

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 Guído, 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

EL SILENCIO DE LOS INTELLECTUALES

Para su vergüenza y ofrenda, los intelectuales argentinos están callados. Y al hablar de ellos no queremos, de ningún modo, otorgarles el beneficio de definirlos como una clase aparte, separada del resto de la comunidad. No caeremos en las formulaciones de la "tecnocracia", esa gran mistificación de los tiempos modernos, según la cual los intelectuales, como núcleo autónomo constituido según sus propias leyes, podrían formar un equipo dirigente ideal: el gobierno de la sabiduría y la especialización. No, ellos no pueden ampararse en leyes especiales, en impunidad o justificativos "ad hoc"; ellos sufren los mismos imposiciones y son determinados por la misma dinámica que mueve a los demás sectores de la sociedad humana. Y, como tales, no están eximidos de responsabilidad frente a su tiempo y a su pueblo.

Responsabilidad que significa verdad y dignidad. ¿O es que terminaremos por creer que la condición del poeta, del investigador y del artista, es la conformidad, la indiferencia y la complicidad? ¿Cuándo fueron estas las partes integrantes de la rebeldía de los intelectuales? De ser así, quedaría desmentida una larga historia de proscripción y de orgullo.

En nuestros días y en la tierra en que vivimos, se trata del drama de todo un pueblo traicionado y burlado. Se trata

del silencio de la prensa mercenaria ante la miseria y la violencia desatadas contra el pueblo; del mutismo de los recitadores de la libertad mientras se clausuran diarios, se allanan locales políticos y sindicatos, se secuestran periódicos, se suspenden radiodifusoras y se persigue, se encarcela o militariza a los huelguistas; mientras, al igual que durante los gobiernos que hemos padecido en los últimos treinta años, se ponen en funcionamiento los pontones y los cárceles del Sur para acallar todo intento de protesta. Se trata, en fin, de una abierta acometida contra la fe y las esperanzas de toda una comunidad, contra su patrimonio, contra la mínima seguridad física y moral a que es acreedor cada uno de sus individuos. Una acometida que comprende —no podía ser de otra manera— a la cultura: ella sufrirá la restricción económica, la inspección oficial de sus verdades, el aislamiento y la parcialización. El criterio áulico de la "austeridad" descargará todo su peso sobre las universidades, mientras la clerical reclusa sus predicadores rentados para difundir la verdad apostólica, para desmentir a la ciencia y a la razón. Los libros, las publicaciones periódicas y hasta los diarios se convertirán en objetos de lujo; pero en cambio tendremos sobre nosotros, y a breve plazo, todos los sucedáneos necesarios para narcotizar y desviar la sensibilidad del hombre común, ubicán-

dolo dentro de un sistema de valores infrahumanos.

Y los intelectuales callan. Hay el silencio —desmentido sólo para hacer alarde de las más desembozadas posturas reaccionarias— de los eternos irresponsables, de los "bibliotecarios de Alejandria", siempre absortos en tañer sus propias canciones. Hay el silencio de los enquistados en las canonjías, de los intelectuales-funcionarios, de esos habladores de izquierda que ahora festejan sus bodas con los ultra-montanos y los gerentes de los monopolios. Y existe, también, el silencio de aquellos en quienes hasta ayer podía sospecharse un resto de sensibilidad y rebeldía.

Ha pasado el tiempo de la duda, de la hesitación y de la timidez. Que no reclamen, pues, los intelectuales la comprensión y la cercanía del pueblo. Ellos son —aunque les pese a muchos— parte indivisible de ese pueblo; a él se deben, con él han sido burlados y defraudados, y junto a él serán precipitados en la servidumbre si no saben erigirse a tiempo.

Reflexionen los intelectuales ante la nueva y eterna lección: como siempre, la verdad y la justicia han estado afuera, en el rudo clamor de las calles, en los arbores y en las fábricas. De allí vendrá también el viento puro a limpiar la indignidad y el silencio que se han quedado adentro.

