

RITMOS E NOTAS. ENTREVISTA CON JONAS MEKAS

Por Francisco Algarín Navarro, Félix García de Villegas, Marta Montiaro
(Revista Lumière nº 3, p.p. 171-178. Tradución de Moncho Fernández Mariño)

NACIÓNS, FAMILIAS, MAPAS

Cando presentou o seu filme, *Birth of a Nation* (1997), definiu «cinema independente» coma unha «nación». Poderían eses retratos que fixo formar tamén unha familia, coas conseguíntes relacións que habería entre os membros?

Cando falei de «nación», fixeno coma cuestión lingüística. De maneira figurada, «nación». Unha nación onde, efectivamente, hai familias. Onde hai irmáns e irmás. Pero nada máis, pois o que nos une é que nos interesamos polo mesmo. As mesmas formas do cinema. Iso é o que nos une. Non podería dicir con que cineastas me sinto máis identificado, porque dese xeito e nesa familia, eu sería moi mal presidente se comezase preferindo unha parte pola outra. Por exemplo, só porque fosen negros, ou porque fosen brancos ou fosen amarelos... Se queremos seguir facendo esa caste de comparación, sería pois unha «nación», máis non unha nación unida. Hai unha «nación» do cinema independente, por exemplo, na Inglaterra. Outra «nación» do cinema independente en Portugal. Quizais vós tamén deberíades crear unha. Non pode estar unida, pois todas as nacións son invisíbeis. E quizais, nalgún momento, debería parar cando fago estas comparacións. Cinema é cinema. O mesmo que a literatura é literatura. O que hai é que a literatura acolle por exemplo, a Apollinaire. En poesía. E acolle unha certa caste de xornalismo. Alguén que escribiu isto, por exemplo... (*Mekas apunta un xornal que ten entre as mans*) Só unha certa caste. Ou tamén, os *haikus*. Toda caste de literatura. Pois outro tanto co cinema. O cinema acolle toda caste de cinema. E así só hai un cinema. Só hai unha literatura. Mais tamén moitos autores. Algúns escriben. Uns ficción, outros ensaio. E todos fan parte da literatura.

Limos unha comparación feita por vostede no tempo do filme, apuntando a relación existente entre a «nación do cinema independente» e os nativos estadounidenses. Cal sería logo, o mapa desa «nación»?

O mapa é invisíbel e global. Non lembro ben esa comparación, aínda así, podo dicir que quizais estean a ignorarnos, mais non semellan unha cousa como o que chamaríamos «conquistadores». Nós estabamos aí, iso é certo, mais non é o mesmo. No cinema, o que lle chaman «vanguardia», ou «independente»...é a quen traballa nel, aínda que non dirían que fosen só formas propias da «non ficción». Hai cineastas independentes que traballan tamén con novas formas de ficción, e aínda así non son comerciais, loxicamente. Ou non son

moi comerciais. Quizais persoais ou usen diferentes técnicas ou tecnoloxías. Ou pode ser que non fosen aceptados aínda polas salas comerciais. Algúns nunca serán aceptados pola masa, polo grande público. Tamén coñecemos a literatura que non foi aceptada pola poboación. Unha literatura aceptada por unha minoría. É normal. O cinema aceptado polo público é moito máis... non quero dicir superficial, pero ao mellor se desenvolve e se interesa máis pola acción, a aventura. Non ten nada de mal, desde logo. É un terreo satisfactorio. É un terreo do cinema. Tamén hai un na literatura: a poesía. Hai formas pequenas de literatura. Por iso, pode haber tamén formas máis pequenas, intensas ou condensadas no cinema. Eu por exemplo traballo formas parecidas ao xornal. Non é un estilo moi popular na literatura, o xornal. Non é cousa que poda mostrar na televisión, ou nos espazos comerciais. Interésalle a algún, a todos non. É normal. Penso que, e volvendo á idea de «nación do cinema independente», temos que ter coidado cando a deseñamos, pois está o risco de mesmo afogala.. De todas maneiras, é un título, que escollin hai moitos anos. Non pensei niso como unha cousa concreta, literal. Non é unha «nación» do mesmo xeito que pode selo Franza ou Estados Unidos, entendes? Nada máis é unha declaración nun sentido poético. Está detrás da outra. Mais, non é idéntica.

