

Godard por Solanas. Solanas por Godard

Godard by Solanas. Solanas by Godard

Jean-Luc Godard y Fernando Solanas

Godard: ¿Cómo definirías este film?

Solanas: Como un film-ensayo, ideológico y político. Algunos han hablado de film-libro y esto es acertado, porque proporcionamos junto a la información, elementos reflexivos, títulos, formas didascálicas... La propia estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos y epílogo. Es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje: aprovechamos todo aquello que sea necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o de reportajes a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o montaje de “*imagen-conceptos*”. El subtítulo del film marca su tono de *documento*, de prueba de una realidad: *Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*. Es un cine de denuncia, documental, pero a la vez es un cine de conocimiento e investigación. Un cine que aporta, sobre todo, en su direccionalidad, porque no está dirigido a todo el mundo, a un público de “coexistencia cultural”, sino que está dirigido a las grandes masas que padecen la opresión neocolonial. Esto está dado especialmente en las partes dos y tres, porque la primera narra aquello que las masas conocen, intuyen y viven y juega en la obra como un gran prólogo. *La Hora de los Hornos* es también, un *film-acto*, un *anti-espectáculo*, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en “*actos*” donde el hombre toma conciencia de *su situación* y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar esa situación.

Godard: ¿Cómo se realiza el *acto*?

Solanas: En el film están señaladas pausas, interrupciones, para que el film y los temas propuestos, pasen de la pantalla a la platea, es decir al hecho vivo, presente. El viejo espectador, el sujeto a la expectativa, según el cine tradicional que desarrollaba las concepciones ochocentistas del arte burgués, este *no-participante*, pasa a ser un *protagonista* vivo, un *actor* real de la historia del film y de la historia en sí misma, ya que el film es un film sobre nuestra historia contemporánea. Y un film sobre la liberación, sobre una etapa inconclusa de nuestra historia, no puede ser sino un film *inconcluso*, un film *abierto* al presente y al futuro de la liberación. Por eso el film debe completarse y desarrollarse por los protagonistas y no descartamos la

posibilidad de agregarle nuevas notas y testimonios filmicos, si en un futuro hay hechos nuevos que sea necesario incorporar. Los “actos” terminan cuando los participantes deciden hacerlo. El film ha sido el *detonante* del acto, el movilizador del viejo espectador. Por otra parte, creemos aquello de Fanon que dice «Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay espectadores, no hay inocentes. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor». Es decir, que no estamos ante un cine-expresión, ni ante un cine-comunicación, sino *en un cine-acción*, en un cine *para* la liberación.

Godard: ¿Cómo hiciste para realizarlo?

Solanas: Trabajando y venciendo sobre la marcha todas las dificultades que se nos presentaban: económicas, técnicas, artísticas... Las necesidades de la obra fueron determinando un método y una forma de trabajo. Como la mayor parte del más reciente cine argentino independiente, está realizado con equipo mínimo, haciendo muy pocos, todo. A la vez, trabajaba en cine publicidad para costear los gastos elementales de laboratorio y película. Utilizamos en un 80% del film cámaras de 16 mm. y entre dos o tres hemos realizado casi todas las tareas técnicas y productivas, además de contar con el generoso apoyo de numerosos amigos y compañeros y gente del pueblo, sin la cual hubiera sido imposible realizar, estas cuatro horas treinta de film.

Godard: El film que yo empiezo ahora, *La huelga*, estará hecho por cuatro personas: mi mujer en la actuación, yo en el sonido, un *cameraman* y su mujer en el montaje. Lo hago con esta pequeña cámara de televisión...

Solanas: Hoy en día se ha destruido el mito de que la calidad de expresión era patrimonio de la industria, de grandes equipos, de misterios técnicos... Podríamos decir también que el avance de la técnica cinematográfica está también *liberando* al cine...

Godard: ¿Qué problemas tuvieron?

