y lo es también de las exposiciones de diseño industrial producidas con un criterio puramente decorativo o mercantil. El objetivo de la exposición es perturbar las relaciones de dominio, dependencia y pasividad que la propaganda produce en el público. Es recuperar la palabra y el símbolo como medios de comunicación racional, como elementos de una cultura emocionalmente integrada.

La difusión de cultura por los canales de comunicación que ofrecen los empaques permitirá evitar el desperdicio de materiales y mensajes, para su aprovechamiento en objetos funcionales y de información educativa. Tal es el caso de las bolsas de papel convertidas en libros o las cajas de cartón transformadas en muebles, para citar sólo dos ejemplos. La reducción del espacio propagandístico en favor de la cultura, permitirá también el planteamiento del compromiso urbano con el desarrollo de las sociedades rurales. Por ejemplo, programas alfabetizadores a través de los empaques de forraje con un contenido técnico y cultural acorde con las necesidades del campo.

Por supuesto, la difusión de cultura a través de los canales de comunicación masiva deberá coordinarse en los centros nacionales de estudios superiores. Esto evitará la sustitución de la propaganda por la cultura como un medio de convencimiento más refinado; o como una vía de complicidad con el desperdicio del esfuerzo humano y de la aniquilación del medio ecológico. En este proceso es fundamental la cooperación de las escuelas de diseño, arquitectura y artes plásticas, de antropólogos sociales, economistas, psicólogos, etcétera. Así se trascenderá el ámbito puramente escolar y de intereses privados para aplicarse a la resolución de los urgentes problemas que afecta a nuestra comunidad.

En tanto que el arte contemporáneo se debate, impotente, ante los nuevos sistemas de información, el diseño, en colaboración con otras disciplinas, ofrece una alternativa responsable a la vez que artística para la remodelación del ambiente total urbano. Así como la publicidad mantiene integrados los diversos medios de comunicación, la cultura debería suplir todos estos espacios desperdiciados en propaganda de la sociedad de consumo. Y crear una continuidad cultural que parta de los empaques y se extienda a las publicaciones; al cine, radio y televisión; a los transportes, grandes rótulos y anuncios luminosos, etcétera.

La aplicación social de los medios de difusión masiva, sin interferencia de la propaganda y la industria del desperdicio, representa un paso importante hacia el fin de la alienación humana frente a su propia obra: las grandes ciudades tecnificadas que se consumen a sí mismas y al campo que las rodea. Entonces se volverá factible la unión del arte a la vida, sostenida ésta por individuos responsables, con capacidad de imaginación y decisión. Para llegar a tal punto habremos de quebrar muchos prejuicios e intereses. Vale la pena hacer el experimento.

cine

dos notas

por Tomás Pérez Turrent

LA REVISTA CINE CLUB

La aparición de una revista dedicada al cine, a sus problemas de orden teórico, estético, ideológico, informativo, es algo inusitado en nuestro medio. El último intento serio es el de *Nuevo Cine,* que allá en los años 1961-1962 se sostuvo heroicamente hasta seis números. Empresa casi romántica que se planteaba como una necesaria ruptura con lo que había sido hasta entonces la crítica cinematográfica, pero que se detenía a la mitad del camino por ignorancia del terreno en el cual debía actuar concretamente. Sin embargo, la importancia de su aportación teórica, la validez aún en nuestros días de algunos de sus presupuestos, le confieren una importancia histórica y hacen necesario referirse a ella para toda nueva experiencia en el campo de la crítica cinematográfica.

Es evidente que nuestro medio no favorece en nada este tipo de publicaciones: una industria cinematográfica indigente estética, cultural y económicamente hablando, dedicada, teóricamente, a sostener una fuente de trabajo que sirve de coartada al "gran negocio" ("gran negocio" que cuesta año con año varios millones de pesos al Banco Cinematográfico, léase Estado); una exhibición que es sin lugar a dudas una de las peores del mundo: en este sentido somos una gran provincia beata, silenciosa y puritanoide; una absoluta falta de información que provoca el desconocimiento de los más importantes movimientos cinematográficos y un aislamiento total.