Podería ser Maya Deren un dos pais ou das nais da «familia» que antes falabamos?

O que pasa é que esa «familia» ou «nación» comeza, se cadra, co principio dun cinema non comercial. Poético. Ou chamémoslle «outro cinema». Comeza cos futuristas. Cos alemáns. Retrocedemos case aos comezos do cinema. E Maya Deren chegou case cincuenta anos despois do comezo do cinema. Realmente, non foi ela quen comezou o cinema de «vanguardia» nos Estados Unidos. Xa había moitos, moitísimos cineastas independentes antes de Maya Deren. Unicamente é que ela era moi activa. Escribiu moito, era moi boa promotora. É certo que foi realmente importante, mais non creo que fose a nai. Era unha filla! Outra nena, moi importante, no cinema de «vanguardia». Aínda que penso que lle tería gustado ser descrita con outros termos. Era unha cineasta. (*Mekas apunta con coidado a separación das palabras «film» e «maker», sinalando o traballo do artesán*) Mais non unha cineasta experimental. Quizais non se tería queixado co termo «vanguardia». Ela escribiu, falou de filmes, de cinema, dos cineastas. Pero o cinema que facía, a relación co material, é o que interesaba. Ningún outro cineasta facía iso.

Nese filme seu retratou tamén a cineastas como Rossellini, Chaplin ou Dreyer. Tamén vemos a Anna Karina.

Si. Eles son os mestres do cinema clásico. Do cinema narrativo. O único, que Rossellini abandonou o narrativo e fixo a miúdo algúns filmes que non eran narrativos. Eran filmes de ideas. Ensaíos, filmes ensaísticos como tema. Dreyer tiña máis interese no cinema narrativo, na ficción. Mais son parte do cinema clásico, son os mestres. Eses poden ser todos os mestres... pero poderían ser douscentos máis! E de Anna Karina, realmente non fixen un retrato dela, nada máis mostrei un fragmento. Unicamente vémosla a todos brevemente. Quizais 10 segundos, 15 segundos. Se cadra, chamarialles «micro-retratos». Mais a súa presenza non apunta a de Godard. Se fose así, sería purista de máis, tanto que acabariamos excluindo a Chaplin, a Tati. Volvendo ao que che dicía antes, todo tornárase tan reducido... Deixaría fóra tamén a Rohmer, e mesmo pode que a Dante na poesía. Iso sería en certo punto, un pouco absurdo. Nese sentido, este «nacemento dunha nación» era dabondo aberto. Quería deixar que entrara o aire. Non son tan pechado. Eu non pensaba: «isto podería formar parte da vangarda, isto é independente...». Spielberg é independente. Rossellini era independente.

Vemos tamén a presenza de Chantal Akerman. É un filme que dá a posibilidade de marcar moitas traxectorias. Por exemplo, unha delas percorrería o camiño que vai de Andy Warhol a Philippe Garrel, de Kenneth Anger a Pierre Clémenti, aínda que Garrel ou Clémenti non aparezan no filme.

É así. E quero dicir tamén que, aínda que o cerne do filme sexa ese, aínda que hai 150 cineastas, e polo menos 100 ou 120 sexan coñecidos como cineastas de «vangarda» ou «experimentais», mesmo sendo ese o seu corpo, hai tamén nel algúns distribuidores ou exhibidores. Langlois está aí. E non era certamente un cineasta de «vangarda». Mais era parte desa «nación». Fixo que se lle dese visibilidade. Apoiouna. Deste xeito, todo queda máis aberto. E tamén é moito máis complexo que unha serie de cineastas filmados. Os mellores cineastas.