Solanas: Al margen de los problemas comunes a toda obra de producción económica, te podría decir que el más

grande problema a vencer fue la dependencia a los modelos cinematográficos extranjeros. Es decir, liberarnos como creadores. Es esta dependencia, fundamentalmente estética, de nuestro cine hacia el cine americano y europeo, su gran limitación. Y esto no podría comprenderse al margen del análisis de la situación cultural argentina. La cultura *oficial* argentina, la cultura de la burguesía neocolonial, es una cultura de *imitación*, de segunda mano, vieja y decadente. Cultura construida sobre los modelos culturales de las burguesías opresoras, imperialistas. Cultura a la “europea”, hoy americanizada. Por ello, la mayor parte del cine argentino está construido sobre el modelo productivo, argumental y estético, del cine yanqui o del llamado cine de “autor” europeo. No hay invención ni búsqueda propias. Hay traducción, desarrollo o copia. Hay dependencia...

Godard: Cine americano, cine para venderse...

Solanas: Exactamente, un cine ligado al espectáculo, al negocio; supeditado y condicionado por la explotación capitalista. De este fin de lucro, en la producción, nacen todos los géneros, técnicas, lenguajes y hasta duración, que hoy tiene el cine. Y fue romper con esta concepción, con estos condicionamientos, lo que más trabajo nos dio. Teníamos que liberarnos: el cine tenía sentido si podíamos utilizarlo con la libertad con que un escritor o un pintor realizan su tarea, si podíamos realizar nuestra experiencia partiendo de nuestras necesidades. Y así decidimos arriesgar, probar, buscar, antes que condicionarnos a los “maestros” del llamado “séptimo arte”, que sólo se expresaban a través de la novela, el cuento o el teatro. Comenzamos a liberarnos de “*viscontis, renoires, giocondas, resnais, paveses*” etc... dispuestos a encontrar *nuestra forma, nuestro lenguaje, nuestra estructura...* aquella que coincidiese con las necesidades de comunicación a nuestro público y con las necesidades de la liberación total del hombre argentino. Es decir, esta búsqueda no surgía sólo de una búsqueda cinematográfica, no surgía como una categoría estética, sino como una categoría de la liberación de nosotros y del país. Así fue naciendo un film que abandonaba las apoyaturas del argumento-novela o del actor, es decir de un cine de historias, de sentimientos, para realizar un cine de conceptos, de pensamientos, de temas. La historia novelada dejaba paso a una historia contada con ideas, a un cine para ver y leer, para sentir y pensar, un cine de investigación equivalente al ensayo ideológico...

Godard: ¿Qué papel puede jugar este cine en el proceso de liberación?

Solanas: En primer lugar, transmitir la información que no tenemos. Los medios de comunicación, los aparatos de la cultura,

están en manos o controlados por el sistema. La información que se difunde es aquella que al sistema le interesa. El papel de un cine de liberación es sobre todo, elaborar y difundir nuestra información. Una vez más plantear aquello de: *lo de ellos y lo de nosotros*. Por otra parte, toda la concepción de nuestro cine –cine abierto, cine participación, etc. ...– apunta a un solo y fundamental objetivo: ayudar a *soltar*, a liberar al hombre. Un hombre oprimido, reprimido, inhibido, mediatizado. Es un cine hecho para este combate. Acrecentar la conciencia y los conocimientos de las capas más inquietas del pueblo argentino. ¿Podrá llegar sólo a pequeños núcleos? Es posible. Pero el llamado *cine de masas*, sólo transmite aquello que el sistema le permite, es decir, se convierte en un instrumento más de evasión o mistificación. El cine de liberación en cambio llega en esta etapa a grupos menores, pero llega en profundidad. Llega con la verdad. Más vale transmitir ideas que ayuden a liberar a un solo hombre, que contribuir a la colonización masiva del pueblo.

Godard: Los cubanos dicen que el deber del revolucionario es hacer la revolución: ¿Cuál es el deber del cineasta revolucionario?

Solanas: Utilizar el cine como un arma o un fusil, convertir la obra misma en un hecho, en un acto, en una acción revolucionaria. ¿Cuál es para vos, este deber o compromiso?

Godard: Trabajar plenamente como militante, hacer menos films y ser más militante. Esto es muy difícil porque el cineasta aquí ha sido educado en el individualismo. Pero también en cine es necesario volver a empezar...

Solanas: Tu experiencia después de “mayo” es límite, quiero que la trasmitas para nuestros compañeros latinoamericanos...