Tomando en cuenta todas estas dificultades acaba de aparecer el primer número de la revista *Cine Club,* órgano de la Asociación de Cine Clubs Universitarios. Como todo primer número, éste se preocupa por definir la línea y plantear los objetivos que guiarán la vida de la nueva revista. Nada más explícito que el texto de presentación: "Como suele decirse, toda revista nace de una necesidad, o de muchas necesidades como en nuestro caso. Aislados a nivel latinoamericano y también interno, la necesidad de un medio de contacto, de información y expresión es, más que urgente, inaplazable. México es no sólo el país que cuenta con el peor cine comercial y la industria cinematográfica más corrupta de Latinoamérica, sino que es el país donde menos cine de calidad se ve y el más estable en su estado de neocolonialismo. Esta situación de 'estabilidad' agravada por la represión sorda pero constante que la oligarquía ejerce sobre la masa, y por una clase intelectual conformista –salvo honrosas excepciones–, ha hecho que uno de nuestros principales problemas sea el del aislamiento y la dispersión de individuos y grupos que, de una manera u otra, se preocupan por actuar (en el sentido de avanzar) no de una manera desarrollista, sino en un sentido histórico, con una actitud política e ideológica que tendría que denominarse de avanzada, esto es, de vanguardia del pensamiento y de la acción."

El cine no se plantea como un puro valor en sí, como un campo exclusivo de la elevada esfera de la investigación estética, como un puro goce de *dilettante* o de *connaisseur,* sino como un instrumento de lucha en una tarea urgente: la liberación. Uno de los primeros pasos en esta lucha es pugnar por un cine que contribuya a la descolonización –invirtiendo la función del cine, instrumento de colonización, que se nos ha propuesto hasta ahora.

Este cine es definido de manera un poco vaga como *Tercer Cine* (en estrecho paralelo con la noción de *Tercer Mundo*), noción que propone una nueva actitud determinada por la lucha de liberación del tercer mundo y muy concretamente de América Latina: "La necesidad de proponer una actitud y un estilo cinematográfico distinto, va más allá de sus posibilidades artísticas. Se trata de un fenómeno que no podría concebirse únicamente en términos formales, estéticos; no en Latinoamérica. Por ello esa necesidad de proposiciones se ha convertido en *Antonio Das Mortes,* en *La hora de los hornos* (películas, ambas, que muestran hacia dónde debe apuntar el cine latinoamericano)."

En el sentido de esta actitud encontramos cuatro artículos: la reproducción de un texto ampliamente conocido, un texto que puede ser considerado clásico y que concuerda con el objetivo de la redacción, "Las cinco dificultades para quien escribe la verdad", de Bertold Brecht; el segundo es un comentario dedicado a tres revistas latinoamericanas, tan aclaratorio de la posición de la revista como la presentación editorial; el tercero, que es el documento central, la reproducción de un texto también ampliamente conocido pero inédito en México, "Hacia un tercer cine", "apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", de Octavio Getino y Fernando E. Solanas, miembros del grupo argentino "Cine Liberación" y autores de la película *La Hora de los hornos.* Por último una entrevista con Alberto Aguirre, director del Cine Club de Medellín, Colombia y de la revista *Cuadro.*

En los tres últimos textos se mezcla la ideología tercermundista, Franz Fanon, etc., la lucha por un nacionalismo cultural latinoamericano y por último la puesta entre paréntesis de la lucha de clases. Independientemente del peligro que representa este último punto, existe otro muy común que es considerar el tan mencionado tercer mundo como un bloque, como una totalidad homogénea, sin tratar de delimitar sus diferencias. No se pueden plantear los mismos problemas para un cine independiente en Bolivia y en México. Aquí hay todo un sistema económico con sus modos de fabricación, por pobres que sean, perfectamente establecidos, así como sus canales de difusión y circulación. El cine, producto cultural, se coloca en el marco de cierto tipo muy concreto de relaciones, y no tomarlo en cuenta es dejarse llevar por la utopía del paralelismo, del marginalismo, del "clandestinismo" inútil y a ultranza.