Que memorias garda do descubrimento dos seus propios retratos reflectidos no cristal na rodaxe de *Empire* (1964)?

Aí! Realmente non fun eu quen o descubriu. Foi Callie Angel, a comisaria do Whitney Museum of Art. Ela analizou la película frame por frame. Observou con tento todo o que quedaba entre a cámara e a xanela. Eu levaba a cámara. Non podía ver polo obxectivo. Non sabía que me reflectía na xanela. Noutras tomas tamén se reflectía Andy. Pero non fun eu quen o descubriu. Iso foi máis tarde. E foi Callie Angel, analisándoa. Non foi dicir: «viches? Puxéronse aí!». Non caímos na conta de que nos reflectiamos. Estabamos sentados. A cámara filmaba. Erguíámonos, sentabámonos noutro sitio. Nalgúns momentos volvíamos para mirar que todo fose ben. Foi por iso que non nos vimos reflectidos!

Cales foron as reaccións ao ver as primeiras proxeccións de *Scorpio Rising* (1964), o filme de Kenneth Anger daquel mesmo ano?

Scorpio Rising é un filme que gustou a todo o mundo. E en todas partes. Ao mellor algún cura se ofendeu. Non digo que lle gustase á xente da rúa, xa me entendes. Pero á xente normal, a quen puidera estar interesado no cinema, gustoulles moito o filme.

Tamén recibiu as visitas de Chantal Akerman ou Stephen Dwoskin.

Si, mesmo se estableceu un diálogo directo con eles. Dwoskin vivía en Nova York, e estaba no noso grupo. Akerman veu estudar por un ano. Estaba en Nova York. Ía a The Anthology Film Archives. Era a escola de cinema «vangardista» de Nova York.

Nalgún momento tivo contacto con alguén do Grupo Zanzibar?

Os Zanzibar eran de todo descoñecidos. Comezaron a facer cinema ao mesmo tempo que Andy Warhol, un pouco despois, aló no 68 ou 69, pero non sabíamos nada diso. Os cineastas de Nova York tiñan moito traballo, estabamos ocupados facendo o noso, e eles o seu. Non tiñamos contacto case ningún. Descubrimos o Grupo Zanzibar un día, de alí a 15 ou 20 anos. O mesmo que na Franza, que os descubriron logo de 20 ou 30 anos despois. Non eran moi coñecidos cando fixeron os seus filmes. E debería dicirvos que aos Zanzibar descubrironos, realmente, en The Anthology Film Archives. Argallouse unha retrospectiva, mais daquela xa non eran un grupo. Despois diso, proxectaron os seus filmes en París e noutros lugares. Por iso, o *revival* do Grupo Zanzibar comezou en The Anthology Film Archives, hai moitos anos.

Houbo algún diálogo con cineastas británicos coma Peter Gidal ou Malcolm LeGrice?

Gidal tamén botou un tempo en Nova York. Tiña moita máis relación co grupo de Andy Warhol, logo estableceuse en Inglaterra. Máis adiante foi vivir a Londres. E Dwoskin foi de Nova York para Londres. Dwoskin viviu tamén en Nova York unha tempada. E formaban parte da The Film-Makers' Cooperative. A conexión era moi temperá, si. O grupo londinense foi máis activo durante o tempo que foi de 1965 a 1975.

Que lle di: «New York Underground Film-Makers»?

O termo «underground», popularizouno un cineasta que se chamaba Stan Vanderbeek, que lle gustaba moito. Nós gustabamos de «independente», ou «persoais» mesmo «de vangarda». Non gustabamos, non o usabamos. Era a prensa, os xornais, os que gustaban dese termo. Aos cineastas non. Brakhage alporizábase se lle dicían «underground». Ou Frampton. Ou calquera outro... Só eramos cineastas. Mais á prensa gustáballe. Era boa publicidade.

Como foi a súa relación co cinema clásico de Hollywood?

