

# EMILE DE ANTONIO: “NON ESTOU INTERESADO EN REFUXIOS E ESCENARIOS BÉLICOS. XA TIVEMOS MOITO DISO, XA NON NOS FAI NADA”

JONAS MEKAS\*

ESTA SEMANA veño de ver dous filmes sobre Vietnam. Un deles era o noticiario filmado *Hanoi Film* (de) Fruchter Norman e Robert Kramer. O filme céntrase no pobo de Vietnam do Norte e no seu espírito resistente. Vémolos traballando e loitando. Este é un filme sen pretensións, directo, coma unha postal de Vietnam. Unha postal que ten que ser lida por todos.

O segundo filme é *In the Year of the Pig* de Emile de Antonio, que se estreou no New Yorker. É moito máis que un grande filme. Céntrase na política insán, nos discursos de políticos e xenerais. A xeito de collage vai mostrando o envolvimento de América na guerra. Estamos diante desta caste de documentos únicos e importantes.

Visitei a de Antonio no seu cuarto de edición onde está a editar simultaneamente un filme sobre Eugene McCarthy e a súa campaña presidencial.

*Convertícheste nun especialista e unha autoridade dentro dunha caste de documentais políticos onde o director está arrodeado por grandes cantidades de material que logo reduce a unha metraxa aceptable. En todos os filmes normalmente a credibilidade reside neste punto. Tes todas estas pezas de filme, estes collages de cen minutos, pero cada peza está fóra do seu contexto orixinal. Ti edítalos segundo o teu criterio político. Teño pensado neste problema moi seriamente, desde logo. Primeiro de todo éche un problema filosófico: é posible a obxectividade dentro do estilo de filmez político que eu fago? E a miña resposta é que a obxectividade non é posible. Porque me saltan as paixóns e os sentimentos. Non creo que se poda ser obxectivo coa guerra de Vietnam.*

*Desde logo. Tamén é obvio que o dito de: «o ollo da cámara non minte» é só un dito. O ollo da cámara minte tanto como a persoa que está detrás da cámara quere que minta. A miña pregunta anterior ía máis dirixida ás maneiras de presentar o material fílmico xa existente.*

Eu vou por unha categoría de collage onde, pola maneira que tes de facelo, consegues unha peza de realidade que é máis real que o material real co que comezaches.

*Os teus materiais sempre me pareceron ser os perfectos para o meu documentario soñado. So usaría a mesma metraxa que creaches, non faría nin collage nin montaxe con ela. Só ataría pezas entre elas, de maneira científica, cun marco introdutorio, como facía D. W. Griffith, mostrando o nome do narrador, lugar e data. Entón teríamos unha colección de material con pezas de evidencias históricas, case como notas que poderían ir nun libro de texto. E como pasa agora, o filme podería ser retrucado como propaganda.*

Si. Eu estouche máis interesado en traballar ao meu xeito. Vietnam existe na Historia. Todos os outros filmes sobre Vietnam deixaba isto fóra. Poderían ter máis paixón ou máis emoción. Mais eu estou interesado nas teorías políticas, no cerne dos feitos. Estou interesado en establecer unha liña de pensamento. Non podes chegar a unha explicación lineal, unha explicación de feitos dentro dun filme que poderían ir nun libro. Nin sequera un só libro contén algo así de maneira intelixible. Mais penso que grazas a algunhas imaxes dentro do filme que apuntan ao que pasou, podería revelarche cousas. O filme realmente revela o que acontece.

*Gustei dos materiais. Algúns arquivos de imaxes teñen moito humor. Os xenerais, por exemplo. Nunca na vida vin unha banda de paletos coma eles. Velos no filme, están realmente aí, e sabes que están aí coa misión de levar a guerra, veslles a cara, óelos e, Xesús bendito, é que son ignorantes. Son asesinos e ignorantes.*

Moita da xente que entrevistei xa veu o filme e están de acordo que foron usados da maneira correcta. O filme foi proxectado para estudantes asiáticos. Tamén foi proxectado en Harvard e lugares semellantes e ninguén obxectou sobre o seu aspecto histórico.