Godard: “Mayo” ha sido una liberación fantástica, para muchos de nosotros. “Mayo” nos ha impuesto su verdad, nos ha forzado a hablar y plantear los problemas de otra manera. Antes de “mayo”, aquí en Francia, todos los intelectuales tenían coartadas que les permitían vivir bien, tener un coche, un departamento... pero “mayo” ha creado un problema muy simple, el problema de tener que cambiar de vida, de romper con el sistema. A los intelectuales que habían tenido éxito, “mayo” los puso en situación análoga a la de un obrero que debe abandonar la huelga porque debe cuatro meses al almacenero. Hay cineastas como Truffaut, que dicen sinceramente que no van a cambiar de vida y otros que siguen haciendo un doble juego, como los de “Cahiers...”

Solanas: ¿Tú sigues estando en “Cahiers du Cinéma”?

Godard: No, me fui completamente desde que ellos apoyaron el Festival de Venecia (68) pese al boicot que habían iniciado los cineastas italianos... No es que esté en contra de que los cineastas se reúnan, sino que estoy en contra de lo que son hasta hoy los festivales...

Solanas: ¿Tú has renunciado a los beneficios que te daba el sistema?

Godard: Sí señor. Me di cuenta que estaba oprimido, que existe una represión intelectual mucho menos que la represión física, pero que también hace sus víctimas y entonces me sentía oprimido... cuanto más quería luchar más me apretaban el cuello para silenciarme y además yo mismo me autoreprimía completamente...

Solanas: Es la situación que padece todo cineasta en Latinoamérica... con el agravante que existen leyes de censura mucho más duras y hasta delito de opinión, como en Brasil y Argentina... Hoy es tan grotesca la situación del cineasta, que se han definido bien los campos y las opciones. Si el cineasta profundiza en cualquier tema, sea el amor, la familia, la relación, el trabajo, etc... *revela* la crisis de la sociedad, muestra la verdad al desnudo. Y la verdad, dada la temperatura política de nuestro continente, es *subversiva*. Por ello, el cineasta está condenado a autoreprimirse, autocensurarse, autocastrarse creativamente y continúa el imposible juego de ser "autor" dentro del sistema, o romper con el mismo e intentar un camino propio e independiente. Por eso, hoy en día no hay opciones: o se acepta la verdad del sistema, es decir, se acata su mentira; o se acepta la única verdad, que es la verdad nacional. Y eso se define a través de las obras: o complicidad con el régimen, a través de filmes asépticos; o liberación total...

Godard: Es verdad que en Francia es mucho más fácil hacer un film que en Grecia o en Argentina... En Grecia si no se hace exactamente lo que quiere la junta de coroneles, ésta en seguida presenta la policía y la represión. Pero en Francia hay un fascismo suave que después de mayo se ha vuelto más duro... Este fascismo suave es el que te devuelve a tu país de origen si tú eres extranjero o el que te envía a un destino lejano si tú eres profesor de la Sorbona...

Solanas: ¿Cuál es entonces la situación del cine francés, del cine europeo? ...

Godard: Yo diría que no hay un cine europeo, sino que hay un cine americano en todas partes. Así como no hay una industria inglesa sino una industria americana que trabaja en Inglaterra; así como tú has dicho que no hay una cultura argentina,

sino una cultura europea-americana que elabora a través de intermediarios argentinos... tampoco hay un cine europeo, sino que hay un cine americano... En la época del mudo... Un film alemán no se parecía a un film mudo italiano o francés. Hoy en día no hay diferencias entre un film americano, un alemán o un italiano... Se trabaja en coproducciones... westerns italianos, films americanos rodados en Rusia... Todo está domesticado por Estados Unidos, todo está americanizado... ¿y qué quiero decir con americanizado?... que todo el cine europeo es un cine hecho nada más que para venderse, para hacer dinero. Aun el cine de arte y ensayo. Esto es lo que falsea todo... Aun en Rusia, aunque se distribuya en cineclubes, está hecho para ser *vendido* a través de los burócratas del politburó. O sea que es exactamente lo mismo... De esta forma, un film no nace del análisis concreto de una situación concreta, sino que es otra cosa...

Solanas: ¿Qué es...?

Godard: Mira... es una imaginación individual, que es a veces muy generosa o muy de "izquierda"... que está bien... pero que está hecho para *venderse* porque es el único medio para que esta imaginación pueda continuar funcionando y vendiendo. Por eso no hay diferencias entre Antonioni, Kazan, Dreyer, Bergman... y un mal cineasta como Delannoy, en Francia... Hay diferencias de calidades pero no de fondo: todos hacen cine de las clases dominantes... es lo que yo he hecho durante diez años... aunque mi intención fuera otra... Pero he sido utilizado para lo mismo.