Na *Film Culture* escribíamos de cinema. Era, se cadra, a publicación máis sería de cinema na América. Polo tanto, por que ía publicar unha revista para escribir do cinema que non me gustaba? Ademais, fun crítico na *Village Voice* por 20 anos. Volvía ver todos os Godard. Ou todos os Lang. Todo.

Como ve o cinema «experimental» de hoxe? Que opinión ten do termo? Viu os filmes de James Benning ou Peter Hutton?

Non teño moito tempo, pero interésame. O último filme que vin foi o de Harmony Korine, que é xenial, *Trush Humpers* (2009). Si, completamente xenial! E tamén gustei moito do filme de Jim Jarmusch, *The Limits of Control* (2009). Quizais sexa o seu mellor filme de todos os tempos. Eses dous son os meus preferidos: Korine e Jarmusch. Abofé que vin os filmes de Benning e Hutton. E por outra banda, efectivamente, non creo no cinema «experimental». Ese termo é ridículo, é un contrasentido. Ao mellor é experimental a ciencia, e nese caso denomínase «investigación», pero non «experimental»...pode que haxa algo de experimentación... (*mira para seu fillo Sebastian*) Sebastian, hai ciencias experimentais? Como poderían describirse? Usan o termo «experimental»? (*Sebastian di si*) Ai si? Logo si, en ciencia quizais se poda chamar así. No cinema ao mellor, unicamente cando falamos do intento de fabricar novos materiais, aí estás experimentando. Tentan facer isto ou aquilo... Pero para os que fan filmes, eses non experimentan. Ao mellor experimentan en Hollywood. En Hollywood experimentan coa primeira versión da montaxe, cando fan proxeccións para mostrar o filme aos convidados, como proba nada máis, preguntando, mirando as reaccións, deste xeito, a partir diso, pódense facer algúns cortes ou algúns cambios, pero iso nada máis. Pero iso só se fai de cara...ás vendas? Brakhage non era experimental, por exemplo, non experimentaba. Non coñezo ningún bo cineasta que experimentase. Só traballamos nos nosos filmes, da

mesma maneira que un poeta escribe os seus poemas, por tanto iso non é experimentar. Aínda que sexa Hemingway, Proust, Joyce... Niso non hai experimentación. Así che digo que ese termo para min é un contrasentido. Xa che dixen, gústame o filme de Harmony Korine, ou o de Jim Jarmusch. O filme de Jarmusch foi un absoluto fracaso financeiro, pois eles probablemente pensaban que era un cineasta «experimental», que estaba a experimentar, porque o que facía era moi diferente ao que fan normalmente en Hollywood. El é só un cineasta. Un cineasta que fixo un filme realmente único, realmente intenso, que non che deixa ir. (*Fala para Benn Northover, montador e asesor de Jonas Mekas*) Vichela, Benn? (*Benn di si e di que lle gustou moito*).

Por décadas, as revistas de cinema máis importantes, como Cahiers du cinéma, ignorárono nese momento.

Si. Non podría dicir que non me tratasen ben, ou que me tratasen mal, senón que simplemente non nos miraron, e non ten nada de malo. O seu interese ía dirixido exclusivamente cara o público interesado no cinema comercial. Iso non ten por que estar mal. Non é unha revista interesada na poética do cinema. Para min está ben.

Pola contra, Traffic, a revista que fundara Serge Daney con Jean-Claude Biette, nestas dúas últimas décadas, interesouse moito polo seu cinema e dos seus compañeiros. Cremos que neste momento, Raymond Bellour, e sobre todo Nicole Brenez, fan un labor importante.

