

Gaceta Literaria

• actualidad
• arte

17

AÑO III

Diez pesos
el ejemplar

ENERO
MARZO
DE 1959



1)



2)

1) hombres trabajando
2) "gauchos" populistas

ARTE POPULAR Y POPULISMO

por
**HUMBERTO
COSTANTINI**

Resulta francamente sospechosa la abrumadora frecuencia con que se repiten, hoy y aquí, en Buenos Aires, las palabras "arte popular".

Declaraciones, artículos, polémicas, mesas redondas, reportajes, etc., abundan en juicios acerca de lo que esos términos, "arte popular", quieren significar.

Proviene generalmente de autores, a primera vista bien intencionados, pero que, por una especie de debilidad, parece que necesitaran afirmar a cada momento la pretensión de "trascendencia popular" contenida en cada una de sus obras.

Y es interesante hacer notar, de paso, que paralelamente a esta preocupación de fondo y forma, nuestra realidad artística —la teatral sobre todo— pocas veces ha sufrido tan graves altibajos. A pequeños pero apreciables aciertos, han seguido, casi sin transición, rotundos errores y lamentables desviaciones que denuncian un total desconcierto, una falta de orientación en profundidad y que en autores como Cuzzani y en grupos como Fray Mocho llegan a veces a límites dolorosos.

(continúa en pag. 4)



Miguel de Unamuno

SUMARIO

Rafael R. De Stefano: El oficial
Miguel A. Viola: Fray Mocho
Lubrano Zas: Michael
Francisco J. Herrera: América
Cándido Portinari: Sentido social del Arte

Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Gujdo, J. J. Manauta,
David Viñas: Tono polémico en el cine argentino
Buenos Aires, documental de D. J. Kohon
Rebelión y conformismo (encuesta)
Teatro, plástica, bibliográficas

Y este merodear intelectualmente en torno a los problemas del arte popular, seguido, como la sombra al cuerpo, por la más palmaria desorientación en el campo de los hechos, me recuerda, por muchos motivos, las palabras que el gran italiano Josué Carducci leyó en agosto de 1873, en una reunión de la Liga para la Instrucción del Pueblo.

Decía Carducci: "Otra señal de nuestra vejez es el andar poniendo siempre aparte de los demás géneros, un género por sí: la literatura popular. Toda literatura en la virilidad es popular por fuerza propia, por necesidad de las cosas. Y en la juventud es obra del pueblo mismo."

Cuando en un siglo entrecamto civil y consuetudinario surge una escuela que busca y halla su única razón de ser en proclamar a los cuatro vientos sus intenciones populares y de ponerse la gala de las formas populares y cree deber y poder hacer novelas, poemas, libros a propósito para el pueblo; cuando esto ocurre quiere decir que aquel siglo en que tal cosa sucede, puede tener por lo demás muchas virtudes y excelencias; pero es lo cierto que está muy lejos de la virilidad y de la juventud del arte.

Semejante literatura, vieja ella misma, se imagina al pueblo como un niño grande y le cuenta cuentos y le canta canciones de cuna. Ciertamente que no quiere parecer vieja y por eso se da afites; pero en el sudor fatigoso de darselos se le escurre y gotea el colorote por las arrugas de la dicción y entre los falsos garbos de un hacer vivo y suelto, de repente, en las pretensiones sentimentales y en la afectación de llevarlo todo a un fin útil, moral, civil, asoma la vieja calculadora."

Si, tenía razón el vigoroso autor de *Levia Gravia*; toda esa declamada postura popular hace pensar en los afites con que se cubre una falta de seguridad, de orientación vital y profunda, para moverse dentro de ese fenómeno vital y profundo que es el arte.

No sé si todo ello es una señal de decrepitud. Pero sí creo que es una consecuencia grave de la tan mentada crisis de nuestra cultura, o para decirlo con otras palabras, de la pérdida de un sentido ético y estético que estamos padeciendo y que da lugar en el campo de la expresión artística a varias clases de deformaciones.

Estas deformaciones recorren toda una gama de matices más o menos importantes en cuanto a proyección y trascendencia de sus obras, pero todas ellas, o la mayoría, participan de esta condición particular: mantienen una calculada, fría actitud frente al hecho creador, lo cual permite calificarlas en general como posiciones "intelectuales", con todo el sentido peyorativo que tiene esta palabra cuando está referida al arte.

Una de estas deformaciones —y que circunstancias recientes (*Los indios estaban caberos; Desde el 80*) hacen pensar que está adquiriendo cierto vuelo— es la que se ha dado en llamar populista. Creemos que vale la pena analizarla porque quizás sea ése el síntoma más evidente de desconcierto, de pérdida del sentido de la orientación, atribuibles a nuestra crisis cultural y que en cierto modo ejemplifica con respecto a las otras.

Resulta siempre antipático endilgar rótulos, ya que la realidad es mucho más compleja de lo que una esquemática división de tendencias puede hacer parecer. Y porque ese encasillamiento lleva adherido con seguridad una buena dosis de injusticias parciales, hijas de ese mismo esquematismo al que pretendemos combatir.

Y sobre todo porque es difícil intentar una definición exacta de lo que se entiende por tendencia populista, como es difícil o imposible definir con exactitud el alcance de las palabras "arte popular". Los límites son siempre imprecisos y, muchas veces, elementos que podríamos calificar de populistas, conviven con otros de legítimo cuño artístico en una misma obra.

Existen sin embargo valores, puntos de referencia, que nos permiten situarnos y ver con claridad el problema.

Por ejemplo: decimos que el populismo es una actitud intelectual. Parte de un preconcepto y se maneja con fórmulas. En ese sentido es primo hermano del formalismo, o sea la imitación retórica y de cuantas escuelas pretendan utilizar al arte nada más que como medio de engarce para conceptos morales, religiosos, filosóficos o políticos.

Parecerá una paradoja, pero entre aquellos cuidados ejercicios de expresión corporal que nos mostraba Fray Mocho en 1954 y la populachera *Desde el 80*, hay menos diferencia de lo que pudiera pensarse.

Y esa actitud intelectual que atribuimos al po-

pulismo, lleva generalmente implícito el alegato extra-artístico, el esquema. El disfraz juvenil no es inocente. Asoman a cada paso las mañas de vieja calculadora, como decía Carducci.

El alegato extra-artístico, el panfleto, nada tiene que ver con la auténtica pasión revolucionaria, engendradora de imágenes, portadora de fe y no de dogmas.

El populismo pretende enseñar. Superficializa el arte atribuyéndole una mera función cognoscitiva o pedagógica. "El Arte —escribe Cuzzani en una nota publicada en *Gaceta de Teatro*—, función cognoscitiva, será útil y necesario en la medida que analice, aconseje, empuje o guíe al pueblo hacia la meta fijada o soñada."

Pero es que el conocimiento que deja el arte, si es que deja alguno al fin y al cabo, no puede medirse por el número, ni siquiera por la calidad de los conceptos apreñados. Lo que se aprende es otra cosa. Es la percepción del mundo a través de un hombre, no de un pedagogo. Lo que se conoce es definitiva es al hombre.

Y el impulso hacia la meta soñada estará dado en la medida que ese hombre sienta ese impulso con intensidad y en la medida en que él mismo se vuelva íntegro en la obra, no con reservas y cálculos de maestro.

Y es por ello, por ese apresuramiento en soltar los cuatro párrafos de la cartilla, que el populismo elige temas y formas expresivas que se supone habrán de encontrar inmediata repercusión en el público. Entre nosotros: el tango, las locuciones de moda, la chabacanería.

Cuando el tema, aún el tango, aun las locuciones de moda (y también, ya con otro enfoque, la huelga o la militancia política) deben surgir como necesidad íntima de expresarse a través de ellos, de volcar en ellos toda una suma de experiencia vital, distinta para cada creador, y válida mientras ese creador pueda sintetizar allí, tanto por el tema como por el modo de enfrentarlo, sus propias vivencias, su propia visión del mundo.

Al no haberlo así, el autor populista demuestra que subestima al pueblo al no considerarlo receptáculo adecuado para su propia e íntegra voz, y subestima al arte al no reconocer en él, el medio más directo y eficaz de unión entre los hombres.

No son las resonancias fáciles, no son las alusiones al momento político, ni los chistes de corte radial los que han de despertar esa comunión prodigiosa de almas, que suponemos se busca, sino el arte, el arte auténtico y por lo tanto popular y universal y removedor de espíritus.

No está demás agregar por lo tanto que, desde el punto de vista social, el populismo denuncia una actitud escondidamente conservadora y aristocratizante. Comienza por negar al pueblo sus facultades de creación. Olvida que también el arte tiene su propio camino revolucionario a cumplir y que no es el de las concesiones de forma ni la chatura de imágenes, que no está en el apresurado envoltorio con que se quiere aderezar mai o bien un pretendido "mensaje", sino en la expresión íntima, vital, profunda que integre en un solo impulso hacia el hombre la cambiante realidad y la particular manera con que cada creador intente hacerla suya, sentirla y modificarla, no con consejos de dómne sino a fuerza de intensidad vital, de autenticidad.

Y es aristocratizante también porque ese gesto de "descender" al pueblo, presupone la existencia de un desnivel, que el artista, como un buen pastor, condesciende tiernamente a suprimir.

Esas discusiones acerca de si el arte ha de "bajar" al pueblo, o si el pueblo ha de "subir" al arte, me parecen la más insoportable muestra de la tontería, del bizantinismo cultural en que nos movemos. El arte no es un ascensor. Y las diferencias de formación cultural inciden bastante menos de lo que se cree en un fenómeno que es esencialmente vital, que no llega tan sólo al intelecto sino a la totalidad del hombre.

En consecuencia, el populismo es la resultante de una actitud hipócrita, de una calculada y por lo tanto fría actitud frente al arte y frente al pueblo. El autor que conciente o inconcientemente se sitúa en esa tendencia termina por no darse íntegro en sus obras, por no integrarse en ellas, que es al fin de cuentas lo único verdaderamente exigible a cada creador, sino que se retacea y esconde, mostrando solamente una parte de sí. Una parte que posiblemente no sea la más importante. Lo que se recibe de él, al margen del éxito que pueda acompañarlo, es siempre una dádiva y no una entrega.

Mirad, yo no doy conferencias ni pequeñas limosnas. Cuando doy, me doy entero yo mismo.

Cantaba Whitman, el gran amor del pueblo, al que por ello mismo no adulaba con floñeces, sino que se le entregaba como un hermano.

Y es que resulta más fácil enseñar lo que se ha aprendido que enseñar el alma. Está el temor en darse y por eso se oculta bajo el disfraz de amigo lisonjero, el cómodo e inoperante oficio de preceptor.

Pero el pueblo no busca ni necesita preceptores en el arte. Lo que busca y necesita son hombres que se le vuelquen íntegros para que de esa manera le reflejen su propia humanidad.

"Debemos todos abrirnos ante el pueblo el pecho del alma —decía Unamuno— desgarrarnos las vestiduras espirituales y mostrándole nuestras entrañas decirle: «He aquí el hombre». Y el pueblo que se eduque en ver hombres acabará por buscarse, zahondar sus entrañas espirituales, descubrir en ellas la fuente de su vida y decir a los demás pueblos: «¡He aquí el pueblo!»"

Pero para ello se requiere ante todo no sentirse alejado del pueblo, ni más "arriba", ni más "abajo", sino parte del pueblo mismo.

Si de veras lo sintieran así esos autores que se declaman populares, si de veras creyeran que su propia voz es voz de multitudes, no la deformarían con ocultamientos sino que la dirían en todo su volumen y en toda su complejidad, sabiendo que ella, por nacer de sí mismos, es parte y patrimonio del pueblo.

Claro está que es lícito indagar en el acervo cultural del pueblo y también en sus anhelos y aun en sus gustos en lo que se refiere a arte. Es una manera de enriquecer nuestra propia experiencia y de conocer mejor al hombre y a nosotros mismos a través de esa forma primaria de creación.

Pero de ahí a preguntarnos sobre si habrá llegado el momento de ir más seguido al teatro de Marrone, a pensar que allí debe haber algo de las formas aptas para difundir hechos o situaciones para la sensibilidad popular, como "con un propósito netamente polémico" cuestiona Cuzzani en el N° 1 de la revista *POR*, hay una enorme distancia.

Las formas aptas para la sensibilidad popular no están con seguridad en Marrone, entretenimiento de burgueses aburridos, ni en los demás "tabús del teatro culto argentino" (suponemos que se refiere al Maipo o al Variedades, por ejemplo) sino en temas y formas de auténtico raigambre popular: el melodrama, el circo, las novelas de Ricardo Gutiérrez, y —por qué no— los novelones radiales. Pero también están, y esto no debe olvidarse, en el mundo mágico de las cabriolas y la valiente ternura de Chaplin.

Todas ellas demuestran, en última instancia, que el pueblo busca que le cuenten, que le rian y que le lloren mucho más que el que le enseñen.

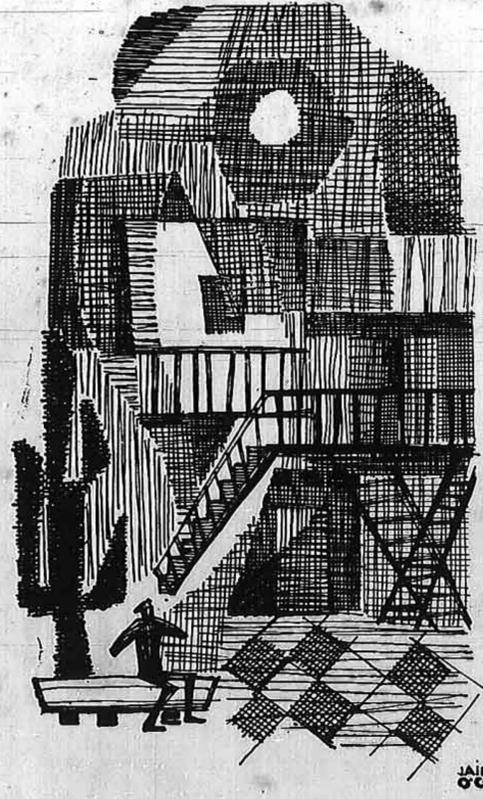
Y demuestra también que no es la farsa de moda, calculada mistificación del arte, lo que más le interesa, sino el lenguaje violento o dulce de la pasión. De esa pasión que no hace distinciones entre "contenido" o "mensaje" y la forma con que se lo impone, sino que busca y encuentra como expresarse en un todo único e insustituible. Pero es claro que Cuzzani piensa que "sólo por profundización intelectual llega (el autor) a proponerse y lograr fondos o intenciones de una clase que originariamente no es la suya", y teme "que la forma se traicione por los gustos personales del creador".

Entonces se explica que él, y muchos otros, no confíen en la legitimidad de su voz y se desesperen por encontrar un punto de apoyo donde afirmar de alguna manera su posición intelectualmente revolucionaria. Y es natural que esa voz, así apuntalada y recompuesta, tome la forma ambivalente de la farsa política o de la alegoría. En la primera ocultándose tras una risa, que no es la saludable risa de Chaplin, sino un oblicuo modo de decir las cosas protegiéndose; en la segunda, la alegoría, enmascarando con un frío juego intelectual lo que debía haber sido un grito empinado de la sangre.

¿Pero qué es lo que ocurre? ¿Se tiene temor al grito? ¿Se teme caer en el ridículo, o en el melodrama, o en la cursilería? ¿Y qué? Florencio Sánchez no temió caer en ellos y es mil veces preferible que por un exceso de pasión se caiga en el melodrama y en la cursilería y no que por un exceso de cálculo se retenga y cuide la voz hasta convertirla en un suspiro noño y estéril.

Sobre todo hoy y aquí, en este Buenos Aires, encogido, trapacero, superficial, es necesario más que nunca que el poeta grite. No que declame ni que eche discursos, sino que arriesgue en un solo gesto toda su voz. Estamos cansados de las artimañas y de los dogmas artísticos, de las concesiones populistas y del ocultamiento. De los "mensajes" y de los "compromisos".

El pueblo no necesita muletas para caminar, sino hermanos que lo acompañen en la marcha.



JAIMÉ R. O'CONNELL

MICHAEL

cuento de Lubrano Zás

ilustración de j. r. o'connell

a la cocina, tieso, como un aprendiz de ladrón. Cuando mis ojos se acostumbraron a la oscuridad pude ver que algo se movía allá abajo, entre los cactus gigantes: sentado en el borde de un macetón Michel tocaba una vieja canción judía.

—Michael —llamé; pero Michael ya no estaba allí.

Una de las habitaciones se iluminó.

—No sirve de nada quejarse —dijo alguien desde adentro.

La luz amarillenta, que provenía de una lámpara de querosen, parpadeó. —Sigo siendo tan pobre que a veces lloro como un chico —mascullo otra voz.

Cuando volví a mi cuarto me acosté, aunque no pude pegar los ojos. Tenía la sensación de que los Cohen vivían en una casa sumergida en el fondo del mar.

A la mañana siguiente, en la escuela, no hice otra cosa que espiar los movimientos de Michael.

—Si le sacás la armónica al judío te doy un beso —me dijo Elsa, que no me quitaba la vista de encima.

Elsa era la chica más linda del barrio; usaba llamativos vestidos y, a pesar de sus trece años, se contoneaba como una señorita. Algunos comentaban socarronamente: "No tiene un pelo de sonsa".

Cometí el robo durante el recreo: la selva ululante, erizada de guardapolvos blancos, ahogó el grito de Michael. Elsa lo amenazó: "Callate la boca". Yo sabía que Michael la adoraba. En cierta ocasión lo había observado tallar el rostro de Elsa en un arbolito de su casa. Pero a la salida de la escuela las cosas cambiaron. Michael me atajó:

—Dame mi armónica —ordeno.

—La tiene Elsa —mentí; pero él, enfurecido, se abalanzó sobre mí dándome un puñetazo en la cara. Yo saqué la regla de mi cartera y le asté un fuerte golpe en la cabeza que casi lo pone fuera de combate. Entonces sucedió algo inesperado. Rugiendo, Michael se desprendió el cinturón y comenzó a pegarme con él del lado de la hebilla. En seguida mi camisa se tiñó de sangre. Por fin se lo arrebaté; pero ya era tarde. Michael, calculando el peligro, me dió una patada y echó a correr sujetándose los pantalones con las dos manos.

Regresé a casa desafiando las risas que provocaba mi ojo en compota. Me encerré en mi altillo y me quedé dormido con la armónica en la mano.

Cuando desperté, un enjambre de voces venía de la calle y subía hasta mi ventana como una cometa.

—¿Qué pasará? —me pregunté.

Desde la puerta de mi cuarto observaba cómo la ambulancia se abría paso entre la muchedumbre. Corrí. La gente se agolpaba frente a la casa de Michael.

—¿Qué sucede? —inquirí.

—Michael, el chico de dona Sara, se arrojó desde la azotea al patio —me contestó una vieja desdentada, ocultando la cara entre sus manos rugosas.

—Cayó sobre los cactus —agregó alguno.

—Un chico tan tranquilo!

—¿Por qué habrá sido?