Publicación
de la Editorial Stilcograf
Reg. Prop. Intelectual Nº 518.449

Director:
PEDRO G. ORGAMBIDE

Consejo de Redacción:
OSVALDO SEIGUERMAN, HUMBERTO COSTANTINI, MARIO FERDMAN, JULIO CESAR SILVAIN, ARNOLDO LIBERMAN, F. J. HERRERA

Colaboradores permanentes:
HUGO PANNO, LUIS ORDAZ, LUISA PASAMANIK, F. MAZZA LEIVA, CARLOS ORGAMBIDE, RAFAEL R. DE STEFANO

Diagramador:
LEANDRO HIPOLITO RAGUCCI
asesor gráfico: CARLOS ORGAMBIDE

Redacción y Administración:
Grat. M. A. RODRIGUEZ 2548
58-2115 Buenos Aires

Fué hombre equilibrado para la condición divisible de su medio volcado en dos mitades a partir de unitarios y federales, en una dimensión que sobrepasa Caseros hacia la época en que en Buenos Aires el autonomismo de Alsina concita la mentalidad federal en el sentido biológico de las masas, y el nacionalismo de Mitre acrecienta la tendencia unitaria, cuya condición de ser parece hallarse en un intelectualismo de adquisición europea.

Fray Mocho está en la columna vertebral de las palabras desapasionadas. No es de la talla de los escritores políticos. Simplemente, viene para ser testigo y comunicarse. Entiéndase bien: un hombre que viene a comunicarse, no escribe ni para sí mismo ni para la imaginación de los demás, escribe para la posibilidad de todos.

El país, o cuya disociación contribuyó la bipolaridad masas-élites, debía de sufrir en el período en que Fray Mocho predispuso su obra a lo popular, una de sus conucciones más despiadadas. Adherido al poder hereditario de las minorías, sobreleva el "despotismo ilustrado" fortalecido por el Roquismo, metáfora política del presidente elector que desde Buenos Aires proveía los mandos provinciales.

Así, sobre todos los antecedentes de masas y élites en conexión: defensa de Buenos Aires en que las



masas fueron conducidas por hombres de las minorías, Revolución de Mayo — "en ningún momento de la historia americana como en éste de la rutilante aparición del nuevo Estado, se vió una alianza más firme entre las masas populares y las minorías ilustradas" (Alfredo L. Palacios, "Masas y élites en Iberoamérica"), al "Dogma Socialista de Mayo", en que Echeverría inaugura el pueblo del futuro; sobre todos estos antecedentes, repetimos, la época de Fray Mocho ha destruido toda posibilidad de comunicación nacional, prefigurando el Régimen y eliminando las verdaderas estructuras nacionales.

Buenos Aires crea para ese entonces el interpaís. La Nación no es ya ni las masas del interior ni las élites que heredaron del unitarismo una cultura social. Sólo se concita la gran incomunicación entre argentinos y argentinos europeizados con respecto a su país criollo. Estos son los movimientos interiores que originarían los movimientos de superficies catatóficas y antinacionales. Todo, por fuera, se reduce a una pseudocultura europea enfrentada al pueblo, que según Ramos Mejía, adicto a la sociología de Le Bon, "vive en estado de ilusión o deformidad" como energía de la inteligencia. Es entonces cuando debemos creer que todo se redujo a una elección existencial como de destino, de vida y de muerte; que José Sixto Alvarez ha elegido, que todos han elegido ser o no ser argentinos.

Dentro de su generación europeizante, la elección de Fray Mocho tiene un sentido dramático. El hombre escritor, el que posee la palabra como testimonio, principio y fin, el que trabaja en el taller de las manos la palabra para después de su muerte, ha debido explorar los dos mundos antagonicos: Europa y América, para elegir mejor su muerte. Porque desde desde el momento en que el escritor no es sino un lenguaje, y siendo éste una comunicación, la cultura más universal articulada al lenguaje que la intuya como vehículo más fshaciente, dará el sentido dramático de la elección de Fray Mocho: Europa, la perdurable, la pluralidad pensante atenta a su destino; América, lo que apenas sufre como proceso cultural la interacción del criollismo, dentro del desplazamiento de fuerza casi animal. Eso es la, visión de la

FRAY MOCHO

y la incomunicación argentina

por
MIGUEL ANGEL VIOLA

generación del ochenta y de Fray Mocho: lo épico contra el pensamiento filosófico, el estado de poema bárbaro ante el estado de ciencia, el Mediterráneo contra el Río de la Plata.