Non sei. De calquera maneira, non creo que ninguén poda xogar un papel importante no traballo dun cineasta. Fixemos o que nos interesaba. Fixoo Brakhage, fixeno eu. Escribir é unha categoría ou unha materia diferente. Escribir do cinema é diferente... Germaine Dulac escribiu moito, mais non influíu nos cineastas. Escribiu, creou entusiasmo e axitación con algúns textos seus, mais non influíu nos cineastas que estaban filmando. Ninguén pode facer iso escribindo... Por exemplo, André Bazin axudou a entender ou analizar o cinema, pero non fixo nada máis. Non creo que influíse a ninguén, non creo que tivese responsabilidade ningunha na creación da Nouvelle Vague. Creo que a Nouvelle Vague xurdiu, mesmo con máis forza, desde o traballo de Henri Langlois, coa súa tarefa de exhibición de filmes que si influían aos cineastas. Eran filmes que entusiasmaban aos cineastas, provocándolles as ganas de facer filmes. Era diso do que Truffaut ou Godard falaban, como se entusiasmaban con este ou aquel filme. Pero véndoas, non lendo sobre elas. De calquera maneira, todo iso era parte da atmosfera. O entusiasmo. Non creo que os que escriban agora en *Cahiers du cinéma* ou *Trafic*, onde sexa, podan facer outra vez o mesmo... Agora se cadra, é volver cara atrás, analizar o acontecido... O mesmo que acontece con Akerman. Quero dicir, Chantal Akerman entusiasmouse vendo filmes, fixo o seu primeiro filme cando veu a Nova York. Pero foi xustamente vendo filmes en The Anthology todos os clásicos. Así se entusiasmou, e iso empurrouna a facer cinema.

NOTAS MUSICAIS, FRAMES

Teñen apuntado coma un dos aspectos determinantes do seu cinema, a idea de vibración.

Si, xeralmente fábase de movemento, aínda que as imaxes non se movan. As imaxes están aí, na pantalla. Son estáticas. En *Walden (Diaries, Notes and Sketches, 1969)*, por exemplo, non hai movemento. Se alguén cruza o parque, vemos xente movéndose. A cámara, as imaxes, non o fan. Non entendo moi ben o que queren dicir... Quizais se refiran ao seguinte: vén un frame. Paro. Preme comando outra vez. Hai tantos frames. E de novo outro frame. Isto quere dicir que hai moitos frames. Son frames por si mesmos, autónomos. A cámara non se move. A imaxe non se move. Só unha cousa que se move, na imaxe. É o mesmo con calquera filme de Hollywood.

A imaxe é estática.

Así é. Pois uso teléfono, o que permite sempre unha confrontación directa. Non hai movemento. Esa confrontación, e o meu dedo, son os que se moven cando filmo.

No que toca aos filmes de Stan Brakhage, apuntouse certa mobilidade que correspondería cun pulso vital.

Si. Penso que hai un problema lingüístico en xeral, cando falan de «vibración», de «mobilidade», de «movemento». Ao mellor é todo un malentendido, algo simplemente lingüístico. Mesmo con Brakhage, falamos unicamente de cambios na velocidade. Cambios de frames. Dos propios frames. Polo tanto, non ten nada a ver co movemento. Ningún dos frames se move no cinema. Detéñense. Hai intercambios entre os frames. É por eles que vemos movemento, cousa que probou o fotógrafo Muybridge. Por iso, os propios frames non se moven. Son estáticos. Pero cando vemos 24 fotogramas nun segundo, o ollo sente que se moven, aínda que non o faga. Non hai movemento no cinema. Cando un filma os obxectos, sabe que eses obxectos poden estar movéndose. O individuo tamén podería estar movéndose. Podemos filmar a alguén camiñando, ou falando. Pero os frames non se moven. Nun único segundo, quizais, un saxofonista, ou un pianista, podería tocar 20 notas diferentes. Ou 24. Pero a propia nota, no piano, non se move. É a mesma. É por iso que creo que ao que lle chaman «vibración», ou «movemento», ou «mobilidade», só é un cambio nas notas. Pero non é un movemento real. É un movemento en sentido lingüístico, non físico. Non é un movemento físico. Descríbese, unicamente. Descríbese de xeito lingüístico. É a linguaxe quen o fai. Pero é só unha maneira de falar, non é real. É cousa de percepción.

Onte, despois do pase de A Letter from Greenpoint (2005), dixó que non tiña interese na memoria cando traballa nos seus filmes.