Esto parece previsto por la presentación editorial en unos parrafos en aparente contradicción con el resto, de tal manera que parecen propugnar por un simple "reformismo", la protección legal a la escuela de cine universitaria, la creación de salas de cine de arte y ensayo, de una cinemateca, etc. Es tener en cuenta que la labor se desarrolla, necesariamente en un contexto como el nuestro, en varios niveles.

El peligro, en cambio, está muy claro en la entrevista del señor Aguirre, quien a nombre de la originalidad sacrifica todo análisis, en una actitud de "revolucionarismo" infantil, dejándolo todo a la espontaneidad y a una especie de "purismo idealista", es decir, la confusión total.

Del resto de la revista sobresale la reproducción de una entrevista sobre el cine húngaro al filósofo Gyorgy Lukacs, inédita en castellano, y los textos de Emilio García Riera, el prólogo de su segundo volumen de *La historia documental del cine mexicano,* próximo a salir y algunas valiosas fichas ya publicadas en su primer volumen.

Llegamos a la parte más débil que es la sección crítica, en total contradicción con los propósitos de la revista, y que llega en algunas notas a repetir algunos de los lugares comunes más usados por la crítica de estos últimos años y con sólo un débil esbozo de crítica ideológica. Esto y un formato que se presta a la confusión y hace la revista de difícil lectura, sería lo primero a corregir en el próximo número.

LA SOCIEDAD DE LOS GLOBOS.

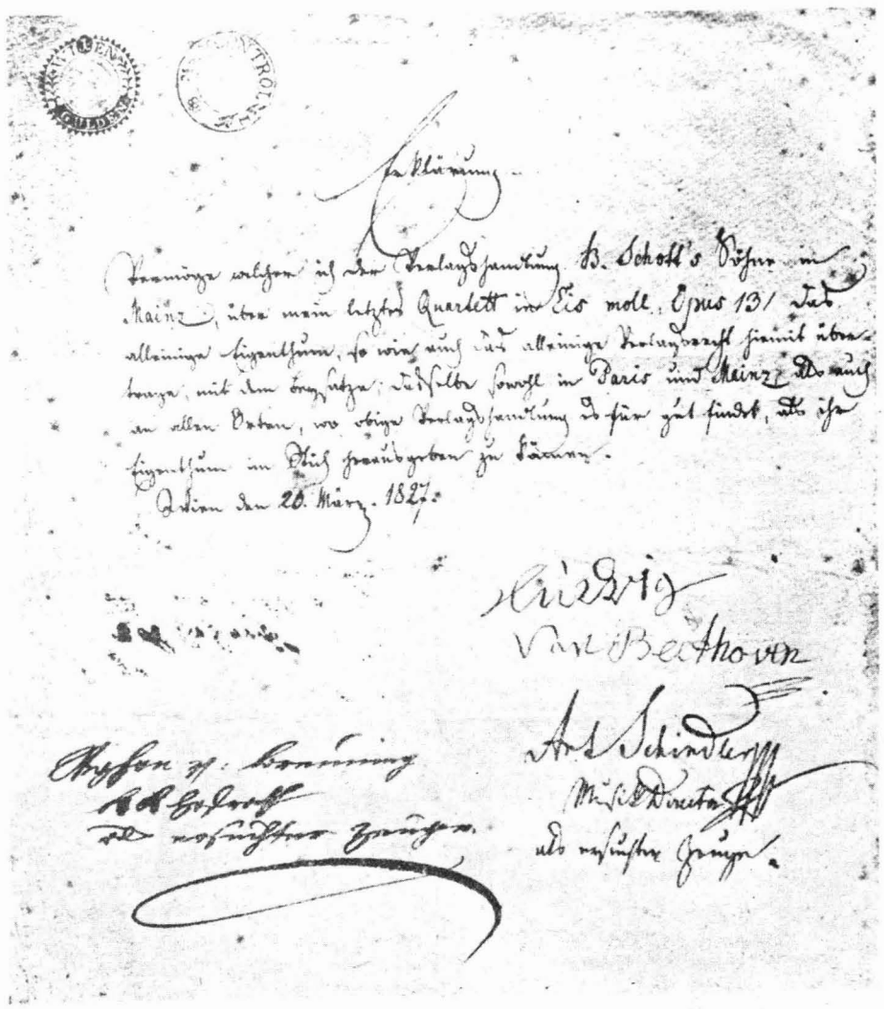
Dentro de la mediocridad crónica de nuestra cartelera, este año ha sido pródigo en estrenos importantes que por lo general han pasado más o menos desapercibidos. Uno de ellos, y uno de los más apasionantes, es el del film italiano *Break-up,* de Marco Ferreri, quien con sus últimas películas se coloca como el más importante de los actuales cineastas italianos.

