laFuga

Los Young Filmmakers, Jaime Barrios y el Lower East Side

Entrevista a Rodger Larson

Por Jessica Gordon-Burroughs

Tags | **Cine experimental | Cine Underground | cinefilia | Contracultura**

Jessica Gordon-Burroughs es doctora en Culturas Latinoamericanas e Ibéricas por la Universidad de Columbia. Actualmente es Lecturer in Latin American Studies en la Universidad de Edimburgo. Sus artículos han aparecido en revistas como A Contracorriente y Journal of Latin American Cultural Studies.

Rodger Larson, educador de arte formado en el Pratt Institute en los años cincuenta y más tarde en la New York University (NYU) con la terapeuta de arteterapia, Margaret Naumburg, fundó la Young Filmmakers Foundation (YFF) en 1968 en un esfuerzo por enseñar a jóvenes el arte de la película de 16mm. La YFF estaba ubicada en el Lower East Side de Nueva York y trabajaba mayormente con jóvenes emigrados de Puerto Rico (Ver la entrevista de Julio Ramos a Pedro Ángel Rivera en este Dossier). Como consecuencia del involucramiento de Jaime Barrios en la YFF, la obra de Barrios pronto se entrelazaría inextricablemente en el proyecto, tanto por su activismo audiovisual como por la ubicación archivística de la mayoría de las copias de sus películas.

La YFF estaba inmersa en la lógica de la Guerra contra la pobreza del presidente Lyndon B. Johnson, al mismo tiempo que era heredera del período del *Works Progress Administration* (WPA) del *New Deal* en los años treinta. También formaba parte de un fenómeno más amplio del período de la Guerra Fría en el que los Estados Unidos adoptaron la tecnología como parte de una carrera armamentística amplia y difusa, mientras que simultáneamente se enfrentaba a nuevas políticas de integración racial. Como señala Marsha Orgeron (2012), a raíz del lanzamiento del Sputnik, la Ley de Educación de Defensa Nacional (NDEA) de 1958 colocó materiales audiovisuales en las escuelas públicas norteamericanas, al mismo tiempo que la llamada "película de integración" nació en respuesta a la decisión de 1954 de la Corte Suprema que llevó a la desegregación escolar en Estados Unidos. Similares consideraciones sobre el mundo audiovisual ha investigado Elena Rossi-Snook y Lauren Tilton (2018) en contextos de bibliotecas públicas, basándose en los papeles de Bill Sloan en la Biblioteca Pública de Nueva York, entre otras fuentes primarias poco conocidas.

La YFF se conecta a corrientes intelectuales e institucionales más amplias, de las cuales Raphael Montañez Ortiz sirve como un ejemplo útil. Si Montañez Ortiz, nacido en el Lower East Side y graduado de Pratt, era más conocido por sus medios destructivos, como ha explorado Scott MacDonald (1996), también fue fundador del Museo del Barrio en Upper Manhattan y, como Larson, un actor clave en la educación artística. Tras una investigación reciente de Chon Noriega (2016), Ortiz estudió la educación artística (en contraposición al arte de estudio) en el Instituto Pratt en 1961 como un modo de activar "ideas sobre la identidad, la diferencia cultural y el proceso creativo" (p. 4). Larson y Barrios, en su caso, trabajaron "intuitivamente" en las palabras de Larson, pero también procedieron dentro de las corrientes de la época. En particular, Larson fue influenciado por su entrenamiento en el arteterapia neo-freudiano de Naumburg: el cual, postula que el arte es un medio para canalizar "espontáneamente" los "mundos interiores" (Naumburg, 1947, p. 2) del niño-sujeto, permitiendo que el "inconsciente alcance la expresión en imágenes en oposición a la palabra" (Naumburg, 1966, p. 1). Al igual que el dibujo "libre", a los estudiantes de YFF se les dieron cámaras de 16 mm como medio para generar creaciones "originales", lo que Naumburg llamaría la "capacidad latente de proyectar sus conflictos internos en forma visual" (1966, p. 1).

Lo que sigue es una síntesis de una serie de conversaciones llevadas a cabo en el departamento de Rodger Larson en una torre cerca de Union Square, Nueva York, en la primavera de 2016 y el otoño de 2017.

El Underground, The Charles Theater y la educación artística

RL: En la década del 60, yo vivía en el Lower East Side. El cine *underground* estaba en el aire. Trabajaba en un centro comunitario—donde trabajé durante cuatro o cinco años, los primeros cuatro o cinco años de mi carrera—. Si veía algo que me interesaba artísticamente, lo llevaba a las clases. Veía las cámaras alrededor. Veía a esta gente. Y tuve la idea, "creo que en el programa de teatro podríamos hacer películas."