—Yo lo vi —dijo un muchachito descalzo—, tiene los ojos llenos de sangre. —Y se encaramó a un balcón para ver mejor lo que pasaba dentro de la casa.

En ese momento llegó Elsa. Estaba hermosa con su vestido blanco. Un moño carmesi mantenía su cabello hacia atrás, tirante, descubriendo su frente tersa, cruzada por una venita azul.

—¿Supiste lo que le pasó al judío? —me dijo.

Yo me pregunté por qué aquella criatura era tan hermosa, si nada le tenía el rostro ni hacía temblar su voz.

Recuerdo que la agarré del pelo y la saqué con rabia. La muchacha gritaba hasta por los codos; estaba despeinada y su moño deshecho. Un hombre me insultó:

—Mocosos atrevido —y trató de golpearme.

—Tengo madre —grité sacándole la lengua, y escapé.

Un hermano de Elsa me corrió. Yo saltaba de un lado al otro, como la liebre. Estaba a punto de meterme en el almacén de la esquina cuando me cazó.

—Vení acá, atorrante —dijo levantándose del pescuezo como si fuese un gatito. La gente que salía del negocio se quedó horrorizada; pero nadie hacía nada por mí.

—Déjelo. No ve que es un chico —dijo uno, y entonces se produjo entre la gente cierto movimiento como cuando arrojamos una piedra a un lago.

—Lastimó a mi hermanita —aclaró el grandote, y me daba un puñetazo tras otro.

Me pareció que las casas daban vueltas. Michael me llamaba: tenía las manos espectrales, y su cabeza color lacre metida en los hombros. De repente se me doblaron las piernas y caí redondo al suelo.

Cuando volví en mí yacía en mi lecho, con una bolsa de hielo en la nuca, junto a mamá. Me dolía el cuerpo, y temblaba como una hoja. Yo deseaba estar solo, y cerraba los ojos simulando dormir.

—¿Te sentís mejor? —susurraba mi madre.

Yo no respondía; pero mis lágrimas denunciaban mi estado íntimo.

—¿Qué te pasa hijito? —insistía.

—Nada... nada.

—Contame hijito. ¿Estuviste peleando?

—No debo contar nada", pensaba.

—La armónica. Quiero mi armónica.

—Si, hijito, ya te compraré una —me consolaba mi madre sin entender. Al otro día me levanté, aunque no salí de mi cuarto. El tiempo era horrible: caía una lluvia fina, tupida, persistente, y mamá temía que me mojara.

En cuanto quedé solo me dediqué a buscar la armónica, pero ésta no aparecía. "¿Dónde diablos estará?", me preguntaba. Me di cuenta de que algo había cambiado en mí, aunque no podía precisar qué. El árbol que estaba en el borde de la vereda, del cual veía ahora apenas una rama, ya no era un gigante de brazos florecidos.

"Si se sana le regalaré mi mecano n° 6", pensaba.

Abajo, en el patio, los zuecos de mamá sonaban como castañuelas: trajín, trajín, trajín.

Atardecía. La casa de los Cohen, sumida en impenetrable silencio, parecía una gran colmena. De pronto, oponiéndose al viento, al monótono murmullo de la lluvia, la vieja canción judía transfiguró aquella tarde pálida de septiembre.

Consecuente con su labor de difusión del libro argentino, la Editorial Stilcograf continuará en 1959 con la publicación de obras que reflejen el quehacer artístico y literario de nuestro país. En un gran esfuerzo editorial publicará próximamente su primera colección de plástica argentina, bajo la dirección de Carlos Torrallardona y Pedro G. Orgambide, y la colaboración de los principales artistas y críticos de arte de nuestro ambiente. La colección se iniciará con

CARPETAS DE GRABADOS



litografía de Torrallardona

con litografía y xilografías de los artistas

Luis Seoane
Carlos Torrallardona
Américo Balán
Esteban Fekete

Las carpetas, de 42 cm x 52 cm —prologadas por críticos de arte, en ediciones bien cuidadas y lujosamente impresas—, llevarán 9 reproducciones en negro y 1 en color.

Acaban de aparecer:

El buque de la calle de la amargura, cuentos de Mario Jorge De Lellis
Poemas con bastón, de Arnoldo Liberman

FONDO EDITORIAL

Ensayo:

Biografía Patria, por Luis Franco
Horacio Quiroga, el hombre y su obra, por Pedro G. Orgambide
Breviario del Odio, por León Poligkov.

Novela:

Una Historia Sentimental, por Osvaldo Seiguerman
De por aquí nomás, por Humberto Costantini
El Encuentro, por Pedro G. Orgambide
Gente Sencilla, por Roberto Hosne
Barre Limpio, por Carlos Mostrángelo

Poesía:

Crónicas del Yo Romántico, por Horacio Clemente
Biografía de la Sangre, por Noel Altamirano
Bandera de Amor, por Emilio Rubio
Las Rutas Transitadas, por Gustavo Soler
Réquiem para mi corazón, por María Mombrú (en preparación)

Adquiera sus libros en las buenas librerías

EDITORIAL STILCOGRAF

Gral. MANUEL A. RODRIGUEZ 2548 / BUENOS AIRES

mito y verdad de Pablo Neruda

(Ed. C. por la libertad de la cultura)

La asociación mejicana "Por la libertad de la cultura" ha editado en un pequeño volumen (69 páginas) un ensayo crítico del señor Ricardo Paseyro sobre "Mito y verdad de Pablo Neruda". Para simular un criterio polémico amplio se suma al citado trabajo una defensa del poeta chileno a cargo del señor Arturo Torres Riosoco y un capítulo del libro de Juan Ramón Jiménez "Españoles de tres mundos" (Editorial Losada, Bs. Aires, 1942), bajo la denominación de "Un gran mal poeta". Si la limitación obligada de una crítica bibliográfica no lo impidiese, este volumen requeriría un juicio exhaustivo y profundo. No por lo instantáneo de lo expresado, sino por lo que ha dejado de expresarse, o por lo que explícito, es una batallita incalificable de torpeza, deformación, insensibilidad, engaño y ramplona politiquería. Pero comencemos con él. En primera instancia nos llama la atención una extraña parcialidad censoria: los detractores de Pablo Neruda (R. P. y J. R. J.) abarcan sesentuna de las sesentinueve páginas del libro. El señor A. T. R., epidérmico, agotable y tibio defensor, sólo ocho. Esto no nos rebelaría si no contáramos con la certeza repetida que una mentira de sesenta páginas tiene "más cuerpo" que una de seis. Y voy a la periferia del asunto: a su contenido la sorpresa no es menor. Desde el primer capítulo comienza a desencadenarse sobre Pablo Neruda una avalancha ciclópea de ofensas. Sería casi imposible transcribir todas, pero permitámonos "seleccionar" una al azar para ofrecer al lector la pálida muestra de la jerarquía intelectual que gobierna el ensayo que nos ocupa. Dice el señor R. P.: "Neruda y el nerudismo (llama nerudismo a Neruda, su poesía y todo lo que la rodea) turcen la poesía sudamericana". Y dirá luego: "interpreto por torcer la significación que nos da el diccionario de la Academia Española, pag. 1472, edición 1950: torcer: interpretar mal, tergiversar, malograr un negocio que iba por buen camino, desvirtuar el camino de la virtud, avinagar y enturbiar el vino". En síntesis, el señor R. P. llama a Neruda mal intérprete y deformador de la realidad americana, torpe negociante, peor virtuoso y adulterador del buen vino (este último es el más desabrido de los insultos que puede desaharse sobre cualquier poeta en cualquier circunstancia histórica, sea esto al margen). Comenzar un ensayo sobre un hacedor de poesía, cualquiera sea su calidad creadora, con este rigoroso y académico amontonarse de tontería nos inclina a pensar que el señor R. P. no es un responsable crítico literario, sino un sospechable y visceral detractor del poeta. Porque una crítica es siempre la consecuencia de un conocimiento objetivo y no el fruto de una subjetividad caprichosa, temperamental y mal intencionada. ¿Por qué no ordenar un ensayo analítico sobre la inteligencia y la razón y no sobre el mal solapado arbitrio de una enemistad personal? Anderson Imbert definió al "crítico" como un señor resentido, agrio, envidioso y antipático que se dedica a "fabricar" críticas. Estamos muy tentados de rotular al señor R. P. de "crítico". Pero antes del rótulo deseamos recordarle una de las funciones y principios impostergables que se atribuyen a la crítica



literaria: "la crítica guía a los mismos escritores, pero tiene demasiado respeto por la literatura para invadirla dogmáticamente y querer imponer un criterio propio" ("La crítica literaria", Anderson Imbert, pág. 36). El subrayado, es nuestro. Y como el crítico es un juez, agregamos que debe explicar la razón de su veredicto con un lenguaje claro, conciso, lúcido, superior y, desde ya, inevitablemente apasionado. Y esto porque consideramos que la crítica debe estar en manos de un hombre que lee y vive su función interpretativa. Pero la vivencia de un juicio no perdona su mediocridad. Un crítico talentoso será una conciencia escrupulosa, una mediocre, una conciencia, o inconciencia, irresponsable. Creemos que el señor R. P. se coloca orgulloosamente en el contingente citado en último término. No ha podido sobreponerse a sus sanguíneos desapegos personales y encaramado al púlpito de su parroquia enemistada, por el amparo de "la libertad de la cultura" (bajo supuesto), ha exudado su odio antinerudiano. He aquí algunas frases de su vasto y calificado repertorio: "la poesía de Neruda es mercadería literaria" (ej. "Oda a la alcazar", de "Odos elementales"); su vociferante aparición, traza un itinerario nuevo en nuestra poesía, nos afirma en la certeza de que el hombre no está hecho sólo de silencio y barro, sino también de música y leyenda, de vigilia audible y permanente. (Un ala impalpable recorre las páginas de "Canto al Norte", un ala de sal, de nostalgia, de humedad terreste, también de soledad sonora, aunque compartida. A veces el ala se transforma en un lodio que brota de la tierra y la signo recorriéndola desde su vértice hasta sus distancias más boreales y nocturnas. A veces es, indudablemente, un narrador de fábulas, de fábulas antiguas y humanas, además elementos que forman el acré paisaje ribereño. Abordar temática tan antigua quizás como el mismo dolor del hombre, agotada por poetas y andariego es asumir difícil compromiso. En este caso, no para el autor, que hombre del Dock, ha madurado el poeta que ahora nos enfrenta con su poderosa voz. Acontece en este libro el nacimiento de un poeta forjado de dolor y rebelión, que eleva un canto de espesa música donde vibra su condición de hombre de pueblo hermanado a su gente e identificado con su destino. En pocos y menores momentos de su poesía lo hallamos vertido a abstractas napas interiores. Su canto se hace más vigoroso y auténtico cuando se dirige a lo que le rodea; los muelles identificados con su insomnio, los hombres sin esperanza y esperanzados, los chicos, el futuro en formación. Podría decirse, un poeta de fuerza centripeta por la forma

FICCIÓN

la revista-libro de América

dirige: Juan Goyanarte

Paraguay 479

T. E. 31-3694

Buenos Aires

ARNOLDO LIBERMAN

ENERO

por Sara Gallardo
Editorial Sudamericana

La estancia del sudeste de la provincia de Buenos Aires, donde transcurre la acción de "Enero", no está idealizada por la nostalgia: el campo llano es árido y gris o luminoso y fresco, según el estado de ánimo que Nefes, hija de un puestero y principal personaje de la novela, refleja en él. Tan es así que ningún crítico, por prejuicio e injusto que fuera, podría decir de esta novela lo que uno, prejuiciado e injustamente, dijera de "Don Segundo Sombra": que "es la estancia vista por el hijo del patrón".

LA CRITICA LITERARIA CONTEMPORANEA

por Enrique Anderson Imbert
Editorial Gure

Con frecuencia se estima que cualquier lectora más o menos culta, aficionada a la lectura y familiarizada con ella, se halla en condiciones de hacer crítica literaria. Respaldados en esta creencia suelen aparecer escritos cuya irresponsabilidad se torna imperdonable cuando ellos no constituyen más que un pretexto para desahogar toda clase de dardos sobre el enemigo o prodigar al amigo elogios cômplexos de una mal entendida camaradería. Lamentablemente contamos en nuestro medio con abundantes ejemplos reveladores de mezuquinos entreveros literarios, que por lo general responden exclusivamente a intereses personales o de grupo. Si bien las manifestaciones de este tipo proliferan en el campo de la crítica, muy particularmente en el de la literatura, se observa sin embargo, que ellas mueren sin trascender, casi tan espontáneamente como nacen, no sólo porque se asientan en elementos extraliterarios, sino también porque están muy lejos de presentarse como un impecable examen objetivo de la obra que pretenden analizar.

CANTO AL NORTE

por Hugo Acevedo

Las voces más íntimas del paisaje y del hombre se entrelazan y se asombran ante esa alucinación rítmica, grave y densa al mismo tiempo que fluye como un sonido cósmico del orden y de la dimensión poética de Hugo Acevedo. Su libro "Canto al Norte", de reciente aparición, traza un itinerario nuevo en nuestra poesía, nos afirma en la certeza de que el hombre no está hecho sólo de silencio y barro, sino también de música y leyenda, de vigilia audible y permanente. (Un ala impalpable recorre las páginas de "Canto al Norte", un ala de sal, de nostalgia, de humedad terreste, también de soledad sonora, aunque compartida. A veces el ala se transforma en un lodio que brota de la tierra y la signo recorriéndola desde su vértice hasta sus distancias más boreales y nocturnas. A veces es, indudablemente, un narrador de fábulas, de fábulas antiguas y humanas,

LOS MUELLES INSUMISOS

por Rosario A. Mase

Ediciones "El pan duro"

En edición de "El pan duro" ha llegado a nosotros el primer número de su colección "Cuadernos de poesía". Se trata de "Los muelles insuñidos" de Rosario A. Mase. Nos cabe elogiar la elección del autor que inicia esta serie de pequeños cuadernillos donde la ausencia protocolar de la edición noble no gravita sobre su contenido. Rosario A. Mase nace su canto en el paisaje de los muelles del Dock. Su voz se detiene sobre calles, niños, trabajadores, bebedores, la muchacha de todos y de ninguno y

Desdichadamente, por ahora, ni las posibilidades económicas de su familia ni las de educación que brinda el Estado, permiten al hijo del peón, del puestero, y casi ni al del colono, adquirir ese grado de cultura necesaria para escribir una novela legible. Mientras tanto, por una capacidad de compensación que revela experiencias de alma extraordinarias, Sara Gallardo cuenta lo que, de poder expresarse, contaría la Nefes de su novela. Novela en la cual en lugar de sentirse el latido de la añoranza por un modo de vida en proceso de desaparecer, sentimos fluir como arroyo murmurador pero oculto, la rebeldía contra condiciones de vida aún imperantes en nuestro campo. En "Enero", Nefes es la víctima de esas condiciones de vida semifeudales en que se conjugan la ignorancia y la existencia opaca de los campesinos y el convencionalismo despiadado y la autocomplacencia de la dueña de la estancia, no mucho menos ignorante

rios, que por lo general responden exclusivamente a intereses personales o de grupo. Si bien las manifestaciones de este tipo proliferan en el campo de la crítica, muy particularmente en el de la literatura, se observa sin embargo, que ellas mueren sin trascender, casi tan espontáneamente como nacen, no sólo porque se asientan en elementos extraliterarios, sino también porque están muy lejos de presentarse como un impecable examen objetivo de la obra que pretenden analizar. Entre los cultores de la crítica literaria nuestro país cuenta ya con personalidades representativas, algunos de fama internacional como la de Enrique Anderson Imbert, cuya seria actividad desarrollada en diversas cátedras, publicaciones y obras le han otorgado un puesto de privilegio en el terreno de esta difícil disciplina. No sorprende, pues, la ojeada con que esquematiza en "La Crítica Literaria Contemporánea" los elementos fundamentales que deben respaldar el proceso crítico. Las páginas de este libro tuvieron ori-

"Y yo sé que en las tardes levantan tu nombre de estrella auracana porque han oído al ranco salmo de los volcanes del Sur, por donde la tierra entrega al cielo (su corazón de eterna virgen, levanta de entre los pájaros húmedos se rezar tu nombre y las constelaciones húmedas (de tu cabeza."

No es el de Hugo Acevedo un "Canto al Norte" solamente, es un canto a América y sus voces. Hugo Acevedo canta y en su voz se dilata y estremece un tono tenso, grávido, que cumple sin fragor la madurez de un ciclo iniciado con clara repugnancia en su primer libro. Y que ahora se afirma y se remonta en plena posesión de una expresión altamente lírica y de una materia poética vital y rica en infinito. Su tono personal e intenso va creando el misterio de la piedra, el mito del aire, la cadencia recóndita del árbol, la corteza misma de este siglo aprisionado en su caos de oscuridad y lunas fragmentarias. Acevedo es, indudablemente, un narrador de fábulas, de fábulas antiguas y humanas,

demás elementos que forman el acré paisaje ribereño. Abordar temática tan antigua quizás como el mismo dolor del hombre, agotada por poetas y andariego es asumir difícil compromiso. En este caso, no para el autor, que hombre del Dock, ha madurado el poeta que ahora nos enfrenta con su poderosa voz. Acontece en este libro el nacimiento de un poeta forjado de dolor y rebelión, que eleva un canto de espesa música donde vibra su condición de hombre de pueblo hermanado a su gente e identificado con su destino. En pocos y menores momentos de su poesía lo hallamos vertido a abstractas napas interiores. Su canto se hace más vigoroso y auténtico cuando se dirige a lo que le rodea; los muelles identificados con su insomnio, los hombres sin esperanza y esperanzados, los chicos, el futuro en formación. Podría decirse, un poeta de fuerza centripeta por la forma

que sus subordinados. Pero Nefes no es, por lo menos interiormente, una víctima pasiva: si otros disponen de su persona física, su mente se mantiene lúcida e insumisa, aunque, tal es habitual en nuestros paisanos, parte por natural timidez y parte por la convicción de que las palabras se estrellan contra el poder de las que mandan, no llega a articular verbalmente sus pensamientos. Así, a la salida de una misa dominical en la capilla del pueblo (nadie, que sepamos, nos ha dado una descripción más exacta del ambiente físico y moral de una misa semimundana, sempiterna), cuando Nefes oye las conversaciones entre los feligreses locales y los llegados de las estancias vecinas, se dice: "Frases de basta, son. Frases de nada", y más tarde, al enterarse de que la patrona irá a ver a su madre para "arreglar" lo que a ella le pasa —tener en el vientre el hijo de un hombre, estando enamorada de otro—, Nefes piensa que "las cosas secretas no pueden

gen en un curso universitario. La ponderable clarividencia pedagógica con que fueron estructurados se torna tanto más valiosa en cuanto es portadora de observaciones que destacan como en un amplio medida, del talento y la tenacidad de Anderson Imbert. Con un tema poco grato (se trata de hacer la crítica de la crítica) el autor acierta a condensar lúcidamente el material objeto de su atención y lo sintetiza en cinco capítulos. Se trata en éstos de las disciplinas que estudia la literatura, de los diferentes métodos y de destacar cómo en un crítico de la talla de Benedetto Croce convergen todas las disciplinas y todos los métodos, quedando el saber literario integrado en su totalidad. Las consideraciones emitidas al respecto pueden

En el contorno de su poesía arden las lámparas del verano, la fiesta del universo hecho canción. Pueblan sus versos imágenes y armonías de follajes submarinos, brillos de plumajes de extranos colorados, rondas de cigarrillos y luciérnagas. El Sur amanece cuando se levanta de entre los pájaros del libro como un barco ebrio, cubierto de azogue y sal y envuelto en su alba alucinada navega la Puna de Atacama, Socompa Antofagasta, los recorre en su horizonte y en su vastedad.