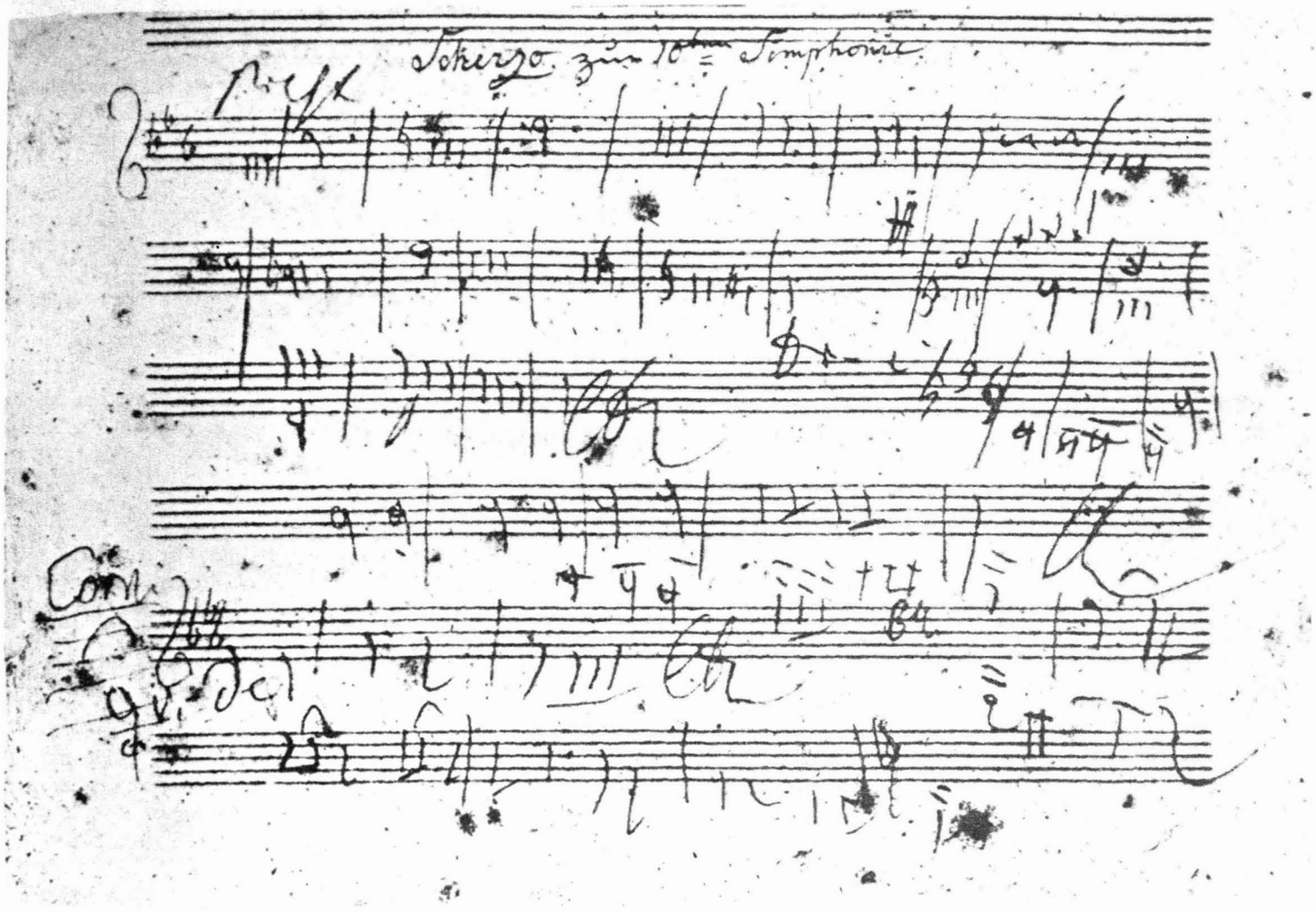
Vale la pena hacer la historia de los problemas que esta película tuvo que afrontar hasta su salida definitiva. Fue filmada originalmente en 1964 con el título de *L'uomo dai 5 palloni* (El hombre de los 5 globos), pero al tenerla en sus manos terminada, el productor don Carlo Ponti de Loren se asustó, le pareció inmostrable, la redujo a un episodio de 30 minutos, la juntó con dos episodios más en color debidos a Eduardo de Filippo y Luciano Salce y la lanzó con el nombre de *Oggi, domani e dopodomani,* sin más relación entre los tres que la presencia de Marcello Mastroianni. Debido a que esta película fue un sonado fracaso comercial, Ponti sacó el episodio de Ferreri y llegó a un acuerdo con él para que reeditara la película original (En México vimos hace poco los otros dos episodios unidos de manera bastante audaz de tal manera que hicieran un largometraje, con el título de *El hombre, la mujer y el dinero*).