El tipo que vivía al lado, un nativo de Nueva York, era Alex Tartaglia—quien hizo *Sit Down A Go Go* (1969). Una noche, yo subía las escaleras después de un duro día de trabajo, con una bicicleta a cuestas, y apareció una luz. Y allí estaba Alex con una cámara Bolex filmando. "Alex, ¿qué está pasando?", pregunté. Él respondió "Estoy haciendo una película". Y yo lo pregunté "Pero ésa es una cámara real. Es para un profesional. No es una cámara de 8mm ¿verdad?" No es que yo supiera mucho sobre la realización de películas, pero parecía muy profesional. Alex contestó: "Sí, esa es una cámara profesional de 16 mm, y ¿te gustaría hacer un pequeño papel?" Así que actué—muy incómodo. Y, luego, unos meses más tarde, la película entera estaba terminada.

El teatro de la Avenida B y la Calle 11, The Charles Theater, era el cine del barrio durante muchos años; más tarde fue una iglesia pentecostal, y hace unos años fue demolida. En 1963 o algo así, había caído en tiempos difíciles y dos chicos jóvenes por alguna razón habían asumido la gerencia. Percibieron esta actividad del llamado cine *underground*, y comenzaron a hacer tratos con algunos de los aficionados que iban al cine, que eran estos cineastas *underground*, y dijeron: "Mira, mostraremos tu película en nuestro cine por nada. No hace falta que pagues, pero tienes que traer a la audiencia, que son los que pagan". Fui con Alex el día en que su película se estrenó en el Charles. Quería estar allí y verme a mí mismo en la gran pantalla y ver toda la atmósfera. Y *wow,* fue muy emocionante. Así que empecé a frecuentar el Charles, conociendo la gente del *underground* de Nueva York de ese entonces —Jonas Mekas, Shirley Clarke, y las películas de Andy Warhol ... Ese fue el comienzo.

-

JGB: Rodger, ¿de dónde eres originalmente? ¿Cuándo viniste a Nueva York?

RL: Nací en New Haven. Mi familia en el lado de mi madre se remonta muchas generaciones y tiene conexiones muy fuertes con Yale. Uno de mis abuelos era un experto en griego. Se convirtió en director de uno de los colegios prestigiosos de Nueva Inglaterra. Mi abuelo paterno era un inmigrante sueco de una isla en Suecia. Su último trabajo—cuando lo conocí—era en el Peabody Museum de Yale. Era el conserje.

Cuando yo estaba en la escuela secundaria, era un estudiante mediocre, y todo el mundo decía: "Bueno, vas a asistir a Yale, ¿verdad? Quiero decir, ahí es donde ..." Y yo decía, "No, no está en mis planes". "¿Por qué no?" No quería decirlo, pero era un estudiante muy mediocre. No me fue bien. Mis notas no eran muy buenas. Y con el inglés, ni cerca de llevarme bien, el lenguaje era muy difícil para mí, y las matemáticas eran imposibles. Fue una situación horrible. Pero yo brillaba en las artes, cualquier cosa que tuviera que ver con la construcción de cosas, como el papel maché, el dibujo. Así que hice planes para ir al Instituto Pratt en Brooklyn donde no tenía que leer, ni escribir. Tuve unos cuatro años maravillosos allí. La generación del 1956. Entrenado para una carrera en Madison Avenue, yo sabía que tenía el talento y la capacidad. Lo sabía, y lo hice bien. Así que me crucé desde Brooklyn el año después de graduarme, y he vivido en Manhattan desde entonces. Comencé en el mundo de la publicidad y lo odiaba terriblemente. El colmo fue una campaña del cigarrillos para mujeres en los años cincuenta, así que me tocó vender veneno.

JGB: Me imagino que ese entonces fue cuando diste un giro profesional...