Solanas: ¿El llamado cine de autor europeo sigue siendo hoy un cine crítico, de contestación o de avanzada...?

Godard: En algún momento, aquí en Europa, para cada autor lo fue... Pero luego era necesario ir más lejos y en esto no se ha evolucionado. La noción de "autor" era una revolución en los tiempos en que el autor luchaba contra el productor, un poco a la manera en que en la edad media luchaba un burgués contra un señor. Ahora el burgués se ha convertido en un señor, el autor ha reemplazado al productor. Por lo tanto no hace más falta un cine de autor, porque cuanto más es un cine a nivel de la revolución burguesa. Es decir, el cine es hoy un medio muy reaccionario. Aun la literatura americana es mucho menos reaccionaria que el cine americano...

Solanas: ¿El autor, es una categoría de cine burgués?

Godard: Exactamente. El autor es algo así como el catedrático en la universidad...

Solanas: ¿Cómo defines ideológicamente a este cine de autor?

Godard: Objetivamente, hoy es un cine aliado de la reacción.

Solanas: ¿Cuáles son sus ejemplos?

Godard: Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman...

Solanas: ¿Y de los jóvenes?

Godard: En Francia, yo antes de “mayo”; Truffaut, Rivette, Demy, Resnais... todos... En Inglaterra Lester, Brooks... en Italia, Pasolini, Bertolucci... en fin... Polanski... todo el mundo...

Solanas: ¿Consideras que estos cineastas están integrados al sistema?

Godard: Sí. Están integrados y no quieren desintegrarse...

Solanas: ¿Y el cine más crítico, también es recuperado por el sistema?

Godard: Sí, estas obras son recuperadas por el sistema porque no son suficientemente fuertes en relación a su potencia integradora. Por ejemplo, los “Newsreels” americanos son tan pobres como tú o como yo, pero si la CBS les ofreciera 10.000 dólares por proyectar uno de sus films, rehusarían porque serían integrados... ¿Y por qué serían integrados?... Porque la estructura de la televisión americana es tan fuerte que recupera para el sistema todo lo que proyecta. La única manera en que se podría “contestar” al sistema de la televisión en Estados Unidos, sería no proyectar absolutamente nada durante dos horas o cuatro que la televisión paga justamente para proyectar y “recuperar”. Y en Hollywood se prepara ahora una película sobre el Che Guevara y hay inclusive un film con Gregory Peck sobre Mao Tse-tung... Esos films de los Newsreels, si fueran proyectados por la televisión francesa no serían recuperados, al menos totalmente, porque se trata de un producto extranjero... Igualmente, quizás, los filmes míos que aquí son recuperados, en América del Sur, guardan cierto valor...

Solanas: Yo no coincido con esto último que dices. Creo que cuando un film nacional toca un tema desde el punto de vista de las clases oprimidas, cuando es claro y profundo en este aspecto, se hace prácticamente indigerible para el sistema... Yo no creo que la CBS compraría un film sobre el “Black Power” o con Carmichael arengando a los negros sobre la violencia o que la televisión francesa pasaría un film con Cohn Bendit

diciendo todo lo que piensa... En nuestros países, se permiten muchas cosas cuando éstas se refieren a problemas extranjeros, pero cuando estos mismos problemas son internacionales, por su índole política, tampoco pueden ser absorbidos... Hace unos meses, la censura argentina prohibió *Huelga* y *Octubre* de Eisenstein... Por lo demás, la mayor parte del cine de autor europeo, que se mueve dentro de una problemática burguesa no sólo es recuperado por el sistema, sino que en nuestros países son los “modelos” estéticos y temáticos del cine de autor neocolonizado...