Teño moito que facer. Non teño tempo para pensar en recordos ou de concederme o tempo necesario para iso. A memoria do cinema son os mesmos filmes. Esa é a memoria do cinema, ou a memoria da humanidade. O mesmo acontece coa literatura ou as outras artes. E acontece tamén en cada célula do meu corpo. O que me interesa filmar, verdadeiramente, é o que ocorre aquí, agora mesmo. O que teño arredor.

O traballo da montaxe tampouco ten por que estar relacionado coa memoria.

Non, non ten. É un traballo que se fai con fragmentos de imaxes, coas propias imaxes. Con imaxes concretas. En cinema ou en vídeo. Non é a memoria. Non podo dicir que traballo coa memoria. Traballo con materiais, con imaxes. Niso si estou interesado. Cada momento, cada segundo que teño diante de min.

E a voz en off?

É parte do material, é outro nivel. Montando un comeza a atopar cousas. Ás veces a voz vai por outro lado. En *A Letter from Greenpoint*, falo ao mesmo tempo que filmo. Non é o mesmo que cando filmaba coa Bolex, cando tiña que traballar calado. Agora, ás veces decido falar en paralelo coa imaxe, ou ás mesmas imaxes... Non para comentalas, ou do que vemos, senón para poñer a voz e a imaxe paralelamente. Así é como se desprazan. Entón, póñoas xuntas. Pola contra, antes estaba obrigado a gravar a miña voz. Tiña moitas fitas. Tiña primeiro a miña Bolex, e logo unha casete de Sony minúscula, no peto. Despois poñía eses sons e esas imaxes xuntas. Ou se cadra, só os sons. Decidía falar... Mais nunca traballan realmente coma comentarios simplemente. As dúas cousas deben ir xuntas. Aínda que ás veces, loxicamente, non é así...

Por tanto, a voz non vén necesariamente nun segundo momento.

Certo. A voz é máis o segundo elemento. Pois podemos atopar diferentes elementos.

Cando gravou a voz que oímos en *I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)?

Xa hai moitos anos. Aínda que é certo que algún dos fragmentos foron gravados mentres a estaba montando. Da mesma maneira que algúns outros sons que escoitamos no filme. Teño centos e centos de fitas gravadas de sons, de voces. Este filme colle 30 anos da miña vida. Polo tanto, decidín incluír algúns sons. Moitos deles son parte do pasado. Desta maneira, tiña que buscarlle o xeito para xuntalos coas imaxes que mellor lles acaían. E a imaxe funciona coma un documento do que vía nesa época. Os sons eran, da mesma maneira, coma un documento do que oía, do que escoitaba. É parte da miña vida. É parte dos meus diarios.

Sempre leva unha cámara canda si?

Si, lévoa na bolsa. Lévoa todo o tempo, pero só filmo de cando en vez.

E a idea de filmar unha serie de filmes sobre a súa vida, foi unha decisión «automática»?

Si, poderíamos dicirlle automática. Estou de acordo. Non era cousa xa pensada.

Dito isto, cando comeza a gravar en video, deixa de escribir os seus diarios...

Cos filmes parara. Despois abandoei os filmes e pasei para o video, é certo.

Antes de comezar co video, de aproveitar as súas vantaxes, cando xa filmaba coa Bolex, aínda escribía, non si?

Si, sempre o fixen.

Cando comezou a filmar en video dalgún xeito caeu na conta que non era necesario seguir escribindo? Pensa que agora pode filmar calquera cousa, mesmo aquilo que antes só podía escribir?

Non, penso que non podemos filmalo todo. Hai cousas que só podemos escribir. Sobre todo os pensamentos. Non podemos filmar os nosos pensamentos. Non podemos filmar os sentimentos. É diferente. Só podemos filmar o que temos diante.

Outros autores que nos acaen, que tamén traballaron desde a idea dos diarios filmados. Coñece por exemplo, o traballo de David Perlov?

Non. De onde é?