RL: Y pensé, no sé si puedo ser un maestro - porque toda mi familia se dedica a la educación y la enseñanza. Vivía justo aquí en la Calle 8 y la Avenida D, a pocas cuadras del centro de la ciudad. Pagaba $25 o $50 al mes por un pequeño departamento "walk up". Entonces llamé y dije ¿Les sirve de algo un artista, un graduado del Instituto Pratt, para trabajar con niños en actividades artísticas?" Y, me dijeron que sí. Así que, comencé a trabajar los sábados con estudiantes de una escuela primaria como un asistente al director, enseñando cerámica. Podría hacer fotografía, podría hacer murales, podría hacer grabados en madera, ya sabes, cualquier cosa. Bueno, sabía enseguida que esto era genial, que realmente disfrutaría de esto y que podría hacerlo bien. Y entonces supe que tenía que obtener un título avanzado para obtener las credenciales, pero me dije: Nunca vas a trabajar en una escuela convencional, te prometes ahora que no vas a trabajar en una escuela donde los estudiantes están cautivos. Sólo enseñarás en un ambiente donde los estudiantes, sean quienes sean, vengan voluntariamente porque están emocionados de asistir. Porque sabía que las políticas de las escuelas, las jerarquías, podrían ser realmente muy desagradables. Por lo tanto, fui a la Escuela de Educación Artística de NYU, donde tuve una mentora maravillosa, una mujer muy famosa en realidad. Su nombre era Margaret Naumburg y ella es la pionera, la inventora, de la arteterapia. Margaret Naumburg escribió un trabajo brillante, *Dynamically Oriented Art Therapy: Its Principles and Practice* (1966), una obra maestra, sobre su trabajo con unas estudiantes, tres mujeres en este caso, y cómo trabajó con ellas para "sacarles" su propio arte, "sacarles" su propia verdad. Ella comenzó a escribir en 1941. Su trabajo experimental lo hizo en Bellevue Hospital en un pabellón infantil. La Segunda Guerra Mundial recién comenzaba. Era a principios del año 41 cuando comenzó la guerra, cuando Pearl Harbor fue bombardeada, y ella trabajó con niños que fueron hospitalizados y traumatizados. No sé si había una enfermedad física o psicológica. El libro que salió se llamaba *Studies of the 'Free' Art Expression of Behavioral Problem Children* (1947). Y está lleno de los dibujos que hicieron los niños con las bombas. Y ahí es donde puso en la práctica sus teorías. Antes había establecido una escuela experimental muy importante que se llamaba Walden aquí en Nueva York.

La Young Filmmakers Foundation, Jaime, y Film Club

JGB: ¿Cómo fue el comienzo de The Young Filmmakers Foundation?

RL: Originalmente fue sólo un programa piloto financiado por el Ministerio de Trabajo de Washington. Se llamaba el Neighborhood Youth Corps. Yo era el co-director. Había muchos de esos tipos de programas. Eran los años de Guerra contra la pobreza de LBJ, y todos respondíamos de algún modo a eso. Trabajamos intensamente, y poco después de que Jaime se uniera como voluntario, apareció otra voluntaria, Lynne Hofer, de una vieja familia en Nueva York - The Heckschers. Una vieja aristocracia neoyorquina, si se quiere, influyente en el Consejo de las Artes del Estado de Nueva York. Más tarde, recibiríamos el apoyo del National Endowment for the Arts y de la Fundación MacArthur, ya para otros proyectos audiovisuales con adultos.

JGB: ¿Como supo Jaime Barrios del The Young Filmmakers?

RL: Jaime Barrios era joven, de unos 21 años. Era amigo del editor de cultura del *Wall Street Journal*, John O'Connor, que había escrito un artículo sobre nuestro proyecto. Jaime acababa de graduarse del School of Visual Arts (SVA) en cine y producción, y O'Connor le dijo: "¿sabes qué? Escribí un artículo sobre este grupo en la calle Rivington, estudiantes puertorriqueños que están realizando películas ..." El planeaba trabajar y vivir en Nueva York y construir una carrera y esto le atraía, así que se puso en contacto conmigo. Y le dije que no tenía fondos para pagarle en ese momento, pero, si quisiera ser voluntario, teníamos muchos voluntarios de la industria en ese momento; editores y camarógrafos que nos ayudaban. Así que vivíamos con muy pocos fondos. Jaime tenía una habilidad innata. Era muy, muy bueno con los niños. Niños—bueno, los llamo niños—pero tenían 17, 18 años.

JGB:¿Adolescentes?

RL: Sí. Adolescentes. Diría que eran un pequeño grupo, pero probablemente hubo más o menos mil estudiantes que pasaron en algún momento u otro por el Club. Así que Jaime creció con la organización y, para los próximos cinco o seis años, Jaime básicamente le dedicó todas sus energías profesionales al desarrollo de la Young Filmmakers Foundation, que, en el momento en que se sumó al proyecto, ni siquiera fue una organización incorporada.

JGB: ¿Qué tipo de colaboraciones tenías con Jaime?

