta copia acá, porque yo no sabía que esta copia estaba acá. Esa noche, cuando empezó la película, la sala estaba llena que no cabía un alfiler, no había una butaca vacía, había gente parada en los pasillos laterales, de manera que se pueden calcular sin temor a exagerar, unas cuatrocientas personas, que es la capacidad del cine La Rampa. Cuando la película terminó había catorce, las conté.

Y eso pasó siempre y yo, al contrario de lo que pasa con mis otras películas (porque para qué nos vamos a tirar las cartas entre gitanos..., cuando se proyecta cualquier otra de

mis películas... qué sé yo, y ves que un espectador se levanta –por eso yo ni quiero estar en la sala– lo sigo con la cola del ojo y algo, una ilusión se te desgarró dentro), con esta película no me siento así.

Ya ustedes vieron el rollo 1, que está concebido para echar a los espectadores de la sala. Para colocar de entrada la agresión visiva y sonora a un nivel tal que tú, espectador, ya has entendido para dónde va la cosa. Si te quieres quedar, te quedas por tu cuenta y riesgo... Porque intuyes lo que viene y tienes ganas de quedarte. Hecha como para decir: "Bueno, el que no soporta estos primeros tres, cuatro o siete minutos de película, que se vaya..." Y por eso siempre digo que ORG es una película que elige su público. Pero también digo, para que lo anterior no suene como una aseveración absoluta, que ORG es una película que se puede ver como uno quiere: también eso ha pasado, uno se va de la sala, se fuma un cigarrillo, vuelve, ve otro fragmento...

Y una última confesión tengo que hacerles –a riesgo de que esto pueda suscitar desacuerdo o reprobación, pero lo asumo– ORG es una película que yo hice para mí mismo, es la única película en toda mi filmografía que yo he hecho para mí mismo. Todas las películas, me dirán ustedes, se hacen también para uno mismo. Y uno debe gozar con su propio trabajo, entusiasmarse y justificar ante sí lo que está haciendo (lo cual no quiere decir que uno deponga las armas críticas frente a la obra, esto tampoco es contradictorio: la pasión y la autocrítica. Sólo una mentalidad muy esquemática podría entender estas dos posiciones como antagónicas, excluyentes).

Pero digo también, con mucha franqueza, que así como todas las otras películas –aparte del goce que se presume tiene que existir en cualquier trabajo artístico, sea una película,

poema, pintura, lo que sea— fueron siempre hechas pensando en un interlocutor, en un público, y pensando en compartirla con ese público, compartir una idea, una emoción, un goce estético o político o erótico, ésta no fue concebida así.

No fue hecha pensando en un producto, fue hecha tratando de poner las tripas en la moviola, así una vez que la terminé fue una experiencia que removí sin piedad (como se remueve una pesadilla o como se olvida un sueño, que no se puede contar cuando uno se despierta).

Yo no he hecho más que tentativos, no considero que ninguna de mis obras, de mis películas, sea algo logrado, las considero, solamente, tentativos, propuestas, búsquedas.

Y gozo con esta búsqueda. Y si esa búsqueda después se concreta en algo que puedo compartir con los otros, mejor que mejor. En tal caso sí me interesa la respuesta del otro, me interesa muchísimo saber cuál es el "feeling" del espectador, cuál es su juicio. Pero en el caso de esta película, que es el tentativo más radical de propuesta autónoma que yo me he hecho a mí mismo, una vez terminada —no que reniego de ella, no reniego en absoluto— que cumpla su destino ella sola, que se las siga arreglando ella por su cuenta, entienden como es la cosa: "Moi, je suis l'autre" (Rimbaud).

**Pregunta:** Bueno, ya a mí se me olvidó, completamente... (risas)

**Birri:** ...Tú preguntaste antes por qué la llamaban una película maldita. Se le llamó así porque no se pudo ver, una película se hace para ser vista; cuando no se ve es maldita.

**Pregunta:** ¿Qué tiene que ver la maldición que está detrás de Orson Welles con esta película? ¿No tiene ese mismo sentido la maldición?

**Birri:** No tiene ese mismo sentido la maldición, una película puede estar maldita por muchas razones. La maldición que recayó sobre ORG no fue con relación al sentido temático o expresivo. Tú haces un film y ese film se cumple al ser proyectado y mientras no es proyectado no existe, esa es la maldición de ORG, ¿entiendes?. La maldición de Orson Welles con *Citizen Kane* no fue que no se proyectara, la maldición que recibió Welles fueron las enormes dificultades que tuvo para seguir haciendo cine, inclusive hubo películas que no pudo filmar, y eso lo saben ustedes muy bien. Hay distintas formas en que la maldición te llega. A otros (como a Almodóvar), paradójicamente, les llega porque de pronto tienen tanto dinero y tantas posibilidades, que caen en la trampa de las superproducciones. Y de las perversiones intelectuales o culturales o lo que sea, —o simplemente de las concesiones— que a veces arrastran. No hay una sola forma de maldecir o de ser maldito. Como no hay tampoco una sola forma de bendecir y ser bendito: la bondad y la crueldad de Dios—si existe: “Soy ateo, gracias a Dios!” dijo Buñuel, recuerden— son infinitas y asumen todas las formas posibles de la luz y de la sombra, y también de sus disfraces. Quiero terminar con este poema de Pablo Neruda: *Testamento (II) XXIV del Canto general*, del libro que cierra el mismo. Ése libro se llama *Yo soy*. Y lo único que les voy a pedir es que donde él dice: “libros”, la palabra “libros” ustedes la sustituyan en voz baja por films:

Dejo mis viejos libros, recogidos  
en rincones del mundo, venerados  
en su tipografía majestuosa,  
a los nuevos poetas de América,  
a los que un día

hilarán en el ronco telar interrumpido  
las significaciones de mañana.

Ellos habrán nacido cuando el agreste puño  
de leñadores muertos y mineros  
hayan dado una vida innumerable  
para limpiar la catedral torcida,  
el grano desquiciado, el filamento  
que enredó nuestras ávidas llanuras.  
Toquen ellos infierno, este pasado  
que aplastó los diamantes, y defiendan  
los mundos cereales de su canto,  
lo que nació en el árbol del martirio.

Sobre los huesos de caciques, lejos  
de nuestra herencia traicionada, en pleno  
aire de pueblos que caminan solos,  
ellos van a poblar el estatuto  
de un largo sufrimiento victorioso.

Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora,  
mi Garcilaso, mi Quevedo:  
fueron titánicos guardianes, armaduras  
de platino y nevada transparencia,  
que me enseñaron el rigor, y busquen  
en mi Lautréamont viejos lamentos  
entre pestilenciales agonías.  
Que en Maiakovsky vean cómo ascendió la estrella  
y cómo de sus rayos nacieron las espigas.

Buenas noches, hasta el jueves a las 8:00 de la noche.