Ferreri a pedido de Ponti filmó una escena más, en color (fue filmada tres años más tarde que el resto y esto se nota sobre todo en las vestimentas, peinados, etcétera), que es la del cabaret "psicodélico" (?), que en la versión definitiva está situada hacia la mitad del film. Finalmente la película fue lanzada con el título de *L'uomo dai palloni* y el de *Break-up* para su explotación mundial, en 1968, es decir, cuatro años después de haberse iniciado.

Es probable que el señor Ponti desde su despreciable punto de vista haya tenido razón. Como todo productor concibe y cuenta con un solo tipo de público, el absolutamente pasivo, el que se queda siempre en la literalidad de la anécdota, el que va a deglutir al mismo tiempo palomitas y celuloide-con-historia; este público no tiene por qué apreciar una obra de las dimensiones de *Break-up.*

Mario es un joven industrial fabricante de chocolates, próspero, rico, exitoso, con una hermosa mujer con la que pronto se va a casar. Un sábado poco antes de cerrar se presenta un vendedor de globos que trata de colocar un pedido. Más para quitárselo de encima que otra cosa, Mario acepta un muestrario. Regresa a su casa para pasar el fin de semana con su novia-amante, un fin de semana que promete ser maravilloso. Empiezan los juegos eróticos, el placer, los planes, pero Mario infla uno de los globos hasta que lo revienta. De ahí en adelante su obsesión es encontrar un método científico para inflarlos al máximo sin reventarlos, calcular presión, humedad, tensión, etcétera. Así revienta el





segundo, el tercero, e irritado pelea con la amante y sale a la calle en busca de una solución al problema que lo obsesiona, sin ningún resultado.

Fatigado decide regresar a su casa y hacer las paces con la novia, llevando champaña y toda clase de manjares para la cena de reconciliación. Mientras ella prepara la cena, Mario prueba con el cuarto globo y cuando está llegando a su máximo, la mujer lo hace estallar con un cigarrillo. Furioso, trata de golpearla, la corre de la casa y se queda a cenar a solas con el perro. Sólo queda un globo y naturalmente no puede resistir un último intento; lo infla, lo revienta y enseguida se tira por la ventana.