Fray Mocho debió experimentar las dos dimensiones, porque vivió tanto de vida como de muerte. Pero de muerte escrita en la urgencia con la conciencia de morir, no de tiempo, sino sin tiempo. Ha comprendido que lo europeo desde aquí es una actitud, nunca un destino, porque es perderse entre un principio y un fin que no nos pertenecen. Sólo la continuidad presupone un destino. El volver el rostro a la llanura en medio de una generación de ultramar, es suficiente vida y suficiente incertidumbre de perduración. Pero Fray Mocho ha elegido.

Por eso, cuando habla del interior ("Un viaje al país de los matreros") se expresa en lenguaje culto, asume la universalidad de la palabra. Cuando se refiere a Buenos Aires, José Sixto Alvarez, habla como provinciano —ya Fabio Carrizo y también Fray Mocho— en entera utilidad lingüística de sus apodos. ¿Qué podemos extraer de esta actitud: hablar del interior con el lenguaje de España, hablar de Buenos Aires con el argot, el cacaliche y el criollismo? Es para nosotros una estrategia existencial de Alvarez el expresarse en la cumbre del idioma de la etapa más real de su país y en asumir desde lo dialectal el ensanche cosmopolita ante lo que todavía sigue siendo América.

Pero a pesar de todo, Fray Mocho ha vivido poco. Carece de los juicios a distancia. Lo rodea, simplemente, la totalidad. Su obra es de hombre rodeado: el progreso, los límites mentales entre la pampa y Europa, las transiciones dialectales del suburbio, su generación y él mismo. Pero Fray Mocho es ante todo, hombre de nostalgia. Su obra recupera lo que él cree que se perderá, todo aquello que está en los juegos de fuga. La costumbre es el gran esqueleto visible que sostiene la condición criolla de su pueblo. Traslada, cree en la posesión en sí mismo: ser como la tierra es parecerse a la tierra. Pero no es una retina que fija, sino una retina que piensa. ¿Cos-tumbriista? Algo más. Mucho más: una gran sinceridad hacia la tierra, una pura comunicación de lo argentino. Así, como escritor, como condición de élite, regresa al pueblo.

Pero ¿Fray Mocho está solo? ¿Qué es su generación? No podríamos responder su destino sin la imposición de su época en función de país, sin intentar siquiera un esquema de lo que se puede llamar la comunicación argentina en base a la bipolaridad de masas y élites.

Nuestra nacionalidad nace como comunidad de comunicación de masas y élites. Nuestro sentido jurídico comienza en Mayo y abarca desde 1810 el área del derecho indiano consuetudinario. Mayo es ante todo una revolución federal de desplazamiento horizontal: Chile y Perú. El Cabildo desplaza las masas interiores al proceso federativo. Los primeros disposiciones de la Junta de Mayo contemplan una conducción política que concierne a la aceptación más amplia de la sociedad hispanoamericana. Se plantean y se fundan nuestra nacionalidad y nuestra posibilidad de acuerdo a nuestra realidad. Así quedará implícito el sentido de nuestra cultura: una cultura americana cuyo arranque es el punto de "contacto y conflicto" de la cultura aborigen con la española en cuyas consecuencias jurídicas se irá codificando el derecho argentino.

Mayo es eso: nosotros mismos. La élite de Mayo, cuya finalidad no es la revolución económica exclusivamente, ni es la visión restringida de una multitud litoral, es élite de comunicación que asume su destino desde las masas: incorporación de los diputados del interior, la extensión a las provincias del gobierno colegiado, la instauración del sufragio general y la formación de milicias que contribuyeron a la inte-

gración democrática de tipos étnicos y sociales en una sola prolongación revolucionaria.

Esto, hasta entonces, había sido la dirección de la cultura; su estilo fue la comunicación en la aceptación de replantear y transmitir una realidad, para ejecutar una progresión desde nosotros mismos.

Para las estructuras culturales que rodearon a aquella generación del ochenta, de la que participó Fray Mocho, el país fue un límite entre Ascasubi y el siglo científico.