[1] «Movie Journal», columna de Jonas Mekas en *Village Voice*, 1969. Entrevista traducida do libro *Emile de Antonio: A Reader*, Douglas Kernell e Dan Streible (ed.) University of Minnesota Press 2000

*Canto material tiñas para comezar?*

Só podes traballar baixo presión usando a técnica collage. En todos os casos tiven moitísimo material negativo que case me fai tolear. Normalmente, fago dúas seleccións. Vin material en Praga, algo máis na Alemaña Oriental e os arquivos da ABC aquí en Nova Iorque. Vin todo o material fílmico da Fronte Nacional de Liberación e todo o material que había en Hanoi, etc. Primeiro, vin todo o que tiñan e mentres ía preparando unha primeira selección. Dos milleiros de horas filmadas ao final quedei cunhas 100 horas. Entón comecei a facer entrevistas e recoller outra caste de materiais. A cousa colle forma ao meu ritmo.

Moitos dos filmes sobre Vietnam teñen escaso significado para min, porque non estou interesado en refuxios e escenarios bélicos. Xa tivemos moito diso, a que case que comezamos a ser insensibles. Iso xa non nos fai nada.

O que me interesaba era a liña intelectual do que aconteceu. Iso dinos moito máis do que aconteceu, penso eu. Non estou interesado en manifestacións ou cousas semellantes. Estou interesado no establishment, porque ese é a parte importante, francamente. Esa é a parte que esperamos que lideren as manifestacións.

*Que contas sobre Eugene McCarthy no filme que estás editando?*

Non é tanto un filme sobre McCarthy, senón un estudo de por que fallou a súa campaña. É posible traballar dentro do sistema? O cerne do filme é que Eugene McCarthy era a última mellor esperanza que tiñamos de cambiar o sistema grazas a unhas eleccións democráticas.

Cando me dixeches que viñas para acá, lembrei unha das primeiras veces que nos reunimos – porque certamente non te vexo moito. Estabamos xuntos cando se fundara o New

Cinema Group hai xa dez anos. Cada quen ía nunha dirección, o que é bo. Pero foi unha maneira curiosa de comezar. Penso que foi un momento importante dentro do cinema porque ninguén estaba realmente a facerlle fronte a Hollywood ou ás compañías de farsantes europeos, e moitos de nós non tiñamos feito un filme daquela. Shirley Clarke estaba a preparar *The Connection* e ti estabas a gravar *Guns on the Trees*. Como reacción ao teu filme eu comecei *Point of Order*.

Pero houbo outros traballos moi bos daquel tempo, e case é o momento que algún teatro proxecte unha retrospectiva de todo o período de vida do New American Cinema, polo menos dez ou doce traballos. Os primeiros de todo, porque penso que – e xa sabes o interesado que estou na historia – penso que é moi importante.

*Para mirar atrás, para sobrevivir, para resumir e dar un paso para diante.*

Porque cando comezamos había moi poucas cousas e moi pouca esperanza.

*Dixeches que cada quen foi polo seu camiño. Pero por outra banda, estamos conectados. Tentamos conectar con certas realidades.*

Creo que as conexións volveríanse máis claras con canda súa retrospectiva. Porque todo o que se fixo desde aquela foi feito fóra do sistema existente, quero dicir, economicamente, artisticamente, en cada aspecto. E non había aínda underground. Pero agora sabes que o underground xa non pode ser inserido dentro dese concepto. Porque algunhas das persoas que facían underground agora traballan en teatros convencionais ou nas universidades.

Así que estamos nalgún punto de inicio agora mesmo.

**PRÓXIMA SESIÓN:**

**MÉRCORES 20 DE MARZO**

*O paralelo 17: A guerra do pobo*

*(Le 17e parallèle: La guerre du peuple, Joris Ivens / Marceline Loidane, Francia-Vietnam, 1968, 113', VOSG)*