RL: Jaime estaba muy compartamentalizado. Tuvo vidas diferentes. Para su película *Discovery of America*, le proporcioné el velero y diseñé el cartel. Jaime conocía a alguien que conocía a alguien que era dueño de una fábrica de papel tapiz. Una planta de papel tapiz. Así que una noche conseguimos el permiso para usar la fábrica después de que los trabajadores se fueran a casa. Llegamos y yo ya había hecho las serigrafías. Eran púrpuras y amarillas. Había dos tintas en esa pantalla y había dos pantallas. Imprimimos alrededor de mil copias en diversos colores. La única película que produje para Jaime se llama *Film Club*.

JGB: En *Film Club*, **hay un doble movimiento entre una película por encargo, con el fin de recaudar dinero, para venderles un proyecto a los donantes. Y luego, hay momentos en los que Jaime desvió de ese guión, siguiendo líneas autocríticas, paródicas o incluso lúdicas. La película empuja en las dos direcciones. Eso es lo que me fascina de** *Film Club***—es una película con múltiples identidades.**

RL: Creo que eso es cierto, pero no sé lo consciente que estaba Jaime de eso. Creo que avanzaba más emocionalmente que intelectualmente, intuitivamente.

JGB: ¿Cuál fue la historia detrás de *Film Club***?**

RL: Recién habíamos conseguido una cámara sincrónica debido a una fantástica y milagrosa subvención de la Fundación Helena Rubenstein. Pero en ese entonces había falta un magnetófono Nagra de $8,000 dólares para grabar el audio. Lo queríamos probar y Jaime estaba muy entusiasmado porque había estado estudiando el sonido sincrónico. Los adolescentes usaban la cámara sin sonido porque no trabajamos con diálogo y luego añadíamos bandas sonoras. Se nos ocurrió esta idea, "¿Por qué no hacemos un pequeño documental sobre lo que estamos haciendo y nos ayudan a promover lo que estamos haciendo con fines de recaudación de fondos." Y así lo hicimos, y luego estábamos muy entusiasmados porque ese verano fue el primer verano de *The Movie Bus*, que aparece en *Film Club.* Jaime filmó *El Blocke* con la misma cámara después de eso. (Todavía no hemos encontrado *El Blocke*—hay un ítem en el inventario de Bonded que se llama *Street* (1970) ahora en NY Public que puede serlo). Pensábamos también que *Film Club* sería una herramienta útil de reclutamiento para los niños que se podrían interesar en el programa. Para mí, ¿por qué no tener una película sobre el Film Club y sobre un proyecto donde los estudiantes están haciendo películas? Hagamos una película sobre esto. Los estudiantes en un taller, la filmación en The Movie Bus, y luego fueron a la locación para filmar el *Western*. Jaime documentaba lo que estaba pasando cada día durante el verano y luego lo compiló. Por alguna razón tengo la cifra de $6,000 dólares en mi mente. Debe haber sido lo que costó.

JGB: ¿Cómo imaginaban el público para *Film Club***? ¿Recuerdas en qué calle se encontraba el lote donde hiciste la proyección?**

RL: ¿La audiencia? The Movie Bus estaba en la ciudad, en los parques. Esa noche en particular que Jaime filmó creo que fue Brooklyn, pero fuimos a los 5 condados. Lo hicimos cinco noches a la semana durante dos meses, en 1967. Había disturbios. Obtuvimos la financiación del Departamento de Asuntos Culturales. El gobierno de la ciudad estaba contento de financiarlo porque pensaban que ayudaría con la situación. La idea era calmar a los niños, que lo pasaran bien en lugar de meterse en problemas. En el momento, pensé que éramos muy valientes y muy atrevidos. Los estudiantes estaban muy asustados porque los chicos estaban todos en pandillas en Rivington Street y sus hermanos estaban aún más metidos que ellos, y nunca habían salido de su barrio porque era peligroso.

¿La venganza y la resurrección?