Polarizado la cultura en el seno de aquella generación despierta que asumió el país desde afuera, tendría, sin embargo, la cualidad del ensayo. ¿A quién correspondería la revolución más que a un criollo? José Sixto Alvarez es quien asume el país desde adentro subrayándolo al éxodo generacional. ¿Por qué? Porque había que aceptarse ante toda argentina desde el sitio en que el hombre argentino estaba y no desde las grandes aspiraciones extracontinentales. José Sixto Alvarez venía desde adentro. Era el criollo genérico que ya desde las multitudes del litoral o del interior ejecuta el camino irremediablemente antes de llegar, no la paradoja del camino.

¿Hasta qué punto es verídico el teorema de las semejanzas con que se acusó a Unamuno de que España haya hecho de América una réplica de sí misma? Desde la órbita de la conquista y considerado el conflicto de culturas, América fue ella misma a pesar de la hegemonía española. Así, la vigencia del derecho indiano, hacia sus últimos consecuencias, perdura en la nueva legislación de Indias, modificándola por los vicios de la costumbre. No son las sublevaciones indígenas desigualdades? ¿No es Mayo la mayor desigualdad con respecto a las estructuras sociales, económicas y a través de la profundidad jurídica?

Mayo luchó hasta la generación de Echeverría, por un estilo propio. La generación del ochenta lo hará contra una lentitud, contra un desierto vacío de hombres y pensamientos. Por eso esta generación debe llamarse Prometeica. El ochenta recibirá a la locomotora como el advenimiento de Europa. Es el mayor contacto con la doctrina materialista de Alberdi,

(continúa en pág. 12)

personajes de Fray Mocho



EL OFICIAL

crónica de **RAFAEL R. DE STEFANO**

Despaciado, silabeante, el silencio permanecía entre las calles, enhebra-do en las casas bajas y precarias, subrepticio en los brazos de los obreros. preciso y exacto en las armas que sostenían soldados y policías. Del auto-móvil descendió un oficial del ejército, cerró violentamente la portezuela. Cuidó, sí, embargo, que la calle fangosa no malograra la brillantez de sus botas.

Se dirigió hacia los obreros. Apenas lo miraron. Apoyó el pie izquierdo en una de las vías levantadas y balanceándose en forma casi imperceptible, alzó su brazo derecho e indicó:

—Hay que barrer a esta manga de vagos y sinvergüenzas. La orden es balas, balas sin vuelta de hoja...

(*Quedamos tímidamente asombrados, observando su figura atlética, ordenada.*)

—Que vengan aquí los que hicieron esto, ellos lo van a arreglar —con-cluyó victorioso.

Y comandó la operación.

El teniente estaba adscripto a una variedad de la justicia. Luego reunió a los obreros para hablarles. Y lo hizo.

—Vean señores lo que hacen mientras el país está así por ustedes.

Pausa.

—Es una vergüenza.

Pausa.

—Y lo que más molesta es que no tienen hombría de bien, proceden a espaldas, ustedes no saben hacer las cosas frente a frente.

Para hablar se afirmaba en la parte alta de la calzada. Estaba así por sobre el semicírculo de escuchas.

—¡Son unos maricas! —bramó desde las ametralladoras. Los dedos de los soldados y policías se insinuaron aún más sobre los gatillos.

Los obreros, impasibles. Uno levantó la diestra y arriesgó:

—¿Me permite, señor?

—¡No le permito nada! —gritó el teniente.

Los obreros quedaron, además de impasibles, informados.

—Si creen, que me gusta hacer esto están muy equivocados; prefiero

estar en el cuartel que venir a hacer de... de...

(*Buscaba afanosamente una palabra y comprendimos su dificultad.*)

...de niñera.

Continuaban llegando soldados con la bayoneta calada. Deambulaban algunos civiles con ametralladoras.

El teniente finalizó su oración. Y parecía cansado. Los soldados y los policías se tranquilizaron y disminuyeron la tensión de sus brazos armados.

Las calles que confluían en el lugar merecieron la atención del oficial y se dedicó a explicar, casa por casa, acompañado de cuatro soldados, que le repugnaba lo que hacía, que tenía familia, esposa e hijos.