Este film genial –midiendo todas las consecuencias y connotaciones del término– es el más inmediato antecedente de esa otra obra maestra que hemos podido ver en México gracias a la Sala Buñuel, *Dillinger ha muerto.* En ésta un viejo revólver, acariciado, pintado, usado largo tiempo como un juguete, terminaba por funcionar mortíferamente. En *Break-up* es un objeto absolutamente inofensivo, el globo, el juguete infantil por excelencia, pero que gracias a un proceso particular es tan mortal como el revólver de *Dillinger.* Nos encontramos ante una simbología del objeto-fetiche, tratada de la manera más directa posible y que gracias a la banalidad del objeto elegido no puede ser más reveladora, más aterradora.

Aquí se presenta claramente un tema fundamental: la enajenación del hombre moderno. En una sociedad que va hacia el vacío, el hombre sin motivaciones se refugia en la fetichización del objeto y es conducido poco a poco a la muerte o a la locura. Desde las primeras imágenes encontramos a Mario fascinado por la cadencia de la producción de caramelos, obsesionado por la idea de la perfección técnica ("por eso los alemanes son los primeros", exclama en varias ocasiones). El razonamiento técnico va a ser, a través del globo, el agente de su destrucción. El proceso de enajenación es muy claro; así vemos cómo un problema matemático, un problema de eficiencia técnica (el del punto exacto del estallido) es llevado hasta el plano de un problema espiritual, gracias a ese vacío en la vida auténtica.

Por otra parte, el globo, esa "piccola nuvola poetica", se convierte en un ideal de plenitud, forma perfecta, redonda, lisa, plenitud excluida en la vida dentro de un tipo determinado de sociedad. En este aspecto el globo ocupa el lugar que ocupará Tahití en *Dillinger ha muerto* que frente a una existencia enajenada representa el sueño de la verdadera vida, libre, creativa, heroica.

Los films de Ferreri están construidos sobre una obsesión única: la adquisición de un apartamento en *El pisito* (nunca exhibido comercialmente en México, pero que es posible ver de vez en cuando en el canal 13 de televisión); el carrito de inválido, conseguido aun al precio de la liquidación de toda una familia, en *El cochecito;* el cumplimiento del deber conyugal llevado hasta la destrucción física en *Ape Regina;* la ganancia económica en *La donna scimmia;* la pistola en *Dillinger ha muerto.* En *Break-up,* como hemos visto, se trata de encontrar el punto exacto en que el globo estalla, encontrar la solución al problema de su capacidad máxima. Ferreri va a sostener este presupuesto inicial básico con sólo ligeras variaciones, negándose al uso de elementos o a la dosificación de efectos que pudieran crear el "suspense", las sorpresas o los "golpes de teatro"; el fin, dentro de una terrible lógica interna, es la destrucción metódica, la corrosión de un individuo. Esta repetición al infinito de una única obsesión, va a hacer que ésta se convierta en algo natural. Si bien la primera impresión es de insólito (el hallazgo en la alacena de un viejo revólver que quizá perteneció al "Enemigo público número 1", o un señor industrial serio y ordenado que pasa su fin de semana inflando globos), pronto nos damos cuenta que en ningún momento se sale de los límites de lo cotidiano, que cualquier relación fetichizante del individuo con el objeto puede dar esa primera impresión de insólito. Lo anormal se convierte en normal, o si se quiere, lo normal en anormal; en ello están los sentimientos y las reacciones cotidianos del hombre moderno.