"Canto al Norte" define las edades de una poesía auténtica, viril, enamorada y virgínea. Del cálido poema de Adán y Eva fluye la voz del poeta en un crítico de la talla de Benedetto Croce convergen todas las disciplinas y todos los métodos, quedando el saber literario integrado en su totalidad. Las consideraciones emitidas al respecto pueden

"Porque el amor es triste. Es morir dejando marcos en la arena. Es morir de espalda para que no nos vean (lágrimas, amor es siempre destruir un eucalipto, talar un vientre, devorar el silencio

en que el mundo periférica le impresiono. Pero, aunque el primer vaso de una culpa puede enjuiciar su contenido, no es posible encerrar toda la dimensión estética de su poesía en este su primer libro.

Creo que cierta indecisión en la forma, algunos momentos de un hermetismo simbólico no muy feliz. / Apenas el postigo resplandece / dejas el cubo de madera y chapa / nutres la tripa que en el que acontece / de lluvia y aborrazos. / También la frondosa adjectivación con que atisga algún poema, son el resultado de un sincero exaltado entusiasmo. En otro momento dice su dolor, que no es más que un entrañable amor por la criatura humana. / Que gano de nambor a los culpables. / De ser índice y grito / De sacudir el beso de esta Luisa / Pablar sus sienes / Y limpiarle el hijo. / Esta vez el Dock nos ha dado un poeta.

hacerse de acuerdo con los patronos porque ellos no comprenden. Los patronos y la policía tienen ideas parecidas". Que "Enero" sea un testimonio fiel de un sector del ambiente rural en la más rica y adelantada de nuestras provincias, no bastaría para explicar el asombro jubiloso que sentimos al terminar de leerlo. Hay algo más: la falta total de efectismo en el estilo y de truculencia en el tema. Como en toda obra literaria lograda, forma y contenido son en él indivisible, sin que la una prive sobre el otro, o a la inversa. Si a esta armonía agregamos la equilibrada construcción de la novela, la fluidez en el relato, la agudeza psicológica con que la joven autora hace vivir, diferenciado y veraz, a cada personaje, podemos considerar a "Enero" como una novela inmune al desgaste por el tiempo.

MARIA ROSA OLIVER

ser un toque de alerta para quienes, consciente o inconscientemente, se lanzan con irresponsabilidad a la actividad crítica. A los cinco capítulos mencionados se suma un apéndice sobre el estado actual de la crítica literaria hispanoamericana. Cabe señalar que el valor de este libro se acrecienta por el hecho de estar dotado de una bibliografía autorizada y accesible, que se incluye tanto al pie de las páginas, referida a pasajes de la obra, como también al final del volumen, bajo el título de "Bibliografía sobre la Crítica Hispanoamericana". Las páginas de "La Crítica Literaria Contemporánea", según lo ha manifestado el autor en el preface, están dedicadas "a los jóvenes que hincan el codo en la crítica literaria". Su lectura, empero, no debiera ser economizada por los que, jóvenes o no, se identifican con este quehacer literario.

HEMILCE CARREGA

con moriscos o besos, con la matea loca de la soledad —la pobre, pobre— soledad— y quedarse de nuevo, pero solo, con otro gran silencio de animal inocente!"

Pero luego, después de enunciar esta verdad, el poeta se vuelve hacia adentro, y desnuda en la luz se descubre, permanece como demorado en el poema de Los Regresos.

"Muir! No sabes cómo el hombre es un eco, y su pecho es un eco, también un eco (su frente donde una glandrina cuenta los golpes de los años."

Se cierra este hermoso libro con una esperanza crecida y lúcida en los mares, la esperanza de que el hombre aún construye un canto bajo las estrellas, un "Canto al Norte" hoy, hondo y solitario, que mañana, quizás, se hará canto sideral.

LUISA PASAMANIK

Dock Sud
Cómo decir que te amo
y soy tu coágulo.
Un eco de tu sangre y de tus mástiles
atravesando noches y letargos.
Una ansiedad mordiendo tus raíces
de lluvia y aborrazos.
tus rineses de nubes sin escuela,
tus madres del olvido,
el apretado puño de tu hombros.

Avanza
hasta encontrar tu propio límite,
tu verdad y tu estatura
en la pura sonrisa de tus niños.
Avanza por la luz,
y el beso herido
de tus niños descalzos y sin libro.

ARMINDA RALESKI



La mudanza

dibujo de Oski

SENTIDO SOCIAL DEL ARTE

por Cándido Portinari

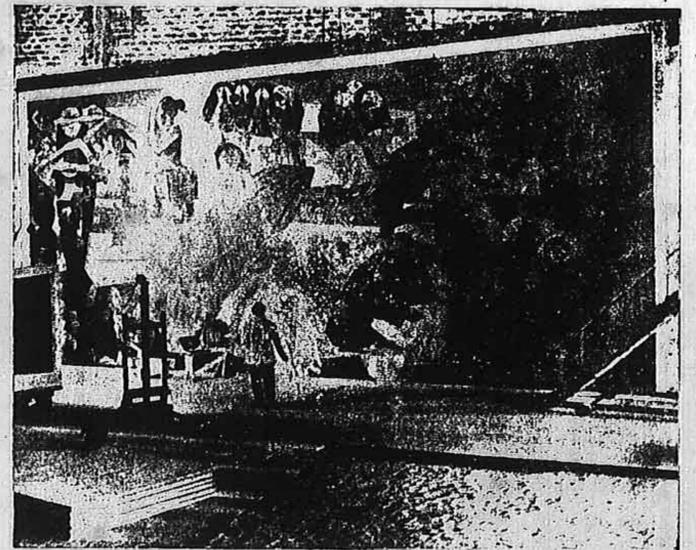
Si él ahora no está capacitado, lo estará mañana. Si hago una cosa sin intención caerá en el vacío.

Todas las cosas en el mundo, aun las más abstractas, tienen un peso y una medida; lo más importante es encontrar el peso y las medidas adecuadas. Si un artista haciendo una obra de arte tiene la intención de dirigirse a las masas, aunque lo haga en una forma complicada un día él será comprendido.

Queda fuera de duda que si alguien nos quisiera decir que un círculo que pintó en una tela, representa un niño llorando, ese artista corresponde a un mundo que quisiese hablar de una plaza pública; lo máximo que podríamos decir sería: es un bien intencionado pero un incapaz, o peor aún, un embromador. Plásticamente hay libertad para las expresiones más diversas. Cuando alguien desea representar un niño llorando hay mil maneras de hacerlo, así como cuando se dice algo, ese algo puede ser dicho en voz grave o aguda, alta o baja, no importa. Lo que importa es lo que fué dicho.

Es un límite bastante elástico. Todo tiene un principio y un fin, mas ese principio y ese fin se transforman infinitamente dentro de una lógica para no caer en el caos, dando lugar a un juego peligroso. Como cuando se dice que no vale la pena modificar la situación de los que están muriendo de hambre, esos que así hablan añaden: se sentirán infelices fuera de su ambiente. Es el argumento de los que detestan cualquier cambio.

Creo que quedó bien claro que un cuadro antes de todo debe poseer un valor intrínseco, quiere decir, un valor artístico. Muchos hallarán absurdo pedir más que eso a un cuadro. Un artista se debate toda su vida con sus problemas artísticos y no es justo que se le pida más, puesto que el tema sólo sirve para



desviarlo de su camino. Bien sé que ese problema es el problema fundamental para un artista, pero, cuando se pinta, siempre se representa algo fuera de la cuestión plástica. Todos los pintores saben que no es el tema lo que cuenta; por eso mismo, no es pedir mucho al pintor que ese pormenor al cual dedica tan poca importancia lo incorpore a su cuadro, puesto que es algo extraplástico. Y esto para bien de los que luchan y sufren en la vida, en todos sus matices.

Estoy seguro de que ese acto sólo beneficiará a la obra de arte, porque ella será acrecentada con alguna cosa útil. Los temas de Goya, por ejemplo, son verdaderos gritos, son de una visibilidad increíble; y, sin embargo, el valor plástico permanece. Sin ser plásticamente inferior en nada a todo lo mejor que se ha hecho en la pintura abstracta.

No veo por qué la necesidad de abstención intransigente del tema. Sobre todo hoy, en que se puede aprovechar toda la experiencia plástica, quedando el artista con una libertad absoluta: como un niño de cuatro años que tuviese un cuadro de mil metros por mil para divertirse. Todo artista que medita sobre los acontecimientos que perturban el mundo, llegará a la conclusión de que haciendo su cuadro más "legible", su arte, en vez de perder, ganará; y ganará mucho, porque recibirá el estímulo del pueblo.

Sé que los artistas que se cierran en sí mismos son los que más sufren, pero, infelizmente, es un sufrimiento que no conduce a nada y no beneficia a nadie.

Hay quienes creen que solamente con un color podrán expresar en un cuadro una tragedia o una alegría. Yo también creo en esto; pero son emociones de pequeño recorrido que sólo algunos privilegiados podrán sentir, en tanto que ese artista que sólo con un color fué capaz de producir tal sentimiento podría ampliar esa su fuerza y dirigirse a las masas. Son estos casos los que nos obligan a clasificar la sensibilidad en dos categorías: artística y colectiva. Todos los artistas poseen altas dosis de ambas. Por mil circunstancias en muchos una de ellas supera y embota a la otra.

Los pintores que desean hacer arte social y que aman la belleza de la pintura en sí misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas al lado del pueblo, escuchando los anhelos en que se debaten. El pintor social cree ser el intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos. Es aquel que desea la paz, la justicia y la libertad. Es aquel que cree que los hombres pueden participar de los placeres del universo. Oír el canto de los pájaros. Ver las aguas de los ríos que corren fecundando la tierra. Ver el cielo estrellado y respirar el aire de los mañaneros sin lloviznas. Sin ningún otro pensamiento sino el de fraternidad y paz. Hombres viviendo en un clima de justicia. Donde no haya niños hambrientos. Donde no haya hombres sin derecho. Donde no haya madres llorando y viejos muriendo al desabrido.

La gran comunidad espiritual y étnica que constituye América Latina, a pesar de las lógicas diversidades determinadas por la profusa magnitud de sus elementos, se halla integrada con homogeneidad sobre la base de las mismas vicisitudes. A partir de la conquista y dominación española y en todas las etapas de su lentificado crecimiento el transcurso vital de nuestros pueblos reúne los perpecios de un parecido desarrollo histórico, nutrido por acontecimientos cuya objetivación resulta de naturaleza semejante. Este paralelismo subsiste en la trágica encrucijada de los días presentes, en los que se hallan harto polarizadas las fuerzas antagónicas que enfrentan a las dos Américas como resultado de presupuestos históricos y concepciones vitales casi inconciliables. Tal antagonismo (previsto en lo fundamental por Hegel en sus "Lecciones sobre la Filosofía de la Historia") hace que esa inmensa geografía emocional que se extiende desde el Cabo de Hornos hasta el Río Bravo se concatene a través de su multiplicidad y se unifique en un haz de afinidades y propensiones convergentes.

Nada es tanto a los hombres o a los pueblos como la circunstancia de compartir un dolor o un sufrimiento, y todos los países latinoamericanos, en lo económico y en lo político, en lo histórico y en lo social, están enfermos de las mismas enfermedades, son víctimas de los mismos enemigos y padecen las mismas humillaciones. No ha de extrañar, entonces, que la literatura de esta parte de América (y sobre todo la de la actualidad, que es cuando el proceso conflictual al que nos referimos se agudiza) se torne vehicula propicio para testimoniar el estado de alta tensión en que nos debatimos. Ningún acontecer del espíritu ocurre por generación espontánea ni se manifiesta mediante impulsos ciegos, y como quiero que la literatura no hace excepción a la generalidad de esta regla, es menester reconocer en ella una consecuencia y una adecuación del entorno que la produce. Obsérvese que no decimos una subordinación ni una copia; no se trata, por cierto, de desjerarquizar ni subalternizar la creación artística sino de imprimirle un sentido acorde con nuestra realidad y nuestra época. Parece natural que la periclitante civilización burguesa se manifieste desde las cenizas de Europa con una literatura enfermiza y decadente, que en el mejor y más excepcional de los supuestos puede ofrecer el paliativo de un humanismo que, aun mereciendo admiración y respeto, en la dinámica de los hechos no pudo conjurar su propia tergiversación y derrota. Pero entre nosotros las condiciones son diferentes. Lo metafísico, según la misma etimología lo sugiere, es un quehacer cronológicamente posterior a lo físico. Nuestros países no están aún, a diferencia de los europeos, lo suficientemente conformados en sus estructuras físicas inmediatas, y como todos las comunidades oprimidas y contrenidas por factores externos en su proceso natural de desarrollo, producen fundamentalmente una literatura caracterizada en su dirección ontológica y en su contenido esencial por un poderoso oliento de rebeldía, que tiende a trascender la circunstancia de la anécdota literaria para entrelazarse con el acontecer del hombre sobre su tierra. La profesión de un esteticismo o de un esencialismo puro no puede ya, y menos en estas latitudes, convalidar el desentendimiento de la gran aventura contemporánea. La trascendencia de nuestra literatura está idealmente condicionada por la conjunción de los valores estéticos y las implicaciones sociales. En esa militancia literaria (y empleamos la palabra en el más amplio sentido) ha de verse no una limitación ni una mera característica sino la proyección de un imperativo ineludible. Hay quienes se horrorizan inexplicablemente ante la comprobación de lo que llamamos "literatura comprometida", adjudicándole a esa expresión un sentido peyorativo que en puridad no siempre le corresponde. Cada vez que el hombre razona al ejercitar su facultad de elección se limita y se determina; cada vez que piensa adquiere compromisos ante sí mismo. Y no se ve por qué ha de resultar menos natural o menos válido el compromiso resultante de la libre opción por la cual un hombre de letras resuelve enfrentar la realidad en lugar de soslayarla. En épocas de grandes crisis como la que vivimos el oficio de escritor deviene una misión de las inherencias se aceptan o se rechazan, una disyuntiva que se resuelve en responsabilidad o en carencia de ella, sin que sean posibles las ambigüedades.

Esa unidad fundamental que vincula a las expresiones más representativas y genuinas de la literatura americana, saturándolas de pasión y de combatividad, de participación y de esperanza, constituye una fuerza de alcances casi insospechables. Novelas como "Los de Abajo", de Mariano Azuela, "Doña Bárbara", de Rómulo Gallegos, "La Vorágine", de José Eustasio Rivera o "Huaspungo", de Jorge Icaza, exceden la significación habitual de los libros y cobran categoría de monumentos, porque son símbolos. Je una parte importante del acervo vital del continente. Y aun un escritor como Horacio Quiroga, que jamás lo fué social en el sentido estricto del tér-

mino, asume una trascendencia social muy relevante por el solo hecho de su estrechamiento telúrico con una realidad americana. Es en ese sentido (el de la participación emocional en el proceso de construcción de sus pueblos, el de la rebeldía y el descontentamiento ante las injusticias que los asolan, el de la esperanza y la fe en la concreción de sus valores sustanciales) que los más grandes prosistas y poetas de América Latina pueden considerarse militantes, in que obstaculicen esa condición las diferencias de matices o de formas determinadas por cada tendencia y cada temperamento. Quede bien entendido que no circunscribimos la militancia en literatura a las fórmulas de ningún consignismo partidista (de las que, sin embargo, pueden resultar expresiones artísticas respetables, a condición de que posean los indispensables valores de calidad estética); entendemos la militancia en el terreno del arte como una toma de posición en favor de la libertad y la dignidad humanas, como una participación del artista, con su sensibilidad y su lenguaje, en el apremiante y comprometedor fenómeno de la vida. Esa toma de posición y esa participación están presentes en las obras de Domingo F. Sarmiento, de José Martí, de Esteban Echeverría, de César Vallejo, de José Carlos Mariátegui, de Jorge Amado, de Pablo Neruda, de Nicolás Guillén, de Ezequiel Martínez Estrada, de Miguel Angel Asturias. Rubén Darío, que aunque no se caracterizó precisamente por sus preocupaciones sociales jamás abdicó su dignidad y su honradez, escribió, en 1905, en un poema dedicado a Roosevelt donde se patentizan claramente su amor por nuestra América y su ira ante el odiado depre-dador del norte:

**Eres los Estados Unidos
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.**

Y en otro poema decía, con idéntica tristeza y acaso mayor encono:

**¿Seremos engañados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos, ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?**

Y Pablo Neruda, desde la reciedumbre granítica del Canto General, deviene el símbolo de más de veinte pueblos al enarbolar la angustia de su pasión militante:

(continúa en pág. 12)



Rubén Darío
en Buenos Aires



dibujo de
Mario Mollari

AMERICA

coincidencia
con su literatura

por
Francisco J. Herrera



Eduardo Gutiérrez y su personaje

CUATRO AUTORES ARGENTINOS

por Luis Ordaz



El verdadero rostro de Juan Moreira

En estas mismas páginas, y hace apenas un par de números, nos ocupamos de "tres novedades nacionales", subrayando la importancia de este verdadero suceso para nuestra escena, que no oculta su excesiva predilección por la obra extranjera. Pero lo cierto es que, durante el año las novedades fueron muchas más —lo que singulariza el acontecimiento—, aunque no siempre pudimos ocuparnos de ellas como se lo hubiesen merecido.

Volvemos a tener oportunidad para referirnos a una nueva serie de obras de autores argentinos, que pueden ser discutidas, y así lo haremos con toda lealtad hasta donde lo creamos oportuno, pero que, de cualquier manera, poseen la trascendencia de estar cumpliendo una etapa vital para nuestra dramática. Pues si en ocasiones los aportes resultan modestos o de alcances muy limitados, siempre tie-

nen una significación particular al provenir de escritores jóvenes y más aún si se trata de noveles, lo que equivale a decir en pleno desasosiego de búsquedas y hallazgos.