—Después no vengan a ponerse de rodillas como las esposas y los hijos de los ferroviarios. Y no se acuerden de ellos cuando estén en la cárcel o con una bala atrás.

(*¿Por qué atrás, teniente? ¿Necesariamente atrás?!*)

—Son manejados, se dejan llevar por dirigentes inescrupulosos que no tienen nada que perder.

Quien lo escuchaba tenía los ojos bajos, fijos en las botas desde las que partían las reconveniones. Las alpagatas estaban, ciertamente, en des-ventaja.

El teniente continuaba aconsejando y otro oficial, imitándolo, comenzó a ayudarlo en las explicaciones.

Su voz era excesiva. También a él y a sus afanes didácticos lo prote-gian soldados armados. Atenuaba los matices militares de acuerdo con la juventud de las mujeres que lo escuchaban. Su diestra se deslizo de la cin-tura, por el correaje, promediándolo hasta el pecho; el pulgar separaba la cinta de cuero de la camisa, la palma con los dedos brevemente distan-ciados unos de otros, posibles, se ajustaba a un rítmico golpeteo, suave, untuoso. Y sonreía, condescendiente.

(*Esas mujeres, habrá pensado usted, oficial, no tienen nada que perder.*)

Las calles se prolongaban, indescifrables pero ciertas. El terreno irre-regular, las construcciones bajas permitían apreciar cómo los pobladores observaban el procedimiento, las armas, los gestos del teniente, las armas, la dominical efusión del otro oficial, las armas, la exhausta indiferencia de la tropa y las armas, las armas siempre.

En otras partes eran las 17 del martes de la huelga.

SENTIDO SOCIAL DEL ARTE

por Cándido Portinari

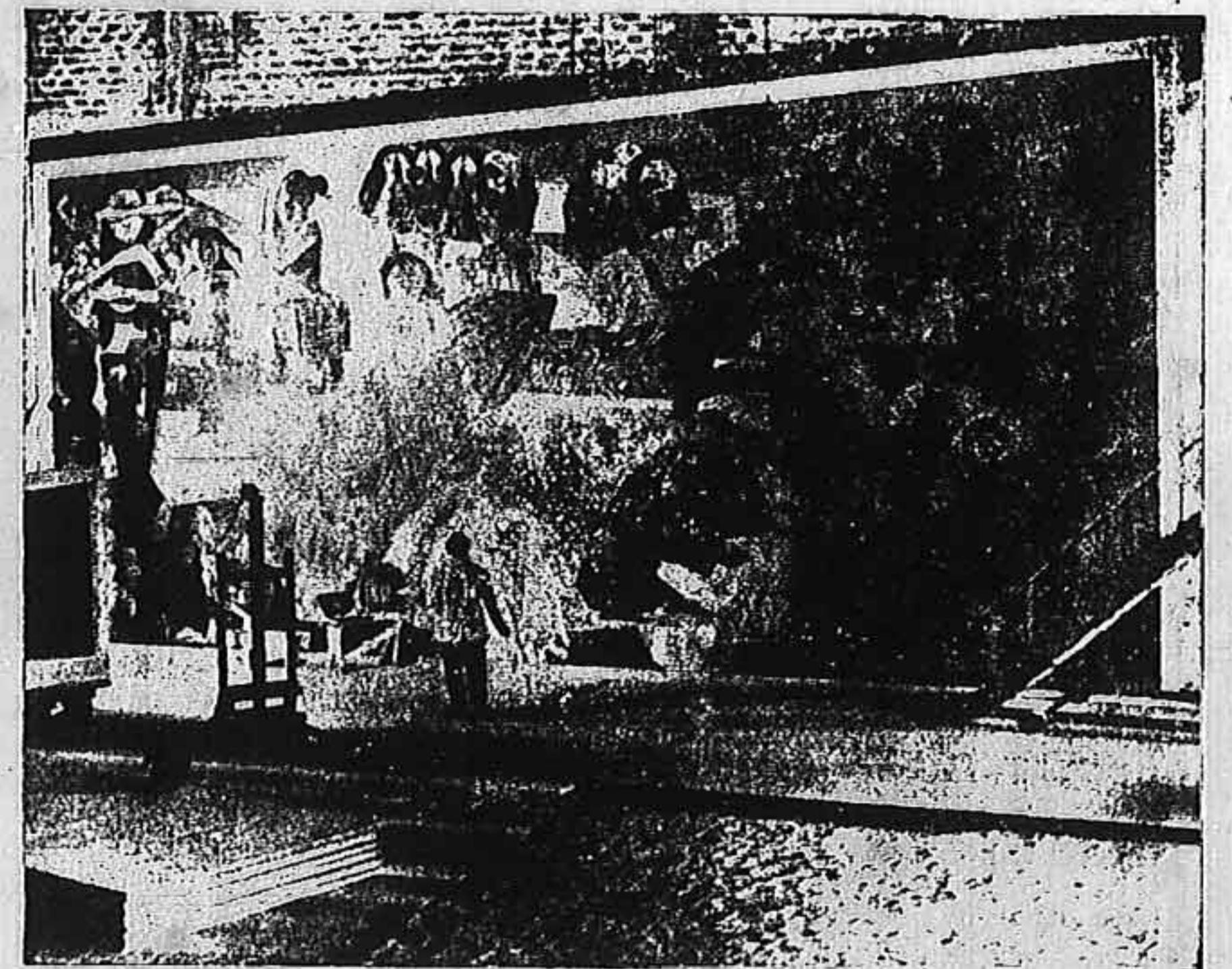
Si él ahora no está capacitado, lo estará mañana. Si hago una cosa sin intención caerá en el vacío.