JGB: Mencionaste el set del *Western***. La película estudiantil** *The Revenge* **que aparece hacia el final de** *Film Club* **también aparece en su manual para jóvenes realizadores,** *Young Filmmakers* **(1969). Hay**

varias fotos en las primeras páginas. ¿Por qué *The Revenge* **es tan prominente en los materiales de los jóvenes realizadores de la YFF? ¿Cuál era el significado para los estudiantes y para el proyecto comunitario del género del Western que parodian?**

RL: Toda mi carrera con Film Club siempre fue vista, o yo por lo menos la veía así, como un piloto: probando nuevos conceptos en la educación cinematográfica y en la educación para adolescentes. Uno de los proyectos que propuse fue hacer una película con sonido sincrónico con nuestro nuevo equipamiento. Ellos podían inventar un guión, un concepto, una película dramática, con sonido sincrónico, pero tendrían que escribir el guión y definir el reparto. Así, Miguel, el hermano de Alfonso Sánchez, el estudiante que hizo *The Potheads* (1968), elaboró ⊠⊠un guión. Alfonso y Miguel solían ir al cine en la Calle 42, y adoraban las películas *Westerns*. Alfonso tenía el guión y luego también escribió la canción, o sea, compuso la letra y la canción "The Revenge".

JGB: Me preguntaba; no sabía de dónde venía la canción. Intenté localizarla.

RL: Una vez que teníamos un guión, una banda sonora —que los estudiantes tocaban y cantaban para la película, la que escuchaste—y acceso a disfraces gratis a través del Departamento de Asuntos culturales, necesitábamos una locación. Hella Hammid, la fotógrafa, cuyas fotos están en *A Guide for Film Teachers to Filmaking by Teenagers* (1968), ella y su esposo, Alexander Hammid—ambos colaboradores tempranos de Maya Deren—tenían una casa de verano en los Adirondacks en una granja. Tuvimos que alquilar un autobús, fuimos a un establo, conseguimos caballos, y disfraces del Departamento de Asuntos Culturales. Los disfraces que recogen de los espectáculos de Broadway cuando terminan, o cuando un espectáculo fracasa. Era la película de los estudiantes, su guión, su reparto, todo suyo. Era su diseño. Estuvo genial.

JGB: ¿Cómo llegó a estar en NYPL la copia de Film Club y las películas de los estudiantes?

RL: Hacia finales de los años noventa, buscamos financiamiento a través de New York Public Library (NYPL) de la NEA y la Fundación Carnegie para la preservación de las películas estudiantiles: escenas eliminadas, proyectos de películas que no se terminaron, duplicados. Pilas y pilas de películas que habían estado en DuArt Films y más tarde en Fort Lee Film Storage, Nueva Jersey por dos décadas a $450/mes. Por supuesto, si los estudiantes hubieran usado Super 8 no tendríamos nada. Las películas Super 8 se destruyeron en los proyectores; los 16 mm tienen una mayor longevidad. En el momento, otras personas en el campo pusieron en duda esa decisión de usar 16mm, les parecía una extravagancia.

Marie Nesthus, Directora del Donnell Media Center en la NYPL, salvó la colección, rescatándola en una U-Haul desde Fort Lee. Pasaron bastante tiempo—no sé cuántos años—completando toda la catalogación y haciendo duplicados. Parece que van bien y parecen estar comprometidos a ampliarlo y continuar el trabajo. La Archivista Elena Rossi-Snook ha estado viviendo con todo esto durante los últimos años, y está muy involucrada y es muy dedicada. Pero muchos de estos elementos, sin fondos suficientes—incluyendo las películas de Jaime, que se mezclan con los de los estudiantes—todavía están esperando otra vida en el almacenamiento.

Bibliografía

Orgeron, M. (2012). 'A Decent and Orderly Society': Race Relations in Riot-Era Educational Films, 1966-1970. En D. Orgeron, M. Orgeron, y D. Streible. *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*. Oxford: Oxford University (pp.424-441).

MacDonald, S. (1996). Media Destructivism: The Digital/Laser/ Videos of Raphael Montañez Ortiz. En Chon A. Noriega & Ana M. López (Eds.) *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Minneapolis: University of Minnesota (pp. 183-207).

Noriega, C (2016). An Education *Through* Art, 1960. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 41(1), pp. 1-18.

Naumburg, M. (1966). *Dynamically Oriented Art Therapy: Its Principles and Practices*. Nueva York: Grune & Stratton.

Naumburg, M. (1947). *Studies of the 'Free' Art Expression of Behavior Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy*. Nueva York: Coolidge Foundation.

Rossi-Snook, E. y Lauren Tilton (próximo 2018). Don't be a Segregationist: Program Films for Everyone. En M. Gordon and A. Field (Eds.). Race and Non-Theatrical Film Reader. Durham: Duke University.

Como citar: Gordon-Burroughs, J. (2018). Los Young Filmmakers, Jaime Barrios y el Lower East Side, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2025-07-31] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/los-young-filmmakers-jaime-barrios-y-el-lower-east-side/905