"LA LEYENDA DE JUAN MOREIRA"

"La leyenda de Juan Moreira", de Rodolfo Kusch con la colaboración de Francisco Petrone y versos de Goly Bernal (según lo advierten los programas), no es lo que podría calificarse una creación original pues, tanto por su forma como por su sustancia, no escapa a los lineamientos magistrales del popular drama gaucho. Se procura quebrar su estructura habitual con la intervención de coros que, por cierto, no consiguen ensambalar del todo con las peripecias y el clima de la obra. Por momentos resulta demasiado forzado y el espectáculo adquiere ciertos ribetes operísticos. Se observa un marcado desacuerdo entre el accionar de los personajes típicos y conocidos, y un texto que, la mayoría de las veces, les es ajeno. Pensamos que para rendir el homenaje a Pepe Podestá, como se pretendía, nada hubiese sido mejor que ofrecer el libro primitivo, con los arreglos indispensables, o bien el mimodrama inicial (tal cual lo hiciera hace más de veinte años el Teatro del Pueblo, mientras un poisono iba entonando, al son de la guitarra, las décimas que comentaban la acción). Pero hay algo más grave que nos inquieta. Bien está, por merecido, el homenaje a Pepe Podestá, pero nos preguntamos sin hallar una respuesta satisfactoria: ¿Por qué se anuncia a quien "colabora", seguramente en la puesta en escena, y a quien agrega algunos versos, cuya calidad no cuestionamos, y se silencia el nombre de Eduardo Gutiérrez, el verdadero padre de la "leyenda"? Estimamos que si Kusch hubiese buceado en la realidad del personaje y logrado una nueva

versión (no por simples agregados o retoques, sino por un planteo y desarrollo "original" del drama) no tenía por qué nombrar a Gutiérrez, pero ocurre que no ha sido así y muchos serían los ejemplos que nos permitirían probarlo. Desde el trámite "fundamental" de las escenas, con algún parlamento casi idéntico (recordamos el de Navarro, cuando dice aludiendo a Moreira: "El que digo que ese hombre es un bándido", etc.), hasta la adopción de nombres, como el de Vicenta, que pertenecen a la inventiva de Gutiérrez. (Según nuestras noticias, la mujer del verdadero Moreira se llamaba Andrea.)

En realidad, poco podemos decir de la labor de Rodolfo Kusch en esta obra. Creemos como él, que desde hace mucho tiempo carecemos de un arte popular auténtico, representativo. Se abusa del folklorismo fácil que permite el vestir "a lo gaucho", o que facilita el atuendo orillero y la falsa musa, por sensiblera, del arrabal. Y conste que valoramos ciertas muestras ejemplares de nuestro teatro campesino, así como algunos testimonios de nuestro sainete. No confundimos los planteos. Pensamos que Rodolfo Kusch, a quien sabemos inquieto y con teorías propias sobre el tema, marcha por un camino que puede hacerle rodar hacia lo que desdén y crítica. Se ubica decididamente en las confluencias creadoras de un arte que denomina "de la insolencia y la fealdad". Creemos que eso "también" puede ser un aspecto del arte, pero no todo el arte, como al parecer quiere convencernos. Su "Tango mishio" y su "Credo rante", son dos intentos valiosos por la búsqueda que implican, más que por lo que demuestran y logran concretar como hallazgos. Es muy respetable y, aún más, digno de aliento, que un autor joven, como lo es Kusch, y culto además, indague no ya en los temas, sino en las raíces de los temas propios, buscándoles la posibilidad de nuevos brotes. Pero lo cierto es que la mística del arrabal

SUPERVIVENCIA DE O'NEILL

por Francisco Mazza Leiva

Dispuesto Eugenio O'Neill a trabajar sobre el problema atávico del miedo que hevego en el subconciente del hombre, enfrentado al misterio de su existencia, encontró en un negro el elemento humano más propicio. Elegido éste, lo deja librado a sí mismo en medio de la soledad de la selva, sin ayuda de sus semejantes, perseguido, con los malos acciones cometidas o a largo de toda su vida flotando dentro suyo como jueces implacables.

Brutus Jones, hasta ese momento intruso emperador de una tribu antillana, que se alza en su contra, procura salvarse escapando a través del bosque. Dos elementos son suficientes para que el negro sea invadido por el terror: las sombras y el ritmo vertiginoso del tam-tam que se acerca. La imaginación de Jones se afiebra, mezclando en su cerebro hechos reales del pasado, la esclavitud atávica de su raza y actos de hechicería convividos con la tribu. Cuando cae al fin bajo las balas de plomo de sus perseguidores —que forman parte de un supuesto hechizo—, éstos no matan un ser vivo. El falso emperador ha muerto lentamente, ahogado por el miedo en su intenso odisea selvática.

La intención de O'Neill de realizar un estudio sobre los temores del hombre con relación al misterio que lo rodea —desde el nacimiento de su cuerpo

hasta el viaje y destino de su alma— involucra de por sí un buen aporte a la producción universal del género, pero en el caso particular de "El emperador Jones" el tema tiene tanta importancia como la técnica utilizada para cumplir la parábola dramática. La obra es casi un monodrama, ya que desde la segunda o la séptima escena —tres cuartas partes del desarrollo— el único que habla es Brutus, pero su monólogo se convierte en un auténtico diálogo entablado con la propia conciencia alucinada.

Desde el punto de vista técnico "El emperador Jones" se encuentra entre las piezas en las que O'Neill debió sortear mayores dificultades. Es harto difícil corporizar en la escena fantasmas que se crean en la mente de los personajes y fundirlos en la propia acción que éstos viven.

Como nuestro reencuentro con "El emperador Jones" tiene relación directa con su reciente montaje en el Teatro Los Comediantes, sería oportuno enlazar éste momento de la exposición con el espectáculo que dirigió Isaac Hamuc. Contrariando el axioma de que el espectador no ha de ver los hilos que mueven los títeres, el joven director incurrió en ese error. En la obra juegan, entremezclados, dos planos: la realidad del medio y la alucinación de Jones. Ambos deben amalgomarse eficazmente para que el público sea atrapado por la magia teatral. Hamuc sólo se preocupó de planificar los hechos reales. Incluímos en el juicio su propia creación de Brutus —presente apenas en el físico—, la buena ambientación escenográfica y la correcta utilización de los sonidos. Pero su trabajo no fué más allá de lo exterior del drama, que es siempre lo menos importante. Podríamos acotar en su descargo que faltó la distancia imprescindible entre escenario y plotea para crear el clima necesario del tormento de Jones y que la dimensión del tablado no es la ideal. Ambas citas no alcanzan a salvar al director de la responsabilidad que le cabe en este deficiente espectáculo.



y del tango no resulta, por sí solo, un aporte novedoso; es, cuanto más, uno de los aspectos de lo nacional (muy significativo, por cierto), que tiene sus propias limitaciones y no se adecúa ni responde a otras realidades, igualmente auténticas, que conforman el mapa total del ser argentino.

En fin, estábamos comentando "La leyenda de Juan Moreira" y, sin proponérselo, nos encontramos aludiendo a la posición "popular" que asume Kusch y a otras muestras más significativas de su teatro. La verdad es que no nos hubiésemos ocupado de "La leyenda de Juan Moreira" de no haber sido de un autor joven y haber observado (para denunciarlo), el silencio en que se sume el nombre de Eduardo Gutiérrez, a quien se ignora injustamente en cartelones y programas. El espectáculo es agradable y por momentos vistoso, pero se utilizan demasiado los recursos de un teatro de muy escasa inquietud artística. Y creemos que por esa senda nunca se saldrá del falso arte popular, a pesar del empeño de Roberto Kusch y de las buenas intenciones de Francisco Petrone.

"Teatro de combate" en Nuevo Teatro

Los otros tres autores que justifican el título de esta nota, llegaron a través de un espectáculo ofrecido por Nuevo Teatro. Y se hace necesario señalar su importancia por diversos motivos. No sólo se trataba de la presencia de nuevos autores, sino, a la vez, de la participación de un núcleo de integrantes



Ensayo de Juan Moreira

Un hombre desubicado

Conjuntamente con la desvirtuada versión de "El emperador Jones", hemos asistido al estreno de otro drama de O'Neill, que tuvo un mejor vehículo artístico. En el escenario de Los Independientes, Onofre Lovero ha dirigido uno de los mejores espectáculos de la temporada veraniega: "El mono velludo", dando preferente atención a lo que Isaac Hamuc tanto descuidara: el clima. De este modo el vigoroso drama antillano ha llegado al espectador porteño con toda la pasión que el dramaturgo puso en el estudio de la personalidad de Yank, el fagotero que cree estar "en el lugar que le corresponde" dentro de la sociedad, hasta que un día comprueba que ha vivido equivocado, que su sitio no es precisamente ése —un eslabón en la fuerza mecánica que empuja a la humanidad. El choque de Yank con la evidencia es el punto neurálgico de "El mono velludo", cuando las circunstancias lo enfrentan a la diyuntiva de averiguar "quién es", "qué hace en su tránsito terreno" y cuál debe ser su justo lugar. Hasta entonces se creyó un ser trascendente: alimentar la caldera del transatlántico cargado de riquezas y de "los débiles hombres y mujeres que viajan en primera". Sin él el barco era algo inservible, quieto en el puerto. Con él en "el lugar que le correspondía", quién sabe por qué raro designio, el buque se transformaba en una fuerza incontenible, vital, que también ocupaba un sitio preferente en la escala de los valores totales.

Imprevistamente, Yank es sacado de quicio por el puñetazo de la realidad. Y como no es otra cosa que una masa informe de músculos poderosos, comienza para él una odisea que terminará con su destrucción. Privado del razonamiento y obligado a pensar por certiorarse de lo que le está ocurriendo, se mezcla dentro suyo los más dispares sensaciones; el odio por la mujer millonaria que lo ha mi-

de los cursos de interpretación y dirección escénica, dictados en dicho teatro bajo la tutela de Alejandro Boero y Pedro Asquini. Actitud que merece ser destacada y alentada para que se repita, pues es la forma de facilitar el surgimiento de nuevos valores dentro de las distintas disciplinas y especialidades de nuestra dramática. Tiempo habrá luego para indicar reparos y subrayar méritos.

El programa, con propósito experimental y proyecciones de "teatro de combate", estuvo integrado por tres piezas breves: "El quetzal", de Leo Barrera Oro; "La noche se prolonga", de Jorge R. Masetti y, finalmente, "El incendio", de Germán Cazenave.

Leo Barrera Oro, el autor de "El quetzal", es muy joven y se advierte, además, que realiza los primeros intentos de su carrera. Manifiesta, sobre todo, una inquietud que lo lleva a abordar problemas siempre vigentes no sólo en ciertos pueblos de América ni circunscriptos a cuestiones petroleras. Pero esa inquietud no se halla aún madura desde el punto de vista escénico, y es así que sus tipos y desarrollo dramático adolescen de una inseguridad en el trazado y en el juego de situaciones que esperamos habrá de superar en futuros trabajos. En la interpretación se destacó Luis M. Amén; flojo Domingo Basile. La obra fué dirigida por Carlos Dardón (de quien habrá que esperar otra labor para aquilatar sus posibilidades) sobre un adecuado marco escénico de Beatriz Grassó.

"La noche se prolonga", es un monólogo calificado de "crónica dramatizada" que nos pone, de

pronto, ante un autor de mérito. Con una resuelta pretensión social y hondo sentido humano, "La noche se prolonga" inscribe a Jorge R. Masetti entre los nuevos valores de nuestro teatro, lo que ya, por sí sólo, proclamaría el éxito de la muestra. El tema posee originalidad, por lo que aporta y promueve, y se expresa mediante un lenguaje que va desde el tono queda, confidencial y conmovedor, hasta el grito crispado por impaciencia y rebeldía. Por momentos el autor se excede en detallismos y alarga innecesariamente situaciones que mucho ganarían con el corte oportuno, pero se trata de un reparo que no resta merecimientos esenciales a su labor.

Si hemos hecho el elogio de Jorge R. Masetti, el novel autor, es necesario aplaudir con todo entusiasmo, pues se lo merece, el trabajo de Rubens W. Correa, a cuyo cargo estuvo la animación del único personaje. Sólo podemos decir que a pesar de todos los inconvenientes y nerviosismos propios y lógicos de una noche de estreno, la actuación cumplida por Correa fué perfecta. ¿Cabe agregar algo más? Conrado Ramonet dirigió la puesta en escena del monólogo y, por lo logrado, se descubren en él seguras aptitudes.

Finalmente se ofreció "El incendio", que su autor, Germán Cazenave, sitúa en "Compana en 1935". Cazenave es, sin duda, un hombre de teatro y su fervor puesto al frente del elenco de El Alma Encantada, de Cosquín, Córdoba, así lo evidencia. Esta primera obra que lo conocemos nos descubre, a pesar de algunas fallas y limitaciones notables; a un escritor de indudable mentalidad dramática. Pensamos que aún no domina del todo los elementos escénicos y que no siempre selecciona con cuidado su material; por eso se observó cierta confusión que daña y desequilibra los distintos planos en que juega la obra. Trasciende, empero, el intento de penetración psicológica que, si no se logra del todo, denuncia una posición empeñosa y válida frente al teatro.

La pieza exige un reparto numeroso y su comportamiento fué irregular. Así, por ejemplo, la escena desencadenante del drama que padece el protagonista (con órdenes, contraórdenes y titubeos para manejar los gritos en medio del incendio) llegó con toda su fuerza, mientras que otros resultaron deshilvanados y descoloridos. Salomón Apteiker, director de la obra, resolvió con habilidad algunas escenas de masas, en las que logró definir y conjugar la diversidad de tipos humanos.

La experiencia cumplida por Nuevo Teatro es digna de aplauso y merecedora de aliento para que sea repetida. Con ella se ha procurado "dar cauce a la vocación de tantos jóvenes que ven en el teatro la posibilidad de superar la aguda crisis espiritual que padece nuestro mundo y contribuir con su labor y su ejemplo a la superación de los problemas humanos de todos los tiempos". Así lo proclamaba la dirección de Nuevo Teatro en el manifiesto que explicaba los móviles del "espectáculo experimental" que comentamos, y la labor cumplida y los resultados obtenidos aseguran que no se sigue mal rumbo.



Lovero en El Mono Velludo

los gorilas. Cuando el enorme simio le destroza los huesos y siente que la vida se le escapa con la última palabra, Yank aún no ha podido descubrir cuál es su verdadero sitio sobre la tierra: si el mundo

(continúa en pág. 12)

(viene de la pág. 8)

América, no invoco tu nombre en vano. Cuando sujeto el corazón la espada, cuando aguanto en el alma la gotera, cuando por las ventanas un nuevo día tuyo me penetra, soy y estoy en la luz que me produce, vivo en la sombra que me determina, duermo y despierto en tu esencial aurora: dulce como las uvas, y terrible, conductor del azúcar y el castigo, empapado en esmeralda de tu especie, amantado en sangre de tu herencia.



José Carlos Mariátegui

El dilema existencial de América Latina, de franca naturaleza hamletiana, consiste en alcanzar un modo de ser o en renunciar a ser, en lograr una intensidad vital suficiente y propia o en postergarla indefinidamente. Urge adquirir conciencia de la gravedad con que la disyuntiva se plantea, porque el destino de los pueblos se construye y se reconstruye en el transcurso de cada minuto, y no está asegurado, como creen los retóricos y los imbéciles, por la fatalidad histórica o el genio de la raza, ni es exactamente representable por un cuerno de la abundancia o una mairona de generosas ubres. Nuestra América permanece increada y se debate en un estado de agonía en el sentido que Unamuno daba a esa palabra, es decir, en un sentido de lucha. En estos días dramáticos en que Latinoamérica tiene en la Argentina una herida recién inaugurada, en estos días en que se nos traiciona y se nos escarnea entregándonos a los "bárbaros fieros" de los que hablaba el autor de "Cantos de Vida y Esperanza", la lucidez y la conciencia crítica se hacen imprescindibles. Y ellas no faltarán a nuestros escritores más auténticos y mejor inspirados, que cumplirán con el inexorable mandato de la tierra haciendo de cada palabra una herramienta y de cada idea un fuego sagrado.

POLICHINELA
jardín de infantes

Palpa 2315
T. E.: 73-9921
72-9929

- jardín de infantes
- inglés
- servicio de ómnibus
- enseñanza racional

(viene de la pág. 3)

que como afirma Pablo Rojas Paz "entrevea al hombre que creará la fauna de los máquinos". La generación del ochenta ha invertido el sentido de la comunicación. Ya no es la acepción de una realidad, la continuidad, la misma que posibilitó la transformación del Derecho, la aparición del criollismo por el mestizaje de ideas, la fundamentación de un destino suramericano como lo sostenía Echeverría. En contraposición, Alberdi, el gran europeizante, como Sarmiento antes, preconiza la desaparición de los mosas del interior. La primera visión de Sarmiento de "PIONIZAR", de pedir una estructura, un planteamiento, una desidencia total con el prontuario del interior que es el prontuario de su Facundo, es el contorno de ese siglo de hierro que responde mejor a su visión. Pero Sarmiento tiene como los anchos pies de los pueblos subyacentes para seguir su predestinación de caminos. Sarmiento no es un argentino en soledad, ni un europeo; es un prometeico suramericano. Está hilado de sonidos terrestres que recogen el aluvión de las montañas. Es la otra posibilidad de Facundo: la de ser argentino hacia afuera. Por eso, Sarmiento, ante los bordes limpios y definitivos de Europa: el inmigrante, dirá: "Argentinizar". La generación del ochenta careció de esta palabra.

Plantamos así el problema de una generación política cuya réplica, una generación literaria, prefirió ser europea, haciendo suyos por elección, las premisas fundamentales del nuevo planteamiento social. Cada vez que se pretende a Fray Mocho, a medio vuelo de la pluma, como creador de una tipología risueña de lo criollo, se niega un sentido esencialísimo de su obra. Fray Mocho es algo más que un joven enterrado en Buenos Aires, o que el fundador de la picaresca argentina, o que el cronista de la clase media de 1900. Es el hombre que difiere fundamentalmente con su generación acerca de su país. Es el hombre fiel a los grandes lineamientos nacionales y atento a la energía del pueblo como condición de obra. Es el criollo que no podrá ver en el roto, el cholo o el gaucho —"unidad elemental de nuestras masas populares"— al ser alberdiano, incapaz, a pesar de las transformaciones del mejor sistema instructivo, de igualarse a un obrero inglés, ni sobre la muerte del gaucho la reconstrucción de una "República a la europea".

Así, a tantos años de Fray Mocho, de su muerte en la tierra y de su eternidad escrita, de aquella generación del ochenta —la prometeica— quedan la gran construcción del progreso, el nacimiento de nuestros oligarquías litorales, nuestros escritores bilingües y la memoria del único escritor —José Sixto Álvarez— que quiso ser argentino.

A tantos años de la elección de Fray Mocho, ¿cómo responder a la condición de escritor en nuestro país? Sabemos que en este país ya no basta tener un estilo. Creemos que escribir es tener la llave del pueblo. ¿Qué papel aguarda a los jóvenes? ¿Nos crearemos maestros, o nos sentiremos responsables en nosotros mismos? ¿Qué somos como país?

Sabemos que vivimos una percepción corporal de la Nación. Somos el cuerpo, cuerpo incomunicado en disfunción de su totalidad argentina. Estamos ante la sola alternativa de una cultura de aproximación. Una cultura popular no podrá ser intuitiva, sino meditada, obedecerá a un programa de progresiones. El pueblo se ha quedado en Almaguer, no en su tremenda filosofía de Nietzsche criollo, sino en su imprecatoria de comité romántico. Debemos regresar a los grandes potencias instintivas del pueblo abandonado en el sainete y las amplias vías dramáticas del tango. Desde allí se deben dar los grandes impulsos de continuidad ascendente.