Godard: De acuerdo, pero cuando aquí en Francia la situación política se hace difícil para ellos, ya no pueden recuperar como antes... Es el caso de tu film, que estoy seguro que no lo podrán recuperar y será prohibido... Pero no es sólo en lo político que se da la recuperación, sino también en la estética. Los filmes míos más difíciles de recuperar son los últimos que hice en el sistema, donde la estética se ha tornado política... como *Week-End* y *La chinoise*... Una toma de posición política debe corresponder a una toma de posición estética. No es un cine de autor el que hay que hacer, sino un cine científico. La estética también debe ser estudiada científicamente. Toda investigación, en ciencia como en arte, corresponde a una línea política, aunque lo ignores. Así como hay descubrimientos científicos, también hay descubrimientos estéticos. Por ello hay que tener claro, conscientemente, el camino que se ha elegido y con el cual se está comprometido. Antonioni, por ejemplo, en un momento realizó un trabajo válido, pero ahora ya no. Él no se ha radicalizado. Él hace un film *sobre* estudiantes, como se lo podría hacer en Estados Unidos, pero no hace un film *que venga* de los estudiantes... Pasolini, tiene talento, mucho talento, sabe hacer films *sobre* temas como se aprende a hacer composiciones en la escuela... Por ejemplo, puede hacer un bello poema sobre el Tercer Mundo... *pero* no es el Tercer Mundo quien ha hecho el poema. Entonces, creo yo que es necesario ser el Tercer Mundo, participar en el Tercer Mundo y después un buen día es el Tercer Mundo el que canta en el poema y si tú eres quien lo hace, es simplemente porque tú eres poeta y sabes cómo hacerlo... Como tú dices, un film debe ser un arma, un fusil... pero todavía hay cierta gente que está en la noche y necesita más una linterna de bolsillo para iluminar a su alrededor y esto es justamente el papel de la teoría... Hace falta un análisis marxista de los problemas de la imagen y el sonido. El mismo Lenin cuando se ocupó de cine, no hizo un análisis teórico, sino un análisis en términos de producción, para que hubiera cine en todas partes. Sólo Eisenstein y Dziga Vertov se ocuparon del tema.

Solanas: ¿Cómo haces para filmar ahora, tienes productor?

Godard: Yo nunca tuve productor. Tenía uno o dos productores de los cuales yo era amigo, pero nunca funcioné con casas productoras normales. Cuando lo hice una o dos veces, fue por error... Para mí, ahora es imposible. Yo no sé cómo hacen los demás. Veo compañeros míos, como Cournot o Bertolucci, por ejemplo, que se ven obligados a tocar el timbre en casa de un cretino y discutir. Aceptar discutir con un cretino para salvar su obra. Pero yo nunca hice esto. Ahora soy yo el productor, con lo que pueda... y filmo mucho más que antes, porque filmo de una manera distinta, en 16 mm., o con mi pequeño equipo de televisión... Y también distinta, en otro sentido, aunque parezca pedante utilizar el ejemplo vietnamita. Me refiero al uso que dan los vietnamitas a la bicicleta en el combate o en la resistencia. Aquí un campeón ciclista no sabría en absoluto servirse de una bicicleta como lo hace un vietnamita. Y bien, yo quiero aprender a servirme de una bicicleta como lo hace un vietnamita. Yo tengo mucho que hacer con mi bicicleta, mucho trabajo por delante y eso es lo que debo hacer. Por eso ahora filmo mucho. Este año hice cuatro filmes...

Solanas: ¿Cuál es la diferencia entre el cine que hacías antes y el cine que haces ahora?

Godard: Ahora intento hacer un cine que conscientemente procura participar en la lucha política. Antes era inconsciente, un sentimental... era de izquierda, si quieres, aunque yo partí de una posición de derecha y también porque yo era un burgués, un individualista. Después, fui evolucionando sentimentalmente hacia la izquierda, hasta llegar a una posición no de izquierda "parlamentaria", sino de izquierda revolucionaria, radicalizada, con todas las contradicciones que esto impone...

Solanas: ¿Y cinematográficamente?