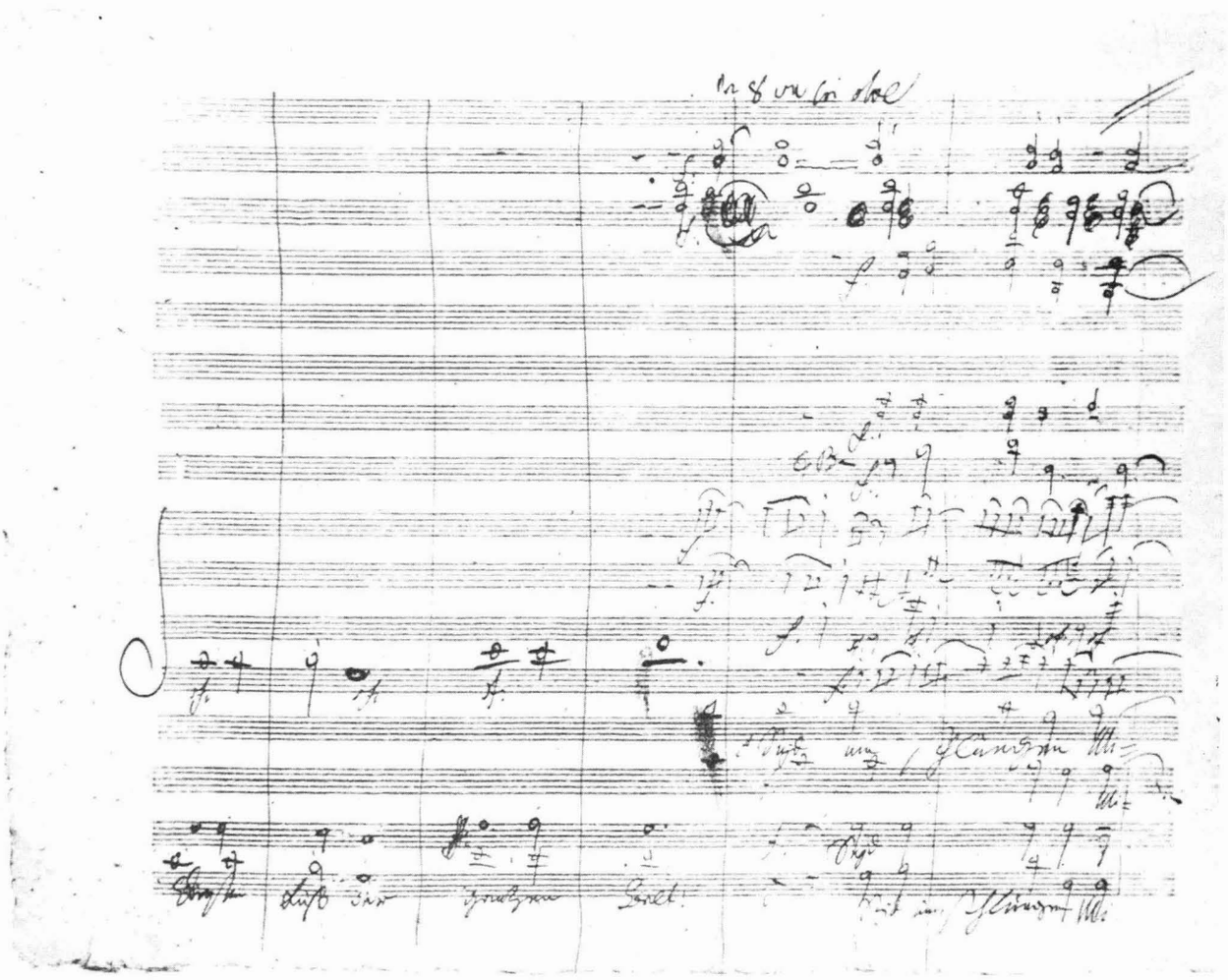
Estrechamente ligadas a la enajenación, formando parte de ella como un resultado están la regresión y la degradación. Hay en Mario un claro proceso de regresión a la infancia que aparece desde el principio del film como un "anuncio", como una premonición de la puesta en escena (independientemente de que desde la primera imagen se da la relación de Mario con el mundo infantil, en la fabricación de caramelos), en un personaje episódico: el esca-