De Israel. Comezou a filmar os seus diarios nos anos setenta. Como ten afectado o video no que toca á instantaneidade e a duración das tomas?

Para min é realmente unha ferramenta diferente. Cunha Bolex podemos ter como moito 16 segundos. Coa miña cámara de video

podemos filmar por dúas horas. Esa é a grande diferenza. Coa Bolex, podo facer click e ter un frame. Non podo facer iso co video. Co video podemos ter un só frame, ou quizais... (*Benn apunta que é tan doado*) Montando podemos facelo, pero non na hora de filmar. Hai outra diferenza fundamental tamén canto do que falades: coa Bolex, se vexo que acontece algo diante miña, préndoa, tarda unos 3, 4 ou 5 segundos ata que aparece a imaxe. Con outras cámaras non che é así, pero en fin. Pode que haxa cámaras que estean listas case coa mesma velocidade que coa Bolex. Mais son moi novas. O clima do acontecemento que quero filmar xa desapareceu daquela. Coa Bolex si que podía rexistrar o clima. E aí temos outra cousa ben frustrante que diferenza no uso, a Bolex e o video. O filme e o video. A ver, non o filme, senón a Bolex. O que boto de menos, son todos eses momentos que quero filmar realmente. E só podo filmalos uns momentos despois. O fundamental nisto é que cada instrumento ten as súas características concretas.

Hai un momento fermoso en *Walden*, que é cando podemos escoitar unha pista de son deformada. Non é totalmente recoñecíbel o que escoitamos, pero mesmo é un son familiar. Logo vemos o debuxo duns paxaros. Entón lembramos o seu canto e o seu pío. O mesmo acontece máis adiante cuns cabalos. É coma unha viaxe desde o abstracto ao figurativo, e do son cara a imaxe. No filme queda coma unha especie de reminiscencia.

Penso que foi casual. Xa sabedes, hai un son, logo unha imaxe... Non estou certo, porque non lembro ben. Pode que fose unha cousa de de-sincronización. Coa Bolex nunca rexistrei o son, é certo. De todas maneiras, non creo que estivese pensado de antemán. Ao mellor é certo que houbo un momento, ou dous, onde o busquei, no que o fixen. Pero non lembro moi ben. Debería ver ese filme outra vez.

Os seus filmes van moi rápido, e teñen tendencia a comprimir acontecementos. Unha proba é, outra volta, *Walden*. En poucos minutos podemos ver algo que se desenvolve en horas.

Si. Eu uso a velocidade, non xogo con ela. E outra vez aparecería o problema: uso un só fotograma, pero non uso a velocidade, nomeadamente. Manipuloa. Quizais podemos dicir que xogo cos frames. Fago un pouco coma os músicos que xogan coas notas. Máis que xogar coa velocidade, como che conto, busco os ritmos. Ritmos. E certamente, como dices, iso non ten que ver coa velocidade física. Son rápidas pola condensación e a reestructuración da realidade. Chegamos a esta reestructuración traballando só cos frames.

Non obstante, en *A Letter from Greenpoint*, a partir do dixital, chega a unha dilatación.

O tema que quero presentarvos precisa diso, aínda que non che diría que acontece o contrario nos meus outros filmes. Estragaría realmente o tema se me puxese a traballar desa maneira. Faríao se gravase da mesma maneira que o facía coa Bolex. Simplemente, ese tema perderíase. Así, todo pode permanecer. Permiteseme un desenvolvemento. Por iso, necesitamos esta técnica para facelo. É iso nada máis, é necesaria para levar a diante isto. Non é tan importante, digo eu. Unha técnica diferente para un tema diferente. Un filme de 90 minutos de Hollywood podería cubrir uns 20 anos!

■ PROYECCIONS

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN: O Cineclub de Compostela tenta

ser unha asociación autoxestionada. Cota mensual

traballadores/as: 5 e. // Cota mensual para estudantes

e parados/as: 3 e. // Socios/as protectores/as: 75 e./ano