Godard: Cinematográficamente, yo siempre he tratado de hacer aquello que nunca se hacía, aun cuando trabajaba con el sistema. Ahora intento ligar "lo que no se hace" con las luchas revolucionarias. Antes mi búsqueda era una lucha individualista. Ahora quiero saber si me equivoco, por qué me equivoco y si tengo razón, por qué. Trato de hacer aquello que no se hace, porque lo que se hace ya, en cine, es prácticamente todo imperialista. El cine del este es un cine imperialista; el cine cubano –aparte de Santiago Álvarez y de uno o dos documentalistas– es un cine que funciona a medias sobre un modelo imperialista. Todo el cine ruso se transformó rápidamente en imperialista o se burocratizó, salvo dos o tres personas que han luchado contra eso: Eisenstein, Dziga Vertov y Medvedkin, que no es conocido en absoluto... Ahora yo hago cine con los obreros y hago aquello que ideológicamente

ellos quieren, pero también les digo: "¡cuidado!"... es necesario que además de hacer ellos este cine, no vayan el domingo a consumir el cine del sistema. Este es nuestro deber y la manera de ayudar "la lucha de los cineastas..." En resumen, yo he llegado a la conclusión de que siendo el panorama del cine muy complicado y confuso, es necesario hacer cine con gente que no sea cineasta, con gente que esté interesada en que lo que vea en la pantalla tenga relación con ella misma...

Solanas: ¿Por qué trabajas con gente que no es del cine?

Godard: Porque respecto al lenguaje del cine, es un pequeño puñado de individuos, en Hollywood o en Mosfilm o donde sea, el que impone su lenguaje, su discurso, a toda la población y no es suficiente salirse de ese pequeño grupo y decirse "yo hago un cine diferente"... porque se tiene siempre las mismas ideas acerca del cine. Por ello, para superar esto, hay que darle la ocasión de hacer el discurso cinematográfico a gente que hasta ahora no tuvo oportunidad... Una cosa extraordinaria del "mayo" último, en París fue cuando toda la gente se puso a escribir en las paredes... El único que tenía derecho a escribir en las paredes era la publicidad... Se hacía creer a la gente que escribir en las paredes era sucio y feo, pero yo también tuve el impulso de escribir sobre los muros y lo mantengo desde "mayo"... Ya no fue una idea anárquica o individualista sino un deseo profundo... También para el cine es necesario volver a empezar. Yo hice un film con estudiantes que hablaban con obreros y era muy claro: los estudiantes hablaban todo el tiempo, los obreros nunca... Los obreros entre sí hablan mucho... ¿pero sus palabras dónde están?... Ni en los diarios, ni en los films, están las palabras de las gentes que constituyen el 80% de la humanidad... Hay que forzar a la minoría que tiene la palabra a cederla al 80%, hacer que la palabra de la mayoría pueda expresarse. Por eso, no quiero pertenecer a la minoría que habla y habla todo el tiempo o a la que hace cine, sino que quiero que mi lenguaje exprese al 80%... y es por eso que no quiero hacer cine con gente del cine, sino con gentes que componen la gran mayoría...

Solanas: ¿Cuál es la idea de *La Huelga*, tu próximo film?

Godard: Es una mujer que cuenta una huelga. Tiene un chico y por eso cuenta desde su casa, cómo es una semana de huelga y también las relaciones entre el sexo y el trabajo. Cuando se trabajan diez horas por día, se sea intelectual u obrero, no se puede hacer el amor... y si la mujer es la que se queda en casa, puede suceder lo contrario... esta situación propone muchos problemas y aquí se habla verdaderamente de estas cosas. Haré todo este film con mi cámara de televisión. Es muy económico

y práctico. Aquí mismo filmamos y vemos en seguida lo que hemos hecho, en imagen y sonido, sin depender de laboratorio, montaje, etc... Si no nos gusta lo hacemos de nuevo... Haré casi todo el film en un solo plano. El trabajo estará en el libro, en el diálogo.

Solanas: ¿Y después cómo lo proyectan?

Godard: Se va a proyectarlo por los televisores de los cafés de barrio, en las zonas fabriles... Se discute y se habla con la gente y ese mero hecho significa para todos avanzar.

Solanas: ¿Qué papel puede jugar el cine en el proceso de liberación?

Godard: Un papel fundamental. Como tú decías, informar y enseguida de esa información la reflexión... Hay que hacer filmes claros y simples que ayuden a clarificar las cosas... Y filmes simples desde el punto de vista técnico porque la técnica es muy cara. Si el sincronismo o el montaje resultan muy caros cuando filmamos, trabajemos con pocos planos o con voz en off... y si son inevitables, hagámoslos, pero tengamos en cuenta que es necesario simplificar. Nada más. •

Publicada originalmente en Cine del Tercer Mundo, Año 1, N° 1, octubre 1969, pp. 48-63.