lofriante mocoso hijo del criado que muerde todas las manzanas del refrigerador, inunda el baño al hacer pompas de jabón en el lavabo. El comportamiento de Mario se va a desarrollar bajo esta pauta a partir de un simple juego. "El juego del niño esconde habitualmente su verdad a los ojos de quien lo vigila, el ser serio, el adulto –su verdad inconfesable–, que es de terror y de deseo de posesión y de destrucción" dice Pascal Bonitzer en su crítica-lectura de *Break-up*. Pero Mario niega que su juego tenga algo de infantil, su empresa es algo vital, profesional y espiritualmente hablando (el objeto del juego había sido rechazado por el personaje episódico del niño). Bajo ese disfraz de seriedad, se esconde "su" verdad profundamente reprimida. La regresión es, pues, su manera de liberar represiones, pero también de acogerse al cascarón protector de la infancia. A menudo lo vamos a encontrar acurrucado en el regazo de Giovanna, mientras ésta le acaricia la cabeza. (Inflando un globo, mima posteriormente el embarazo progresivo de Giovanna, colocando el globo bajo su suéter.) Cuando llega al lugar soñado, el cabaret de los globos, pasa a través de una entrada ovoide.

En esta regresión, en la característica infantil de inocencia-perversión, entra perfectamente el sentido erótico, pervertido desde el momento de una primera sustitución: la pareja normal hombre-mujer por la pareja anormal hombre-globo (y aquí puede verse la significación del globo como una referencia a la obsesión sexual, a la impotencia), ampliada por todos los juegos eróticos ingenuamente pervertidos que se desarrollan a lo largo del film, como por ejemplo la margarita que Mario dibuja sobre el vientre de Giovanna, para luego borrarla con la lengua (hay que añadir que en la versión que hemos visto en México ha desaparecido una secuencia clave en este sentido, seguramente por las eternas razones de "salud moral").

Queda el exterior, el exterior explícito –el exterior implícito, el mundo, la sociedad histórica, está en cada uno de los gestos y los actos del personaje–, que se da en una imprecisa huelga, mencionada en dos o tres ocasiones como una lejana amenaza, ¿será la parte que lucha, la parte susceptible de cambiar el mundo? Por lo pronto, parece ser muy semejante al de las estrofas revolucionarias de *Bandiera rossa,* escuchadas en la primera parte del film y convertidas en una inofensiva canción casi navideña.

No es posible ir más lejos y ser más feroz. La obra de Ferreri contiene uno de los discursos más ejemplarmente obstinados y originales del cine moderno. Jacques Aumont dice atinadamente en *Cahiers du Cinéma* que "las dos últimas películas de Marco Ferreri plantean con agudeza el problema capital de todo el cine occidental actual: el de su relación con un mundo situado y datado, es decir, por una parte, el problema de sus modos específicos de existencia y de funcionamiento, y por otra parte, el de su eventual eficacia y utilidad". *Break-up* no es sólo un gran film sino una lección perfectamente aplicable: sin la falsa utopía del marginalismo, aprovechando los medios del sistema, sus formas de representación, los modos como el sistema pretende y acepta verse reflejado, logra una ejemplar y devastadora empresa.

Pocos como Ferreri llegan a la esencia de la degradación del hombre en la sociedad actual, el hombre alienado, cosificado, perdido en el consumo. De ahí la importancia de la comida en sus últimos films (*Harem,* –según informaciones, pues no hemos podido verla–, *Break-up* y *Dillinger ha muerto*), "la gente come para olvidar" dice el cocinero a quien Mario compra los alimentos para la cena de reconciliación; la importancia de la comida estrechamente ligada con el sexo como dos maneras idénticas de devorar. Como magistral punto final al proceso de degradación, en esta ocasión, es al perro a quien le toca el último bocado, cuando ya el amo humano se ha tirado por la ventana.

Pocos como Ferreri dan al espectador el sentimiento profundo de frustración pervirtiendo, dando la vuelta, pulverizando todos los cánones, los mecanismos de la comedia, bloqueando en todo momento la risa en la que debían desembocar necesariamente las situaciones convirtiendo esas situaciones cómicas o graciosas en algo atroz. Mucho tiene que ver su prodigioso proceso de acumulación que nada detiene, ni lo arbitrario ni lo gratuito, que son, al contrario, piezas fundamentales de la mecánica ferreriana.