Padece un problema que no nos permite pensar en Europa porque estamos argentinizados de crisis argentina. Una cosa hemos aprendido: que el barrio norte no es el pueblo, que la clase media no es sólo un sector condenado a vestir bien; que en la Convención Reformadora de Santa Fe un partido latifundista se retiró vetando la creación de la familia agraria y la desaparición del régimen terrateniente; que todavía somos un país de gremios, pero no de hombres agremiados; que nos acecha el hombre providencial; que hemos sido arrojados al estado de opción y no de elección que el año treinta que quebró al aluvión civil de Yrigoyen se instala todavía en nuestro política de programas oligárquicos; que el cuarenta y tres ha sido una revolución sindical que arrojó las masas proletarias a las utilidades de una tiranía para la que el país fué un recurso material antes que un medio ético; sabemos, además, que nos planteamos grandes preguntas: ¿Qué somos? ¿Estamos en soledad argentina? ¿Somos una in-

vencción nuestra y por eso no nos ubicamos en el campo más real?

Estas grandes preguntas que no se hicieran los hombres de la generación del ochenta, porque no duraron de su misión prometeica, las hacemos nosotros, porque dudamos de nuestro país. Quizá una sola cosa sea la más cierta: el regreso a una literatura que sea una toma de conciencia de los problemas nacionales. Debemos regresar a una cultura de comunicación diciendo lo que somos, expresándonos en este duro oficio de querer ser argentino.

O'NEILL

(viene de la pág. 11)

civilizado de las ciudades o el primitivo ambiente de las selvas.

El extraño hombre velludo, mezcla de animal y hombre primitivo que respira dentro del musculoso fogonero de trasatlánticos, ha sido preocupación principalísima de O'Neill en el trascurso de este áspero drama que fluctúa de continuo entre el simbolismo y el naturalismo. Una vez más la genialidad artística-humana del escritor norteamericano ha salido a flote del sin fin de problemas a que él mismo se ha enfrentado para seguir el rastro de este "eslabón perdido" de la especie humana que al parecer ha descubierto en Yank, que al confirmarse nos trae la triste aseveración de la existencia de toda una estirpe formada por hombres de su misma condición, que respiran y sufren a diario en torno nuestro, sin que apenas nos interesemos por ellos. Técnicamente la obra es un nuevo alarde de destreza. Escenas como las de la 5ª Avenida y el Jardín Zoológico, en las que no se alcanza a descubrir donde termina el simbolismo y donde empieza la realidad, están calibradas de modo tal que los escollos iniciales se convierten en aliados del éxito.

Muchas de estas sensaciones llegaron hasta la pequeña platea de Los Independientes y otras más, entre las que podemos citar el efecto "casi" de ballet conseguido en el rítmico trabajo de los paleadores de carbón. Excelente el trabajo del escenógrafo Gastón Breyer, quien resolvió de la mejor manera los distintos cambios de ambiente y, por sobre todo, la homogeneidad que ha alcanzado el elenco, donde es fácil comprobar la tesonera y fecunda tarea directiva cumplida por Onofre Lovero.

RESULTADO DEL CONCURSO DE OBRAS TEATRALES EN UN ACTO ORGANIZADO POR "GACETA LITERARIA"

El Jurado del concurso de obras teatrales en un acto, organizado por GACETA LITERARIA e integrado por Onofre Lovero, Luis Ordaz y Pablo Palant, acaba de dar a conocer el resultado de este certamen, que se detalla a continuación:

1er. premio, por unanimidad: **El otro Judas**, de Abelardo Luis Castillo.

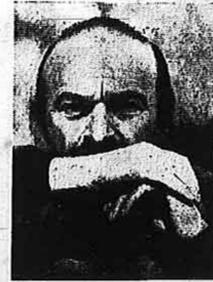
2º premio: **Rabia**, de Humberto Costantini, por los votos de Onofre Lovero y Luis Ordaz. Pablo Palant votó por **La esfinge continuará muda**, de Héctor Atanasiu.

El Jurado acordó tres menciones, que fueron adjudicadas de la siguiente forma: 1ª mención: **La Esfinge continuará muda**, por los votos de Onofre Lovero y Luis Ordaz. Pablo Palant votó por **Personajes en la sala**, de Roberto Nicolás Medina.

2ª mención: **Personajes en la sala**, por los votos de Lovero y Ordaz. Palant optó por **El cielo está vacío**, de León Físzel Jakubowicz.

3ª mención: **Pausa en el puente**, de José Armándo Cosentino. Ordaz votó por **El tipo de piso**, de André Balla.

Las obras premiadas y mencionadas en el concurso de GACETA LITERARIA, serán editadas en un volumen de la Editorial Stilograf, con notas explicativas y prólogo de Luis Ordaz. El **Otro Judas**, obra que mereciera el primer premio, será estrenada en el Teatro de los Independientes, durante esta temporada.



Continuando con nuestra intención de promover una amplia discusión sobre los problemas de nuestra plástica, GACETA LITERARIA irá registrando las opiniones de las diversas tendencias estéticas enfrentadas polémicamente en nuestro país. El debate puede y debe hacerse. Y en él no nos mantendremos sólo como espectadores, sino que daremos nuestra propia formulación, orientada dentro de nuestra concepción humanista del arte y la cultura. A este respecto, en el próximo número haremos oír nuestra voz.

VAINSTEIN

reportaje de enrique h. gené

fotografías de a. rodríguez cerrutti

En su taller de la calle Velazco y Serrano visitamos a Alejandro Vainstein. Como en oportunidades anteriores lo encontramos trabajando. En este caso da los últimos toques a un "Homenaje al formaggio". A mi pedido, me muestra docenas de dibujos previos, a través de los cuales la idea caminó, desde el realismo, hasta esa pieza de rara perfección que tiene en el caballete. Conversamos.

—En un libro de reciente aparición leí que usted ruso.

—Sí. Nací en la calle Thames, de esta ciudad de Buenos Aires.

Hablamos sobre sus primeros pasos en la pintura. Nos dice, con palabra emocionada, de sus pri-

Los caballos de juguete y la luna son motivos sobre los cuales ha vuelto con frecuencia en sus diecinueve años de pintura. Pero, la luna de Vainstein es una luna muy especial. Una luna femenina: novia, en estado de gravidez, madre de hijos ausentes, compañera de figuras imaginarias o elemento luminoso en cuya luz se bañan figuras o escenarios misteriosos.

Hacemos referencia al sol, elemento que marca toda una época en la pintura de Pettoruti. Preguntamos si hay influencia del pintor en tal sentido y, en seguida, si le molesta nuestra referencia.

—No, muy por el contrario. Estimo que el discípulo de un gran maestro —como indudablemente lo es Emilio Pettoruti— debe sentirse orgulloso de la influencia que éste deja en su obra. Pero, en el caso concreto de mi pintura de la luna, no hay ninguna relación con el sol o los soles de mi maestro. Pettoruti sometió el sol a su técnica. Con ese su esquematismo matemático y sensitivo —no acepto se hable de la "frialidad" de Pettoruti— se solazó en buscarlo y encontrarlo, a distintas horas del día, en distintos lugares, con variada fuerza: "Sol temprano", "Sol pampeano", "Sol frío"...

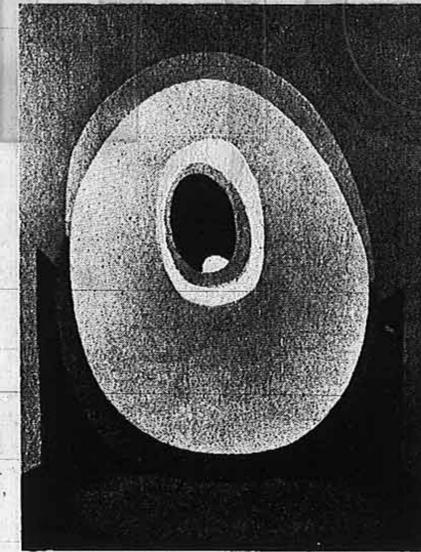
—Una ciencia y técnica cezanniana, al servicio de una búsqueda de impresionista...

... La luna llegó a mi por accidente. Al volver a casa una noche, hace siete u ocho años, este patio al que da mi taller, estaba bañado en luz de luna. Todo era planteado. Saqué mi caballete y lo pinté. Desde entonces la luna estuvo presente en muchas telas; pero ya no es la búsqueda de su luz, sino su ilusión, su corporización o su nostalgia la que intenté volcar en mi obra.

—¿Considera importante el tema de un cuadro? —Considero que sí... aunque me apuro a aclararle que lo más importante de un cuadro es que sea pintura. Sucede que, en mi caso particular, el tema hace trabajar mi imaginación y el pincel.

—¿Dibuja usted mucho? ¿Qué importancia asigna al dibujo?

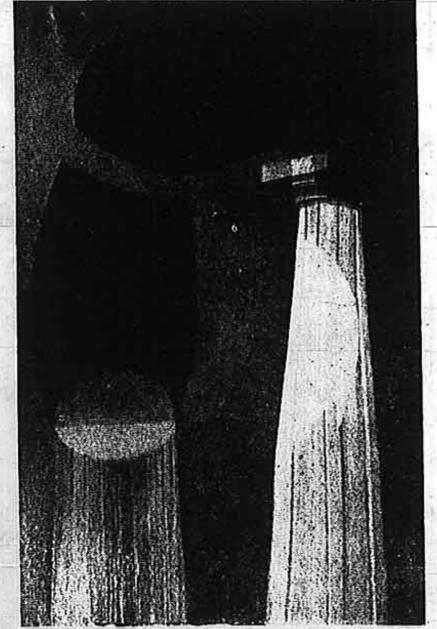
—Dibujo continuamente. Del natural o imaginando. Considero que debe ser una práctica diaria. Pintar es, esencialmente, dibujar. Esto desde siempre; pero, más evidentemente en la pintura actual. Es doloroso ver cuantos pseudopintores que no están en esta verdad, se engañan, creyendo se pueda ser abstracto o concreto, cubista o fauve, sin dibujo. Matisse, Picasso, Braque, grandes maestros que huyeron de la realidad, son grandes dibujantes. Van Gogh



meros estudios con Esteban Lisa, en sus cursos nocturnos de dibujo y pintura. Recuerda con respeto sus enseñanzas en la vieja escuela de Serrano y Loyola. Después Pettoruti.

Tratamos de ubicarlo dentro de alguna escuela o tendencia. Es, en cierta medida, un expresionista. Lo es aún en sus telas de abstracción, o cuando practica cierto tipo de realismo mágico, sin antecedentes formales conocidos, siempre con el misterio formando un trasfondo que, es al mismo tiempo, sujeto definitorio de la tela y motor del pincel. No es, salvo en contadas oportunidades, un abstracto puro.

—Pretendo pintar la idea de una cosa, plasmando en la tela su esencia. No soy un abstracto puro, ya que, partiendo siempre de la realidad, por mucho que la deforme, la misma siempre reaparece.



le dice en una de sus cartas a Theo: "Lo que siempre apremia es dibujar, directamente con pincel o con la pluma... nunca se hace bastante".

—¿Qué opina de las nuevas tendencias?

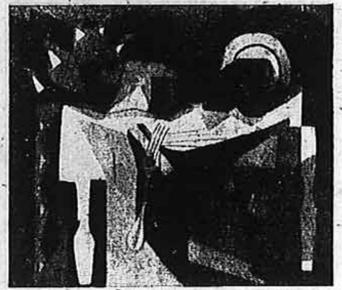
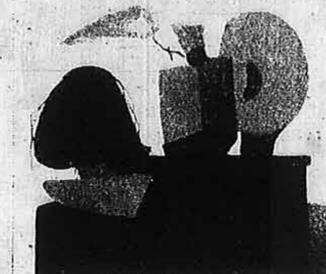
—Las respeto, cuando son serias. Serias en sus búsquedas y en los medios utilizados. Sucede, a veces, al hablar con colegas en alguna exposición, que se hable del valor de los "intentos". Si, es útil intentar y buscar nuevos caminos, pero más importante es "lograr". Con el remanido tema de los intentos y las búsquedas, hay quienes nunca llegan a "hacer" nada y se hacen nombres y famas que no son tales. Lo importante, hoy como ayer, son los valores eternos. También buscaba Cezanne. Buscaba aquella cosa que él llamaba "un cuadro de museo".

Hace poco; una pintora —trabajadora y seria— pretendía justificarme toda una exposición de una docena de pintores y sesenta telas —que confieso, no le interesaban— porque lograban, sin embargo, "texturas interesantes". Volvamos a lo mismo. Van Eyck, Chardin, Franz Hals, Vermeer, Braque o Fortunato La Cámara lograron extraordinarias texturas, pero lo importante era la obra toda; ese logro que la humanidad atesorará como una obra maestra. Pero... fíjese, en esa misma conversación, que "el arte se pasó de moda".

—El arte sufre el mismo colapso que todas las manifestaciones del hombre, en un mundo que va perdiendo su fe en valores tenidos por eternos a lo largo de siglos. El mundo necesita reencontrarse con su fe. ¿Cree usted también que el arte se pasó de moda?

—Yo pienso... pero sobre todo pinto. Dice Vainstein retomando sus pinceles. Y vuelvo a citarle el epistolario de Van Gogh. En otras de sus cartas, cita Vicente una frase de Millet —a quien admiraba tanto—: "El arte es un combate, en el arte hay que poner el pellejo". Yo creo, con usted, que a toda esa desorientación hay que oponerle una gran fe. Fe en el hombre, fe en su destino, fe en lo que se hace y, sobre todo, tener fe en lo que se quiere.

Hemos hablado largo y tendido. Nos levantamos para irnos. Algunas telas de Vainstein, puertas que se abren hacia nada conocido, con mirillos inaccesibles a seres comunes, a través de las cuales se ve siempre el cielo, amasado con azul Vainstein, nos hacen meditar y tener aún más fe. Salimos...





Fellini
felicitando a
Torre Nilsson

TONO POLEMICO EN EL CINE ARGENTINO

EL CINE

un interrogante

por I. torre nilsson

Nos seguimos preguntando ¿qué es el cine? ¿para qué? ¿para quién?, ¿por qué?, y la pregunta apenas tolera la pausa de la respuesta; a veces contestamos con palabras, otras con películas. El mundo fluctúa. Se espiritualiza. Se industrializa. Se tecnifica. Hay crisis de espíritu. De fe. De dinero. Repentinamente el capital se disfruta con piel de cordero, los Estorios totalitarios adoptan formas democráticas, la mitad del mundo lucha por el sustento, la otra mitad por sobrevivir a cualquier costa, o conservar cualquier cosa, o todas las cosas. Mientras, ha nacido una nueva forma de expresión, un arte que tiene elementos de otras artes y es distinto, y al mismo tiempo es industria y diversión y mensaje político y social y sirve alternativamente para la mentira y la verdad. Un arma poderosa que, por desgracia, gobierna el capital, pues su estructura formal requiere materiales caros y alta mano de obra. Al margen o en el centro de esto mismo un grupo de hombres ha ido aprendiendo a utilizar esta forma industrial o técnica como medio de expresión, tal como las palabras, los sonidos o los colores. Esos hombres son frecuentemente prevenidos, amenazados, difamados o enriquecidos, a consecuencia de lo que realizan o se proponen realizar, y esto guarda relación directa con épocas, circunstancias electorales, preeminencias de grupos políticos o económicos; razones que no guardan relación directa con la verdadera necesidad del hombre de expresarse, de dar testimonio de sí mismo y del mundo que lo rodea.

El cine gravita sobre las masas, puede deformar la mente de un niño, despertar simpatías hacia delincuentes, amarales o revolucionarios. El cine, se dice, debe ser controlado por municipalidades, censuras eclesíásticas o estatales, ligas de amas de casa, de padres de familia, de coleccionistas de maripositas. El

cine no puede ser dejado en manos de cualquiera (cse cualquiera puede ser un Rousseau, un Maiacovsky, un Lawrence, un Joyce); es conveniente filtrarlo y poner en listas negras a todos aquellos que quieren expresar protestas, disconformidades, planteos presuntamente anárquicos, denuncias, llámense Strohheim, Vigo, Orson Welles o Stanley Kubrick, porque alguien pretende seguir creyendo que el mundo está muy bien así, con los "pogroms", las matanzas de los dos guerras mundiales, Corea, Hungría, el hombre de dos tercios de la humanidad. El cine no debe jamás atacar instituciones, dicen los códigos o previenen en voz baja; toda anomalía debe ser mostrada en función de hechos particulares; nunca La Policía, ni El Ejército, ni La Iglesia, ni El Estado, ni La Medicina, ni El Derecho, sino un policía, un militar, un médico: casos condenables, aislados, que no hacen a estructuras intocables que gobiernan al mundo y que tan bien se defienden ante los "pogroms", las guerras y la miseria.

El presunto creador cinematográfico vive infinitas tiranías además de la primera del capital. Los policías y las municipalidades ya no requieren sino excepcionalmente novelas o poemas. No habría tribunal preocupado por Flaubert o "Los flores del mal". Apenas concurren a los teatros. Dedicar su afán persecutorio a la emboscada penumbra de los cines y desde allí arrojan el fuego de viejas iras postergadas. Ellos tienen nuevos hogares para todo aquel que pretenda decir algo que no convenga a instituciones, a "la perfecta estructura del mundo actual".

En estas condiciones, ¿qué podríamos contestar?, ¿qué podríamos decir? Muchas veces yo preferiría preguntar y preguntaría gritando: ¿Qué pretenden del cine? ¿Qué quieren? La historia falsa, rosada o sentimental de un mundo que no existe.

responde beatriz guido

1) ¿Qué opina Ud. de la adaptación cinematográfica de "La caída"?

Cuando se filmó "La casa del ángel" desconocía totalmente los mecanismos íntimos del cine. Hoy le puedo decir que "La caída" me ha dejado maravillado.

2) ¿Qué sensación experimenta al ver sus personajes en la pantalla?

Bueno, le diré que "La caída", por ejemplo, es esencialmente autobiográfica. Esos niños existieron en la realidad hace ya muchos años y eran aún más maravillosos y perversos. Hoy los tengo un poco, ¿cómo le diría?, "traspapelados". Entonces vuelven a vivir con una vida inédita y singular, tal como son en la pantalla.

3) ¿Si Ud. fuera director de una película, filmaría un argumento original o adaptaría una novela?

Filmaría un argumento original, sin dudas. Y en eso estamos con Torre Nilsson. Trabajamos un tema histórico: la noche anterior a la batalla de Caseros, con el transitorio título de "La noche del mediodía".

Beatriz Guido nos explica las posibilidades cinematográficas de dicho tema y su repercusión humana en lo social, político y ético. La conversación nos lleva a las competencias internacionales y al hecho, para nosotros inexplicable, de que "La caída" no haya sido elegida para representarnos ni en Cannes ni en Mar del Plata.



"Quieren películas rosadas y proyectadas a un supuesto hermoso futuro —nos dice Beatriz Guido—, y rechazan todo aquello que puede ser dicho en nombre de la verdad y de la verdadera relación social. Algo similar a lo sucedido en Italia. Aquello que se llamó "la época de los teléfonos blancos". Todo intento de un cine auténtico y valiente, con la mirada puesta en nuestras inciertas posibilidades, encuentra trabas en los núcleos dirigentes de una industria que poco tiene que ver con el séptimo arte. La censura, la hipocresía, las instituciones oficiales "de la moral y los buenos costumbres"; el optimismo por encargo, la sumisión al capital, todo eso y más es lo que obstaculiza el camino de los creadores rebeldes de nuestro cine, que, por otra parte, son una exigua minoría.

Escribe

David Viñas:

No me interesa hablar de literatura y cine en general. Prefiero hacerlo circunscribiendo el problema a mi situación, a mi comunidad. Y por extensión a América Latina:

1) Los escritores argentinos corremos el riesgo de ser tan inoperantes que podamos vivir en paz. Es decir, convertirnos en algo decorativo para que se ocupen los zurcidores de historias literarias y nos decoren con algún epitafio y con un par de fechas, que bien pueden ser la de nuestro nacimiento y la de nuestra muerte. Porque no se trata de escribir para que nos llamen "caballeros del castellano" o "señores del idioma", ni para que algún esforzado profesor de literatura escoja una página de cualquiera de nuestros libros y les proponga a sus alumnos: "Tema: subrayar los adjetivos cinestésicos en la pág. 37 de la obra equis del malogrado escritor nacional". Y tampoco para que el periodismo giganteide nos conceda lo que se le dé la gana de concedernos, ni para que se escriban inútiles y voluminosas monografías sobre "Las opiniones de Andrés Bello a través de las opiniones de fulano" o "El caballo tobiano en perengano en su etapa modernista". Y mucho menos para llevar a cabo esa cosa sórdida y melancólica que se conoce con el nombre de "carrera literaria" que generalmente termina con el ingreso en la mesa directiva de alguna revista de señoras en calidad de abate de corte de la literatura, correteando reseñas, gambeteando encuentros o reclusando una devoción silenciosa y pertinente. Y de ninguna manera para encontrarse, frotarse las llagas e intercambiarse una felicitación por otra. No. Nuestra literatura tendrá algún sentido cuando sea una literatura de agitación. Y por dos razones fundamentales: porque la única literatura válida que hemos hecho ha sido de agitación (desde el viejo Sarmiento a Roberto Arlt pasando por Cambaceres), y porque esa actitud literaria presupone el enfrentamiento de una comunidad con los problemas que la inquietan. Es decir, que la preocupan. Es decir, que la hacen vivir, otorgándole un sentido y una posible trascendencia. Lo demás (que en nuestro país va desde Larreta a Gloria Alcorta o H. A. Murena a través de Mallea) son libros, muchas páginas escritas con mayor o menor destreza, empecinamiento o aplicación, más o menos enternecedoras o tremendas, pero nada más.

2) Y el cine puede ser el gran aliado de esa literatura de agitación, en tanto enfrentamiento, denuncia. Y difusión. O lo que es lo mismo, negación de la dulce y respetada inoperancia del escritor.

David Viñas
y Fernando Ayala



Andrej Munk abraza a David J. Kohon

habla j. j. manauta

—¿Qué opina Ud. del film "Las Tierras blancas"?

Esa opinión la tienen que dar ustedes. Acabo de leer la nota de Horowitz en *Propósitos* y me parece acertada. No comparto en cambio la opinión del cronista de *La Nación*. Primero nos trata de pintoresquistas y luego nos critica el acento desubicado de los intérpretes. Es una contradicción. Las tierras blancas existen en todas partes y no son privativas de Entreríos o Santiago del Estero. En todo nuestro territorio hay tierras víctimas de la erosión. La filmamos en Santiago del Estero porque allí el contraste es mayor y el blanco y negro se obtienen naturalmente. Las tierras blancas son muy blancas y el verde es un verde muy oscuro.

—¿Qué opina Ud. de la adaptación cinematográfica de Borrás?

La novela tiene sus leyes y el cinematógrafo las suyas. Los medios de expresión son específicos de cada actividad y no se puede exigir, lo que sería ridículo, la transposición mecánica de la novela al lenguaje cinematográfico. Exigi, eso sí, que se mantuviese total fidelidad al espíritu de la novela. A su esencialidad. El hambre, la miseria, la dramática esterilidad de las tierras blancas, la vida de esos seres que allí establecen sus ranchos porque saben que nadie los expulsará, la obligada prostitución de algunas mujeres para poder sobrevivir, la enfermedad en acecho, el mensaje social y humano, todo eso está respetado.

Y Manauta nos explica por qué fueron necesarias algunas modificaciones anecdóticas, aclarando que ellos no hacían a la esencia misma de la novela y que fueron hechas con su total acuerdo. Le comentamos que no creíamos conseguida, en la adaptación de Borrás, la rica humanidad de los personajes ni su delineación psicológica ni la belleza desoladamente poética de sus descripciones.

"Así que la obra es buena", nos replicó Manauta. Algunos números atrás, *Gaceta Literaria* no opinó lo mismo. Y esto me sucede hoy frecuentemente. Oigo elogiosos comentarios de los mismos que ayer me desconocían o me negaban. En fin, reconozco que hay algunas insuficiencias de adaptación, pero al iniciarse el rodaje era nuevo en el oficio. Hoy, marzo de 1959, yo sería el único a quien permitiría la adaptación de mis obras.

Y Manauta nos dice que comenzó a trabajar en ese aspecto. Al preguntarle sobre si escribiría directamente un libreto o adaptaba una novela, respondió: "Estoy en varias cosas."

N. de la R.: Los autores de *Encrucijada y Rebelión* (Nº 15), ensayo en donde se analizaba la mencionada novela, recomiendan a J. J. Manauta releer el trabajo.

Recomiendan, a su vez, leer el Nº 9 de *Gaceta Literaria*.

Finalmente le aconsejan no confunda a sus críticos con los oportunistas a los que alude.

BUENOS AIRES

documental
de
David J. Kohon

Escándalo y polémica saludaron la aparición de este documental de David José Kohon, presentado en salas comerciales a principios de 1959. Escándalo —y temor o incompreensión— de los exhibidores, alarmados por este documento de Buenos Aires, por el aplauso del público y por las manifestaciones de viva voz de los espectadores, que participaban de la denuncia, olvidando su papel pasivo de consumidores de sueños en serie. Escándalo que culminó al retirarse la película de los programas, en medio de indignados comentarios, de un clima polémico que continuó vigente en alguna reunión de cine-club en la que volvió a exhibirse.

La película de Kohon tuvo así su bautismo de fuego. Su índole disconforme sacudió la modorra de la siesta estival y la pereza de quienes ven en el cine una manera de matar el tiempo, un sedante para los nervios puestos a prueba en un tiempo difícil. Sin ningún tipo de concesiones, Kohon pintó la "cara y seca" de Buenos Aires: la ciudad multitudinaria y su sórdida orilla, la ciudad embanderada en los días patrios y la banderita de papel que un niño rescata del estercolero de la Villa Miseria. Desdenando cualquier actitud pintoresquista, Kohon opone esos dos rostros, los superpone en lo que podría llamarse un montaje emocional, cuya síntesis es la dramática realidad que el público conoció como cierta. Y eso es lo que importa, lo que debe señalarse. No hay en Kohon una actitud demagógica sino una viril protesta, un testimonio de proximidad humana. De allí la mano de cal sobre los consignos políticos de un muro, la mano de cal sobre quienes especulan con la miseria de la gente, para sacarles un voto y defraudarles la esperanza.

Nos interesa subrayar esta actitud polémica de Kohon, que a contracara de la moralina de uso, asume una postura ética que da unidad vertebral a su trabajo. No en vano la cámara se detiene en el affiche que habla de la moral de la familia después de recorrer la comunidad de la Villa Miseria. Cetero impacta contra la hipocresía, contra el humanismo de las sociedades de beneficencia y los discursos patrioterros. Chicos chapaleando en el barro, palomas de la Plaza San Martín, poleas de la fábrica que giran al mismo tiempo que la mano de una mujer que charla en la calle Florida, se superponen, se entrelazan y continúan en un excelente ritmo cinematográfico.

Ese ritmo cinematográfico marca el vértigo de la ciudad y el estatismo de su orilla, es funcional y no alarde de virtuosismo. Y es precisamente la contraposición entre lo dinámico y lo estático, lo que da dramática a las secuencias. Así, vemos a los personajes-documentos del film moverse en ambos "tiempos" (el obrero, la obrera y el cartero viven en la Villa Miseria pero trabajan en la ciudad); los vemos y los sentimos inmersos en esa dualidad de sus circunstancias. El ritmo se rompe deliberadamente cuando surge la voz humana, hacia el final del film. "Yo vivo aquí. "Y yo". "Y yo". Porque el tiempo se detuvo, porque la narración se ha terminado, y sólo quedan esos seres como testigos de su propia odisea. Ellos y el espectador, comprometido con los que viven allí.

Hace diez años Kohon buscaba una expresión cinematográfica con una película de vanguardia: *La Flecha y el Compás*; en 1954, mostraba su fuerza de narrador en *El Negro Circulo de la Calle*; dos años más tarde ensayaba la forma teatral (*El Baile*). Hoy, con pleno dominio del lenguaje del cine, su afán de narrar y su sentido poético se unen en este documental que recibió el premio de la crítica en el Festival Internacional de Mar del Plata.

Eduardo J. Carrere



La patrulla infernal

REBELDIA Y CONFORMISMO EN EL CINE

encuesta a los críticos argentinos

RESPUESTA DE CALKI

("El Mundo")

No me satisface del todo esa definición de "films conformistas" o "films no conformistas"; creo que en el cine, el creador —es decir, el que le fecunda— no debe hacer ninguna concesión, como no sea al arte. Otra cosa es el éxito de un film, las leyes del espectáculo, los premios, etc. Es una perfecta idiotez decir que un realizador debe hacer películas "para el gran público", es decir, para divertirlos o entretenerlos o entontecerlos, y no para minorías. Ese no es un artista, es un comerciante. Por lo demás, esas "minorías", a quienes les gusta el buen cine, son cada vez más numerosas. Librado el margen de tontería —para satisfacer las necesidades del espectáculo— el cine avanza gracias a los poetas y a los revolucionarios.

Puesto a elegir seis películas vistas en el año 58 que se hallan en la única posición que debe tener el artista frente al cine, inmediatamente surgen los títulos de "El verdadero fin de la guerra" de Kawalerowicz; "Un condenado a muerte se escapa" de Bresson; "La patrulla de la muerte" ("Kanal") de Wajda; "Tres almas desnudas" de Bergman; "La patrulla infernal" de Kubrick; "La noche del cazador" de Loughton. ("Pasaron las grullas" es un alarde de virtuosismo formal y "Las noches de Cabiria", poesía fabricada.)

Y queda aún, por el lado de casa, "El secuestrador", de Torre Nilsson, casi un film maldito, quizá el que sale a romper con más valentía los prejuicios. En cuanto a los films "conformistas", no me interesan. Un empresario de cine —de esos que dicen que las películas artísticas son veneno de boletería— los enumeraría con placer.

O. A. BURONE

("La Prensa")

Los términos de la cuestión pueden parecer demasiado obvios pero confieso que se me escapa el sentido de la misma. Probablemente es un problema de términos, especialmente en el caso de "rebelde". ¿Qué es un film rebelde? ¿Acaso lo fueron "Entre-ocho", de René Clair, o "El ciudadano", de Orson Welles? Entiendo que no. Pienso que a la rebelde se la puede ubicar en el terreno de los conceptos o de las ideas, como reacción ante ciertas estructuras, doctrinas o imposiciones determinadas. El arte es, ante todo, forma y, al menos en este momento, no alcanza a comprender que pueda tener importancia artística algo que hipotéticamente pudiera denominarse "forma rebelde". Una forma artística nace de una necesidad expresiva y, como tal, está más allá de una simple rebelde, salvo que se trate de un mero afán lúdico. ¿Y el conformismo? La escultura griega y la pintura renacentista, por ejemplo, se adaptaron a ciertos cánones que sus cultores respe-

taron cuidadosamente y, sin embargo, dudaría mucho antes de aplicar a los mismos el término de conformistas. Lo que hemos visto en cine este año mostró, en suma, mucho de malo y poco de bueno. Pero ése es otro problema.

PATRICIO CANTO

("Ficción")

Me parece que la palabra "rebelde" se presta a innumerables equívocos si se quiere aplicar a la producción cinematográfica. El único film "rebelde" que conozco es "El acorazado Potemkin"; la poesía de la sublevación popular contra el desorden constituido se expresa aquí en un lenguaje absolutamente inédito. Pero esta conjunción ya no vuelve a repetirse, y el magnífico "Alejandro Nievski" no tiene nada de "rebelde". En el plano mucho más modesto de la producción norteamericana puede decirse que "El ciudadano" es un film rebelde, ya que critica un ídolo usando un lenguaje que innova y sienta precedentes (la técnica del *racconto*, que Hollywood adopta desde entonces). Ingmar Bergman tiene un tono "rebelde", tal vez (aquí la cosa empieza a ser menos clara), y el dudoso Rossellini, pero ni De Sica, ni Visconti, ni Fellini admiten esa calificación. O sea que, a mi modo de ver, la rebelde es una condición casual y extremadamente (necesariamente) rara en el cinematógrafo, y mal puede utilizarse como canon para juzgar una producción que se basa en un acuerdo de voluntades e intereses divergentes.

La palabra "conformismo" es más certera, sin duda, pues conformista es siempre la producción normal de esa gran industria que, a veces, produce una obra de arte. El término antitético de "conformismo" no es "rebelde", sino "innovación". Soy incapaz de nombrar seis películas "rebeldes" y seis películas "conformistas" estrenadas en 1958, pero pienso que "La patrulla infernal", por ejemplo, denuncia honradamente el juego de vanidades y ambiciones que suelen disimularse detrás del honor militar, aunque esta honradez haya tenido que descender a astutos ardiditos: 1) el ejército que se desmenuzó es el de una nación extranjera; 2) el problema del mando militar en tiempo de guerra se da dentro de una situación estratégica ya superada. "Las noches de Cabiria" es, sin duda, el mejor film del año, pero es tan poco conformista como "rebelde". "Pasaron las grullas" tiene un gran refinamiento formal, pero su argumento lo sitúa francamente del lado del "conformismo". El premio al conformismo yo se lo daría a *Mon petit*, una historia de amor de revista femenina que se cuenta con una considerable habilidad y que recuerda la fácil competencia de la agradable y "conformista" *Sissy*, producida por la misma firma europea (Bavaria Films). El sentimentalismo color rosa de la historia de una jovencita que no quiere entregarse al hombre que ama sin pasar antes por los altares está sazonado sutilmente con alguna que otra rápida escena en

que se alcanza el grado de pornografía más franco que nunca se haya visto sobre una pantalla. Este eficaz moradaje de la moral de María Auxiliadora con el culto de Priapo merece una mención especial: la amplitud en el deseo de conformar no puede extenderse más.

JORGE MIGUEL COUSELO

("Correo de la Tarde")

CONFORMISMO, es decir resignación, pereza, comodidad, aburrimiento, desgaste, decadencia o incredulidad de quienes hacen cine por simple oficio, por mera rutina, sin creer decididamente en él o que creyendo, e incluso habiendo sido alguna vez rebeldes, se han dejado absorber por la voracidad de la industria. El conformismo es común denominador del grueso de la producción fílmica en todo el mundo: conformismo estético por un lado, conformismo con el actual estado de cosas de la sociedad por el otro, casi siempre al unísono. A veces es pasotista y hasta amable, transitorio escapismo de auténticos creadores (*El príncipe y la corista*, de Olivier-Rattigan; *Las extrañas cosas de París*, de Jean Renoir), pero también puede adquirir la dimensión de una verdadera estafa (*El americano tranquilo*, de Joseph Mankiewicz); en ocasiones se infla de todo tipo de pretensiones hasta convertirse en apoteosis de la estupidez (*El árbol de la vida*, de Edward Dmytryk); al intentar salir al encuentro de la inmediata realidad social la empuja a ser un *largo muro*, de Lucas-Demare), o denota su entera mojigatería cuando simula audacia para abordar temas "prohibidos" (*El tercer sexo*, de Helmut Volmer).

REBELDIA, es decir todo lo contrario de conformismo, es decir también lo excepcional. En cine, doblemente excepcional porque los factores materiales gravitan poderosamente y porque es un arte en donde el comerciante se cree con derecho a sentirse creador y a vigilar con desconfianza al artista. Al arte cinematográfico lo han hecho los genios rebeldes: los Griffith, los Chaplin, los Eisenstein... Y la fe que en él tenemos es también consecuencia de que periódicamente nacen nuevos indóciles dispuestos a la lucha. 1958 ha sido año de algunos buenos ejemplos de rebelde en el cine: rebelde del cine norteamericano para tratar un tema —el militar— que siempre se esquivó por mentidos razones patrióticas (*La patrulla infernal*, de Stanley Kubrick; *El rencoroso*, de Jack Garfein); rebelde del cine polaco para reaccionar contra una temática que se iba alejando del hombre (*El verdadero fin de la guerra*, de Jerzy Kawalerowicz); rebelde del cine sueco para auscultar la psicología femenina y el drama de la maternidad sin cursilerías (*Tres almas desnudas*, de Ingmar Bergman); saludable rebelde del cine argentino para inquirir una realidad que casi invariablemente había desfigurado con tonalidades rosas (*El secuestrador*, de Torre Nilsson; *El jefe*, de Fernando Ayala).

J. A. MAHIEU

("Historium")

1. En un sentido profundo, toda obra de arte auténtica implica una rebelde; rebelión de forma y fondo frente a valores caducos. Esta rebelde puede manifestarse en la forma directa y panfletaria del film de tesis o propaganda; podríamos agregar que estos últimos son esencialmente conformistas. Cabe entonces la interrogación: ¿cuál es el film realmente rebelde? ¿Justificadamente rebelde? Sería simplemente la obra libre de artistas verdaderos, capaces de expresar su testimonio insobornado de la realidad y su propia interpretación estética del mundo. Si así pueden hacerlo, con validez estética y verdad humana, sus obras se convierten inevitablemente —y sin necesidad de compromisos dogmáticos y políticos— en una acusación activa de toda falsedad vital, de toda opresión material y espiritual del hombre.

2. En el cine conformista caben la mayor parte de las obras destinadas al fácil entretenimiento, a la mistificación de la conciencia o a la deliberada representación de un mundo falsificado de valores y vivencias. Esta mayoría, proclive a ser interpretada como ventajosa por todo régimen de dominación, es afortunadamente contrabalanceada por la indestructible inclinación del hombre a resistir (incluso mediante la instintiva salida del aburrimiento) a los esquemas rígidos, o los sometimientos de su espíritu por vía de la "droga" cinematográfica u otra cualesquiera.

El grado de rebelde de los films elegidos no depende de su anécdota o de determinados elementos técnicos, sino de la fusión artística de una motivación profunda que adquiere su forma necesaria. El esquematismo de la alternativa obliga también a recordar que los films conformistas que he elegido no implican desconocer los frecuentes aciertos de lenguaje cinematográfico o la buena intención pedagógica de sus tesis.

Films rebeldes:

- 1) "Patrulla infernal" de S. Kubrick
- 2) "El" de Buñuel
- 3) "Tiredié" de Birri
- 4) "La mentira maldita" de A. MacKendrik
- 5) "La patrulla de la muerte" ("Kanal") de Wajda
- 6) "El que debe morir" de Dassin
- 7) "Corazón delator" de U. P. A. (dibujo animado)

Films conformistas:

- 1) "Maridos solos" de Comencini
- 2) "Algo para recordar" de McCarey
- 3) "Sissy" de Marischka
- 4) "Noche larga y febril" de Martin Ritt
- 5) "Hermosos pero pobres" de D. Rissi
- 6) "Mon petit" de H. Kautner
- 7) "Frenesí de primavera" de H. Levin

HUGO PANNO

("Gaceta Literaria")

Películas rebeldes:

Podrían considerarse aquellas que se identifican: 1º) Por su calidad artística. 2º) Por su valentía en el tratamiento de problemas sociales (individuales o colectivos). 3º) Por su intento de utilizar el Cine como vehículo de ideas y sentimientos que dignifican al ser humano. 4º) Por su intolerancia con la mentira, la hipocresía, la inmoralidad y el negocio cinematográfico.

Películas conformistas:

Deben considerarse aquellos que contienen grandes dosis de: 1º) Irresponsabilidad artística. 2º) Tibieza en el tratamiento de problemas sociales. 3º) Ideas, sentimientos y costumbres que sirven para confundir o atemorizar al sujeto desprevenido. 4º) Complacencia con la estructura social —plagada de injusticias— y el analfabetismo de los productores comerciales.

Seis películas rebeldes:

- "La patrulla infernal" (Kubrick)
- "Un condenado a muerte se escapa" (Bresson)
- "El verdadero fin de la guerra" (Kawalerowicz)
- "La intimidad de una estrella" (Aldrich)
- "El 41" (Chujrai)
- "El jefe" (Ayala)
- Muy cerca de serlo: "El que debe morir" (Dassin); "La mujer del día" (Masselli); "Hacia la felicidad" (Bergman); "El rencoroso" (Garfein).

Seis películas conformistas:

- "Esta tierra cruel" (Clément)
- "Noche larga y febril" (Ritt)
- "Margarita de la noche" (Autant-Lara)
- "Puerta de Lilas" (Clair)
- "Buenos días, tristeza" (Preminger)
- "Gigante" (Stevens)

EDMUNDO E. EICHELBAUM

("Democracia")

¿Las seis películas de mayor espíritu de rebelde? Designarlas así, por sus títulos, en una enumeración escueta —aunque sea con algún sintético fundamento— quizá sirva más para confundir que para aclarar posiciones y puntos de vista. Por otra parte, rebeldes y conformistas, conscientes o inconscientes, se mezclan en films de positivo valor o en películas mediocres. De cualquier modo, voyan algunos ejemplos:

Rebelde contra aspectos de la organización social actual y contra instituciones o grupos dirigentes:
 —"La mentira maldita", de A. MacKendrik
 —"La patrulla infernal", de Stanley Kubrick
 —"El secuestrador", de Leopoldo Torre Nilsson
 —"Un rostro en la muchedumbre", de Elia Kazan
 —"El jefe", de Fernando Ayala

Rebelde contra las manifestaciones más brutales de las crisis históricas de la sociedad:

—"Kanal", o "La patrulla de la muerte", de Andrzej Wajda

Rebelde contra ambientes específicos y sus normas convencionales de estructuración:

—"La mentira maldita", de MacKendrik
 —"Un rostro en la muchedumbre", de Kazan
 —"Intimidad de una estrella", de Robert Aldrich
 —"Pájaros salvajes", de Alf Sjöberg

—"Las noches de Cabiria", de Federico Fellini

No-conformismo —forma de rebelde que apunta más al planteamiento que a las soluciones generales—, sobre todo en la visión del ser humano, sus contradicciones esenciales y el destino:

—"Hacia la felicidad", de Ingmar Bergman
 —"Tres almas desnudas", de Ingmar Bergman
 —"Pájaros salvajes", de Alf Sjöberg
 —"Las noches de Cabiria", de Federico Fellini
 —"Intimidad de una estrella", de Robert Aldrich
 —"El secuestrador", de Leopoldo Torre Nilsson
 —"La mentira maldita", de A. MacKendrik
 —"Un rostro en la muchedumbre", de Elia Kazan

No-conformismo con respecto a la tónica habitual y a las normas aceptadas de creación en un medio dado:

—"Pasaron las grullas", de A. Kalatozov
 —"Puerta de Lilas", de René Clair

No-conformismo en cuanto a la concepción de lo que es una comedia comercial para un productor de cine y también en cuanto a la lógica del relato tal cual se sospecha que la concibe el público:

—"La noche del cazador", de Charles Lughton
 Rebelde absoluta, prácticamente anárquica, contra el arte cinematográfico, el buen gusto y la elemental discreción:

—"El harem de Totó"
 —"El trueno entre las hojas"
 —"Luces de candelitas"
 —"Sin familia"

Formulada esta lista, casi toda seleccionada entre los títulos más significativos del año, corresponde aclarar que por estar fuera de Buenos Aires en el momento de su estreno, y por haber regresado hace pocos días, no conozco algunos films importantes, como "Un condenado a muerte se escapa", "El que debe morir" y "El verdadero fin de la guerra".

Por último, entiendo que esta relativa clasificación podría ser extendida enormemente —para hacer justicia— separando aspectos que implican rebelde o no-conformismo, de aquellos que significan exactamente lo contrario, en innumerables films estrenados en 1958.



"Kanal", una muestra del vigoroso cine polaco

ARNOLDO LIBERMAN

("Gaceta Literaria")

"¿Acaso crees que toda una ciudad puede engañarse? ¿Toda una ciudad con sus párrocos, sus médicos, sus abogados y sus sociedades de beneficencia?"

(de "La mujerzuela respetuosa" de J. P. Sartre)

Rebelde o conformismo. Esto disyuntiva puede ser encadrada por diversos caminos (social, filosófico, político, moral, etc.), pero creo que en definitiva todos conducen a idénticos conceptos. El arte cinematográfico es, en uno de sus caracteres príncipes, un lenguaje superior, y, en consecuencia, un poderosísimo medio de comunicación y diálogo humano. Partiendo de esta premisa el creador cinematográfico puede polarizar su actividad en una de estas dos actitudes vitales: el rechazo o el consentimiento. Y entiendo por actitud vital la presencia electiva del hombre frente a la vida. La primera de ellas produce la ira de los fiscales; la segunda coqueta con la sonrisa de los fariseos. Porque rebelión es la confrontación perpetua del hombre con una vida mal construida. Y, asumiéndola, una incesante búsqueda de nuevas valoraciones que tengan en cuenta los derechos irreducibles del ser humano. Rebelión es un cine prometeico y testarudo diciéndole no a la miseria, a la injusticia, a la hipocresía, a valores opresivos, caducos y agónicos de una cotidianidad convencional e insostenible. Es desafío a la norma preestablecida, a la financista ética de los poderosos, a la violencia congelada, a la transigencia vergonzosa de la carne y el espíritu, a la resignación cómplice. Rebelión es conmover en el sentido de mover-conmigo. Es afrontar la verdad y mostrarla desnuda, sin adornos, sin afeites, sin artificialismo deformador (categórico ejemplo el de "El verdadero fin de la guerra"). Conformismo es todo lo contrario. Es la creación de un universo de reemplazo, sin definitivos puntos de contacto con el mundo en el cual vivimos. Es la sobrevivencia en el hábito petrificado y en un ropaje gastado y servil. Es el apuro por disimular todo aquello que puede ser corregido y perfeccionado. Es el silencio frente a la matanza mecanizada, a las provocaciones oficiales, al fetichismo, el privilegio y el miedo carcelario. Conformismo es la intoxicación crónica de la verdad con doradas mentiras, sillones burocráticos, pudores falsos, máscaras decorativas y tramoyistas y torpe sumisión. Conformismo es, en síntesis, ignorar el tremendo y heroico desgarramiento interior que es el hombre puesto a cambiar la vida. Aquel gigantesco grito de Rimbaud... Entrando a elegir las películas más rebeldes del año 58, optamos por aquellas que han sabido armonizar la frontal de su filiación vital con la compulsiva y creadora fuerza de sus imágenes, es decir, que han hablado su verdad con verbo de legitimidad estética:

"El verdadero fin de la guerra" de Kawalerowicz y "Kanal" de Wajda por sus patéticos y desgarradores testimonios; "La patrulla infernal" de Stanley Kubrick ("Paths of glory") e "Intimidad de una estrella" de Aldrich ("The big knife") por sus denuncias sin concesiones; "El que debe morir" de Dassin-Kazantzakis por su cáida y viril humanidad; "Despedida de soltero" de Delbert Mann por su realismo vehemente y su positiva sinceridad; y en el orden local "El jefe" de Ayala-Viñas, honda, firme e insólita enunciación de verdades argentinas, sin retoques ni solapas ni "trascendentalismo" soslayador. En lo que respecta a los "conformistas" la cita se haría ilimitada, pero quiero marcar la existencia de algunos de ellos especialmente por la estafa que significaron para nuestra castigada esperanza. En primer término los dos films de Martin Ritt ("La mujer del prójimo" y "Noche larga y febril") por su semirrebelde (¿o simu-rebelde?) sobornada por la producción y los intereses creados; luego "Isle brava" de Soffici por sus epidérmicas vivencias y su mediocridad adocenada; "Mientras llega la noche" por matar la fe que habíamos puesto en Lee Thompson ("Sombras en su vida"). Mención especial a la tontería: "Fraulein", porque en nuestra incipiente adulez ya dejamos de creer que todos los yanquis son sentimentales y galantes con un par de alas en sus apolíneas espaldas y todos los rusos bigotudos, adiposos y despiadados demiurgos de Mefisto.

Por último quiero citar algunos films de inconfundible personalidad e imborrable vibración que escapan a los requerimientos de esta encuesta: "Pasaron las grullas" de Kalatozov, "Noches de Cabiria" de Fellini, "La cigarra" de Sanzonov, "Puerta de Lilas" de Clair, "Un condenado a muerte se escapa" de Bresson, "Tres almas desnudas" de Bergman y la definitiva "Hacia la felicidad" del mismo director sueco.

("Propósitos")

Nó es posible hablar en un sentido total y permanente de "rebeldía" y "conformismo", tanto en el cine como en otras artes, ya que esos conceptos pueden sufrir modificaciones en muchos momentos, y en muchas latitudes. Es indudablemente relativo su valor, pues un film puede ser "rebelde" si se toma en cuenta las condiciones generales bajo las cuales fué realizado, en relación al medio ambiente y a su grado de coerción o control, o censura. Lo que en ese medio es "rebelde", podría ser considerado como "conformista" si se tratara de un film de otra procedencia. Un ejemplo lo tenemos en "Marty" de Delbert Mann, así como en "El hombre que perdió el miedo" de Martin Ritt, que, realizados en un ambiente totalmente conformista, y dentro de una serie muy grande de dificultades restrictivas, deben ser considerados como expresiones de rebeldía artística y humana. O como en "La mujer del prójimo", ejemplo de rebeldía en casi toda su extensión, al que un final absurdo y falso anularía todo lo anterior, si no se tomara en cuenta dónde fué filmado.

Yendo a la definición de "rebeldía" en el cine, digamos que, dentro de las múltiples acepciones en que puede ser tomada, una de las más importantes, para mí, es la determinación y concreción de la necesidad, por parte del cineasta, de expresar su pensamiento por medio del lenguaje cinematográfico, sin hesitar ante los obstáculos externos que tengo que vencer. Pensamiento que refleja una realidad vital, sea ésta individual o colectiva, humana, social o artística, que supere los convencionalismos bajo los cuales se oculta la coerción o la libre expresión de cualquier "verdad" que sea peligrosa para la seguridad de ellos. Representa una oposición, una definición o una denuncia a una situación, a una convención de sistema y significa una puesta en marcha de un estado de conciencia humana.

Por el contrario, "conformismo" significa la limitación de ese derecho, limitación que puede ser el resultado de una **exolimitación** (censura abierta u oculta) o de una **auto-limitación** (autocensura: por miedo, por conveniencia o por ceguera), y por la cual el cineasta se evade de la realidad candente, y conociéndola, la oculta, la disimula, la soslaya o la adultera. Y así, los films de esa naturaleza, o son productos de evasión (formalismo, vanguardismo, intelectualismo, pintoresquismo) o de deformación de la verdad, lo que es más grave y más frecuente.

Ejemplos de "rebeldía" en 1958:

1. — "El Jefe" de Fernando Ayala (argentina)
2. — "Tiredi" de Fernando Birri (argentina)
3. — "La patrulla infernal" de Stanley Kubrick (americana)
4. — "La intimidad de una estrella" de Robert Aldrich (americana)
5. — "El que debe morir" de Jules Dassin (francesa)
6. — "Un condenado a muerte se escapa" (francesa)

Ejemplos de "conformismo" en 1958:

1. — "El ómnibus perdido" de V. Dikas (americana), por su confusa y convencional presentación de tipos humanos falseados en su realidad y con soluciones arbitrarias, "psicoanalíticas".
2. — "Gigante" de G. Stevens (americana), por una falsa idealización de los grandes ganaderos texanos y su convencional cuadro familiar, eludiendo la verdadera historia texana y norteamericana.
3. — "Una isla al sol" de R. Rosen (americana), por presentar premeditadamente un grave problema social en las relaciones entre blancos y negros y adulterarlo demagógicamente.
4. — "Los sueños en el desván" de Renato Castellani (italiano), porque aun dentro de la simpatía y humanidad de sus personajes, es una notoria desviación y adulteración al espíritu del legítimo neorealismo cinematográfico.
5. — "Marisa la coqueta" y cualquiera de sus similares italianas: por su caída a un inoperante pintoresquismo con intenciones exclusivamente comerciales traicionando al verdadero cine italiano.
6. — "Luces de candelitas" y otras películas argentinas similares: por intentar proseguir con un sub-cine (que fué una de las causas de la paralización del cine argentino) al que hay que combatir inexorablemente.

JOSE DOMINIANNI

("Clarín")

Los términos de la encuesta parecen obedecer a la difundida creencia sobre la naturaleza rebelde de toda creación artística. Preferimos reservar el término para otras constancias. En la rebeldía —en la auténtica, no en la que se adopta para hacerse notar— hay pasión, indocilidad, pero bien puede ser

insuficiente como principios de arte que trasciende. Muchos movimientos de innegable rebeldía quedaron nada más que en eso. No es necesario rebelarse para escribir un buen libro, pintar un buen cuadro o filmar una buena película. La rebeldía es un gesto grandioso, una exageración. Sólo el genio es capaz de otorgarle aquella cualidad objetiva de equilibrio, de nuevo orden que terminará siendo reconocido como la manera de hacer las cosas en el futuro. Se puede no ser rebelde sin que ello signifique conformismo. De ahí que para expresar nuestra opinión necesitamos modificar las precisiones de la encuesta. El conformismo —aceptación mañoso y cómplice de lo falso— será opuesto al no conformismo o disconformismo, vale decir a la actitud sincera respecto de la creación artística, sin considerar si ésta es totalmente rebelde o no. Desde luego se tratará de obras destacadas en una u otra postura y no de las insignificantes, que abundan hasta el hartazgo en la producción cinematográfica.

Películas no conformistas

Despedida de soltero
La patrulla infernal
Kanal (La patrulla de la muerte)
Un condenado a muerte se escapa
Pasaron las grullas
El verdadero fin de la guerra
Películas conformistas
Santa Juana
El americano tranquilo
El deseo bajo los olmos
Orgullo y pasión
Tres caras tiene Eva
Buenos días tristeza

JAIME POTENZE

("Criterio")

Se me pregunta qué es rebeldía y qué es conformismo en el cine, y se agrega que mi respuesta ha de estar ilustrada por seis ejemplos de películas estrenadas en Buenos Aires este año. Mi primer impulso es rebelarme contra la limitación en materia de evidencias, pero como he dado mi conformidad a la encuesta, apenas si insinúo un gruñido y respondo.

Conformismo es acuerdo con los dictados de la costumbre. En materia cinematográfica se supone que el público abomina de lo insólito, por lo que hay que brindarle un producto ya aprobado, llámese acción, sexo, romance o, sencillamente, entretenimiento. La etiqueta es, en sí, indiferente. Lo importante para el aficionado serio es que la realización tenga jerarquía. **Un verano con Mónica** o **Ambiciones que matan** pueden ser ejemplos de excelente cine conformista. Bergman muestra en la primera las espantosas consecuencias de la irresponsabilidad juvenil con una eficacia que haría palidecer de envidia al propagandista más sincero de la moralización en las costumbres. Stevens relata en la segunda una historia de parejo contenido moral, aunque en otro tónico. Ambas son dos obras de arte.

Rebeldía es la resistencia —que puede ser activa o teórica— contra lo que se considera equivocado. En materia cinematográfica se suele considerar rebeldes a los vanguardistas, los expresionistas, los realizadores de corto metraje y, en general, a todos aquellos que buscan expresarse saliendo de moldes trillados. **L'age d'or**, de Buñuel, es una película rebelde, al igual que **Un chien andalou**. Son dos bandidos. A ningún ser humano normal le puede interesar la pedofilia en cine, y sólo degenerados pueden encontrar placer en ver cómo una navaja corta un ojo en primer plano. ¿Quiere decir esto que hay que condenar a los rebeldes? Al igual que en las revoluciones políticas, primero hay que ver lo que combaten, y por qué lo hacen. Simpatizar con las revoluciones porque sí es explicable sólo en los adolescentes y los fracasados.

Es cierto que de los que toman ideas que en los rebeldes suelen presentarse de modo confuso puede esperarse más que de los rutinarios, pero conformidad con un orden no quiere decir rutina. La historia del cine está repleta de ejemplos que demuestran que el aprovechamiento hecho por los más capaces, de hallazgos encontrados un poco al azar, es lo que realmente hace más patente la vigencia artística del invento de Louis Lumière, un caballero que en su vida tuvo la más mínima preocupación estética.

Sintetizando: rebeldía y conformismo no significan, en sí, nada más que conceptos sin valor propio. Lo que importa es hacer buenas películas, como diría alguien que se rebeló contra el desorden establecido en **Sciuczia**, y embolsó millones en las varias series de panes, amores y lo que venga.

Los doce ejemplos:

"Dios necesita hombres" (Rebelde extraordinaria)
"Margarita de la noche" (Rebelde aburrida)
"El secuestrador" (Rebelde sin causa)
"Burbujas de París" (Rebelde parcialmente lograda)
"La noche del cazador" (Rebelde fascinante)
"Mientras llega la noche" (Rebelde muy bien filmada)
"Fuegos artificiales" (Conformista genial)
"Logo de los cisnes" (Conformista abominable)

"Moridos solos" (Conformista execrable)
"Testigo de cargo" (Conformista entretenida)
"Gigante" (Conformista con chispazos)

CARLOS ORGAMBIDE

("Gaceta Literaria")

En los Estados Unidos los rebeldes producen sus películas enfrentándose con la poderosa estructura que es el cine como arte-industria; en la U.R.S.S. los rebeldes luchan contra un sentido conformista del arte. Unos y otros tratan de dar una idea veraz de las relaciones humanas, superando los primeros la época de los "western" y las "vamp", y los segundos una tendencia al esquematismo. Ambos desechan el "happy-end" como solución a los problemas que plantean. Este camino hacia la verdad artística lo encontramos en 1925 cuando Sergio Eisenstein filmó **El Acorazado Potemkin**, en el tiempo de las cándidas vampiresas y los villanos almidonados de las jóvenes fábricas de sueños.

Mientras esto ocurría, Erich von Stroheim, el Gran Rebelde del cine, iniciaba su solitario enfrentamiento contra la gran maquinaria. No había lugar para él en los estudios. El gran poeta de las imágenes estaba solo. Era el intruso en el mundo del éxito cinematográfico. Lo fué toda su vida. **Era humano, demasiado humano** para el gusto de los productores y también del público domesticado para el que no eran grutas las verdades del director alemán. En el tiempo de las superproducciones, del gigantismo superficial, Erich von Stroheim traía la gran orquestación de las contradicciones de la vida.

Ya el cine apuntaba su poder con cifras millonarias. Pero había quienes sonreían ante ese poder, quienes satirizaban a esa sociedad y su ideal del paraíso mecanizado; el caso de René Clair, el de la época de **Entreacto** y **Para nosotros la libertad**. El camino de los precursores, interrumpido por la ya poderosa Fábrica de Sueños, reapareció en algunas películas disconformes como la memorable **Viñas de Ira**, de John Ford.

En la URSS, después del período experimental y artísticamente revolucionario —las películas de Eisenstein, **El fin de San Petesburgo**, de Pudovkin, etc.— sobrevino un equivalente de los "teléfonos blancos": el fácil optimismo colectivo, los héroes acartonados, meritorios, que parecían estar por encima de todo conflicto individual. Es por ello que **El 41. Pasaron las grullas**, **La casa en que vivo**, pueden considerarse rebeldes, ya que se enfrentan a ese fácil optimismo del que hablábamos antes, tratando de expresar la verdadera condición humana.



La mujer del prójimo

Los rebeldes de los Estados Unidos no lo son solamente por su temática; ellos tienen que vencer dificultades condiciones impuestas por la industria del cine, que no perdona ningún tipo de herejía. De allí que sea tan meritoria la labor de productores como Lancaster-Hecht, películas como **Banquete de Bodas**, **Marty**, **Despedida de Soltero**, **Intimidad de una Estrella**, y **La Patrulla Infernal**, de Kubrick, que retoma el camino de la rebeldía señalado por Chaplin en **Armas al Hombro**.

En nuestro país, donde el conformismo es el aliado del mal gusto, la chabacanería, la receta fácil, el pintoresquismo, y la incultura cinematográfica, un hombre como Leopoldo Torre Nilsson asume una actitud disconforme, porque buscó y busca en sus películas un verdadero lenguaje cinematográfico. La rebeldía, en nuestro país en 1958, quedó señalada en la película **El Jefe**, de Fernando Ayala, tanto por su tema como por su expresión; en **El Secuestrador**, de L. T. Nilsson, por su búsqueda formal, en tanto que esbozos de ella —en lo temático— se advirtieron en **Procesado 1040**, de Cavallotti, y **Una Cita con la Vida**, de Hugo del Carril, aunque no alcanzaron éstas una madurez cinematográfica.

El mayor ejemplo de conformismo de las películas exhibidas en el 58, lo dió la última producción de René Clement: **Esta tierra cruel**. La señalamos por ser obra del realizador de **Juegos Prohibidos**. La lista de las películas conformistas sería demasiado larga para detallar, y excede con mucho los 6 propuestas por la encuesta.

Más allá del planteamiento entre rebeldía y conformismo, es bueno consignar algunas películas exhibidas en el 58; películas que, por su planteo y expresión artística escapan a esos dos alternativas. Ellas son: **El verdadero fin de la guerra**, **Kanal**, **El que debe morir**, **Un condenado a muerte se escapa**, **Puerta de Lilis**, y también **El Placer**, donde Max Ophüls revivió cinematográficamente el espíritu y la época de Guy de Maupassant.

ERNESTO SCHOO

Con la aclaración de que formulo estas reflexiones a título puramente personal y despojándome de la función que cumpla en un diario de la mañana, consigno que rebeldía y conformismo son los términos opuestos de la gran contradicción que expresa el conflicto existente entre el cine de arte y el comercial, cuya superación parece improbable debido a la estrecha relación que guardan ambos conceptos con otras muchas instancias (económicas, educativas) de la llamada "civilización" contemporánea. Rebeldía es, por lo tanto, todo lo que se opone a la dictadura comercial de productores, distribuidores y exhibidores, que lleva al cine, implacablemente, hacia dos extremos: pornografía y sensiblería (estrechamente emparentados, según Valéry), que en definitiva se resuelven en uno: estupidez. No existe más poderoso disolvente de la mentalidad del hombre contemporáneo, que el cinematógrafo utilizado como medio de esparcimiento (?) colectivo. Por eso son rebeldes los films que exigen del espectador una participación activa en su juego y no una mera recepción pasiva: "Un condenado a muerte se escapa", "Tres almas desnudas", "Intimidad de una estrella", "La patrulla infernal", "El secuestrador", "Las noches de Cabiria", y hasta "La noche del cazador" y "La cigarra" (este último, pese a haber sido realizado en el asfixiante clima soviético, por su desprecio de lo anecdótico sentimental y su imposición de un "tempo" propio, que obliga al público a adentrarse en el conflicto de los almas o a aburrirse, sin apelación). Conformismo es todo lo demás, desde la cursilería insigne de "La familia Trapp" y "Sissi" hasta la supuesta —y falsa, y por eso mismo fallida— rebeldía de "La mujer del prójimo" y "Noche larga y febril", y desde la hueca vanidad de "El árbol de la vida" hasta la vulgar indecencia de "El reino del strip-tease" o la pretendida pintura social de la juventud en los films italianos por el estilo de "Pobres, pero...". Si se analiza un poco esta última lista, se verá que no hay escapatoria: pornografía o sensiblería. Y como el progreso masificado no existe, debemos resignarnos a que la contradicción perdure; quiero decir, a que el cine siga siendo un entretenimiento para los más y un arte para los menos.

HELLEN FERRO

("El Nacional")

El cine se ha convertido, con el andar del tiempo, en un lento asesinato del espíritu de rebeldía que atormentaban los adolescentes del mundo. Aquellos que leían los libros de Salgari y de Julio Verne alguna vez partían a la búsqueda de las rubias tierras del Yukon. Pero el cine trajo la aventura pasiva, la participación sin el riesgo en el seguro refugio de las butacas. Desde éstas el espectador puede ser ladrón y asesino, héroe y amante, evadirse de su mundo y conformarse con él. El cine es una gran adormidera que engaña a los ojos y al espíritu. El sueño, la pérdida de la conciencia y del deseo de lucha, produce esclavos. Esclavos sumisos que pagan una entrada al espectáculo para poder soñar que son libres. Y que producen dinero sin protestar. A esos esclavos hay que darles a comer el lote que trae el olvido, del que habla Homero. Y las grandes fábricas del mundo entero fabrican sueños preparados para el paladar adormecido de los que pagan para no moverse, para poder vivir con vidas prestadas. Ejemplos hay muchos, casi tantos como películas hemos visto: folletines como "El árbol de la vida", del más puro sabor a melocotón, preparado en Hollywood; tortas merendadas como "Sissy", preparada por una buena freulerin alemana; bebidas picantes e ingenuas, gesticulantes y expresivas, como "Pobres pero bellas", "Camping" o cualquiera de esas películas italianas que se disfrazan de neorealistas, o los Western, policiales, o films de "science-fiction", con su ilusión de mundos de escape, que hemos aplaudido últimamente.

Pero las drogas provocan la locura, y la locura se desencadena en violencia. Los adormecidos espectadores de los cines de pronto se revuelven en sus butacas y por un minuto, nada más que por un minuto, tienen la ilusión de su purificación. Después, como a los locos, se les sigue dando el soporífero tranquilizador. Hay, entre los fabricantes de mercadería de consumo para lotófagos, rebeldes que quieren que el cine sea lo que debió ser: un puente de solidaridad humana, de comprensión sin fronteras. Y esos luchadores, condenados a la desesperación y

al ostracismo, que deben emigrar de sus fábricas, despedidos sin opción a reclamo, producen las breves chispas que iluminan con un momento de verdad al espectador. Así vimos "Un rostro en el muchedumbre", de Elias Kazán, donde con voz firme se denunciaba a los politiqueros que utilizan el arma más temible de propaganda: la T.V., que entra en el subconsciente de los hogares; vimos también "Intimidad de una estrella", que desnudaba el mundo implacable de Hollywood y el secreto de la muerte de John Garfield; y "La mentira maldita" (título que disfrazó para el mercado del "far-south", de los gauchos con plumas, el verdadero del film "El dulce aroma del éxito"), donde se demostraba el poder fabuloso de los columnistas de los grandes diarios americanos; vimos los postreros fulgores del neorealismo, esa escuela cinematográfica de la verdad de la vida, en "Los sueños en el desván", de Castellani y la rebeldía de los suecos expresada en "Tres almas desnudas". Estos son los rebeldes: Ingmar Bergmann, Chaplin, Burt Lancaster, De Sica, Castellani y,afortunadamente, muchos otros. Tal vez sean vencidos. Tal vez triunfen. Pero el público es pasivo y los rebeldes, como los afistas, son solamente una excepción entre los hombres. El milagro que los justifica.

ROLAND

("Crítica")

Conformarse es aceptar una realidad inamovible. Entrar a una forma de resignación. Es la impotencia frente a la adversidad. El acatamiento de una rutina. En síntesis: el respeto a las leyes más allá de su sentido de actualidad, a las fórmulas más allá de su vigencia normal, a las ideas más allá de su límite estético.

Quien no se conforma es un rebelde. Reacciona contra la rutina. Resiste las fórmulas. Burla las leyes. Reforma las ideas. En síntesis: ensayo, experimento, innova. Busca cauce a su inquietud, a su espíritu reformista.

El arte vive por la creación. El estado ideal para la creación es la rebeldía. El cine no escapa, por supuesto, a esa necesidad. Los grandes rebeldes, puros o no, han abierto los grandes capítulos de la historia del cine. Fueron rebeldes los expresionistas alemanes, los vanguardistas franceses, los rusos del "cine-oro", los neorealistas italianos, los documentalistas ingleses del G.P.O. Fueron rebeldes Gance, Epstein, Delluc, Vigo, Von Stroheim, Eisenstein, el Dreyer de "Juana de Arco", Chaplin (hasta "Tiempos modernos"), el Renoir de "La gran ilusión", el Orson Welles de "El ciudadano", Bergman, Kurosawa, etc. Ellos dijeron cosas nuevas con un lenguaje distinto.

Hay films rebeldes. Y hay films con síntomas de rebeldía. Dos películas argentinas de 1958 tienen esa pretensión: "El secuestrador" y "El jefe". La rebeldía de "El jefe" nace en David Viñas. Fernando Ayala lo concreta. Atañe al fondo: reacción contra la temática medrosa y escapista y procura mostrar una verdad con ánimo de combatirla. La rebeldía de "El secuestrador" pertenece por igual a Beatriz Guido y a Torre Nilsson. Pero prevalece en lo formal: denuncia un caos social con el lenguaje inusitado de la franqueza más cruda (en palabras y en imágenes).

Conseguir que Hollywood radiografié sus propios lacras es la rebeldía de Robert Aldrich en "Intimidad de una estrella". Con el mismo espíritu denuncia la corrupción militar en "La patrulla infernal". El cine polaco se muestra rebelde al emprender la liberación con "La patrulla de la muerte" (alarde de técnica al borde de lo imposible) y con "El verdadero fin de la guerra" (alegato en el más auténtico lenguaje de cine). Hay vestigios de rebeldía en "La noche del cazador" (con su atmósfera extraña y su acumulación de símbolos, en la técnica brillante de "Pasaron las grullas", en la fidelidad a Kazantzakis de "El que debe morir" o en las especulaciones estéticas de Bresson en "Un condenado a muerte se escapa").

En cuanto a los films conformistas la enumeración es obvia. Son los que no presentan tales síntomas de rebeldía (u otros). Podría servir de ejemplo: "Isla brava" o "Detrás del largo muro", en el orden local, o "Sissi", "Algo para recordar", "El árbol de la vida", "Amor en la tarde", etc., entre los extranjeros.

JORGE MONTES

("Atlántida")

No se puede dar una definición exacta de lo que se entiende por rebeldía y conformismo en cine porque no existe un canon único. A nuestro entender Clouzot fué "rebelde" al realizar "Manon" y "Quai des Orfèvres" y cayó en el conformismo al producir (y dirigir) "El salario del miedo" y "Las diabólicas". Y de la misma manera se puede juzgar a Jacques Becker que de "Eterna ilusión" descendió a "Touchez pas au Grisi" y a "Ali Babá" con Fernandel, y a Duvioler que de "El fin del día" descendió a



Stanley Kubrick

"Bajo el cielo de París". Pero no nos basemos únicamente en ejemplos pretéritos. La más reciente demostración de conformismo la acaba de dar Martin Ritt, quien luego de colocarse en la primera fila de los realizadores norteamericanos por "La mujer del prójimo" ("El hombre que venció al miedo" fué una obra menor) cayó en la realización de un film que a pesar de proceder de Faulkner ("Noche larga y febril") resultó una comedia barata cuyo humorismo se afincó en el grueso número de situaciones ridículas acumuladas. Otro perfecto ejemplo lo ha dado Jules Dassin ("La ciudad desnuda" y "Rififi") inclinándose por la realización de obras con nutrido y famoso reparto ("El que debe morir") cuya calidad dramática —lograda sin duda alguna— cae en todas las concesiones del cine comercial al estilo de un De Mille modernizado. André Cayatte, por el contrario, con "El expediente negro", se ha mantenido fiel a su línea ("Y se hizo justicia", "Todos somos asesinos", "Antes del diluvio") disminuyendo sus virtuosismos cinematográficos pero superándose en su intención de hacer un sano y loable cine de tesis, limpio de todo resabio comercial. Es lamentable que desconozcamos su última obra "Ojo por ojo". Otro descenso fué registrado por Delbert Mann ("Marty" y "Despedida de soltero") al traicionar con todo desparpajo la obra de O'Neill "El deseo bajo los almos". "El hombre equivocado" señaló la tendencia conformista de Hitchcock, ya que la temática de este film se prestaba para un magnífico alegato sobre la impotencia del hombre frente al rutinario quehacer burocrático. La excesiva perfección de "Pasaron las grullas" (la secuencia de la protagonista que corre hacia la casa de sus padres después del bombardeo) el carácter "dramático" en tono de trambón, con que se describe la caída de Tatiana Samoilova no atemperan la sinceridad y el valor de otros momentos para que en cierto aspecto caiga este film en el conformismo de agrandar al gran público. Opuesto a esto en todo sentido es el film de Charles Laughton "La noche del cazador" y así también "Intimidad de una estrella", film que junto con "La patrulla infernal", "El secuestrador", "Un condenado a muerte se escapa", "Tres almas desnudas" y "Despedida de soltero" colocaremos en primer término entre los films no conformistas, seguidos por "Expediente negro", "La mujer del prójimo" ("Luces del variété" y "Buon giorno elefante" que no debemos computar a este año), "Los sueños en el desván", "Santa Juana" (por el respetuoso traslado de la obra de Shaw), "Las noches de Cabiria", "El ansia perverso", "Procesado 1040" (por su valentía), "Dios necesita hombres" y "La cigarra"; todas ellas por su limpieza en el trato sin la búsqueda de los consabidos detalles de atracción que endulzan el cine comercial. Films que se oponen a esto y que con pretendido alarde intelectual caen en el conformismo son: los que ya citamos al iniciar esta nota, y además "El jefe", "Tres caras tiene Eva", "Detrás de un largo muro", "Una cita con la vida", "Furia de posiciones". Hay muchas más, pero citarlas sería de por sí un elogio innecesario y publicidad gratuita. En resumen: un realizador cae en el conformismo cuando traiciona su propia obra y cuando intenta hacer pasar, una mentira, disfrazada de deslumbrante verdad.



MI PADRE

Estoy lejos. Mi padre vive tal vez
con sus arrugas, su trabajo
que adelgaza la cal en el muro
la cara de mi madre y el mantel blanco
cuando era niño
en la humedad de los cimientos
junto a los ladrillos ordenados.

Ya nadie vendrá a buscarme:
el tiempo ha crecido a expensas de mi cuerpo
mi juventud se registra en las canas de mi padre

Yo quisiera, hermano pájaro,
decirte que él es italiano y estoy lejos
que emigró hace cuarenta años de sus padres y
yo soy su hijo y tú eres pájaro y eres albañil
como mi padre.

El no tiene nuestra vida.
El levanta cuatro paredes y se duerme
porque nadie vendrá a buscarlo
para andar otra vez por la nieve, bajo el sol, hasta su
[tierra.

HECTOR CATTOLICA

CEDEInCI

POEMAS

(para tres poetas nuestros que dejé de saludarlos por apuro)

Gustavo Riccio

Se presentaba desde lejos
se perdían sus ojos en las veredas
de vez en cuando se plantaba de frente
y solía callar por respeto al silencio
que las cosas ponían en su apuro
como un pretexto de vivir en el centro
con cada ritmo igual.
Tenía tiempo para hablar con todos
los detenía de golpe
para saber la hora
como una referencia que usa el que más
pensando en los otros
se atropelló con el primer montón
nadie lo volvió a perturbar.
Hay una lavandera
que lo sigue contando como su hijo
lo pelea por toda la ciudad.
Quería terminar lo que fuera cuanto antes
la vida suele ser demasiado larga
y entonces no tiene gracia.

Juan Pedro Calou

El último poema lo escribió en la calle
pidió tiza prestada.
Avanzaba en puntas de pie
de noche la gente duerme.
Sólo se paraba en algún conventillo
aunque nunca entró a dudar
de todo lo que no hacía.
Pateaba un cascote hasta llegar a su casa
allí empezaba a hablarse
de todo el futuro como la luz del día
del barrio tan fuerte
un tango con corte y chau.
El padre lo vistió de chico para que sonriera
prefirió el dolor por las mejillas.

Evaristo Carriego

Tenía tantos amigos
que un día contándolos se quedó dormido
dicen que ni una noche dejó de soñar
caminando no se le escapaba nada
comprendía hasta por las fosas
los puchos siempre significan recuerdos
a un precio de oro.
Algunas calles le permitían ser repasadas
era el momento de entrar en las cosas
enjuiciar lo que olía mal
morder sin asco en cada espera
prologal.
Lo confundieron con un acordeón
al parecer dormía estirando
su mejor sueño.

EDUARDO BARROS