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

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

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 a 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 amalgamarse 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 fue 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

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 adolecen 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 fue dirigida por Carlos Dardón (de quien habrá que esperar otra labor para aquilatar sus posibilidades) sobre un adecuado marco escénico de Beatriz Grasso.

"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 quejoso, 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 fue 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 observa 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 fue 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.



Ensayo 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-

SUPERVIVENCIA DE O'NEILL

por Francisco Mazza Leiva

Dispuesto Eugenio O'Neill a trabajar sobre el problema atávico del miedo que hovega en el subconciencia 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 a lo 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 plotea 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



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-

rado con el desprecio con que se contempla a un gusano; y su necesidad de cobrar esa ofrenda, mientras presiente que una mirada de ternura le hubiese ablandado hasta el más pequeño músculo de esa masa de acero que se anuda en sus brazos.

Perdida la confianza en sus fuerzas, sacudido en nes: el resentimiento al comprobar que lo avasallan, desplazándolo de lo que él considera su "justo" lugar base que lo sostiene, Yank siente que lo han desubicado. Va en busca de los poderosos para destruirlos a puñetazos. En su simbólico viaje por la 5ª Avenida, O'Neill demuestra que su omnívora fuerza no alcanza para "ajustar cuentas" como el ignorante fagotero pretende. Su escala en la cárcel, donde conoce la efervescencia sindical que empieza a socavar al capitalismo yankee, lo conducen al seno del gremialismo. Tampoco allí lo entienden. Ellos hablan de revolución social, de trastocar el andamiaje organizado por los potentados de la industria, sembrando la semilla socialista. El lo quiere nivelar todo haciendo volar los establecimientos del trust del acero. Termina despatarrado en mitad de la calle. Ha perdido el último baluarte que podía unirlo a los hombres.

Pero Yank no se resigna a perder la batalla. Tantas veces le han dicho que es apenas "un mono velludo" que termina por convencerse que entre ellos tal vez se encuentre "el lugar que le corresponde". Su monólogo-diálogo con el gorila, en el Jardín Zoológico es de un patetismo desgarrador. Perdido el razonamiento que lo vinculaba al ser humano, retorna simbólicamente hacia los que deben ser sin duda sus únicos antepasados, en busca de ayuda para reiniciar su lucha contra los "de arriba". Es como si quisiera persuadir al gorila que lo acompañe en la cruzada de redención de una estirpe que él no sabe a ciencia cierta de dónde viene ni a qué reino vivo pertenece, pero que siente latir dentro suyo. También esta vez se equivoca. Tampoco su lugar está entre



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 "entreveo 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.

Planteamos 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 creemos 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 potenciales instintivos 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 nuestra 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 hicieron 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.

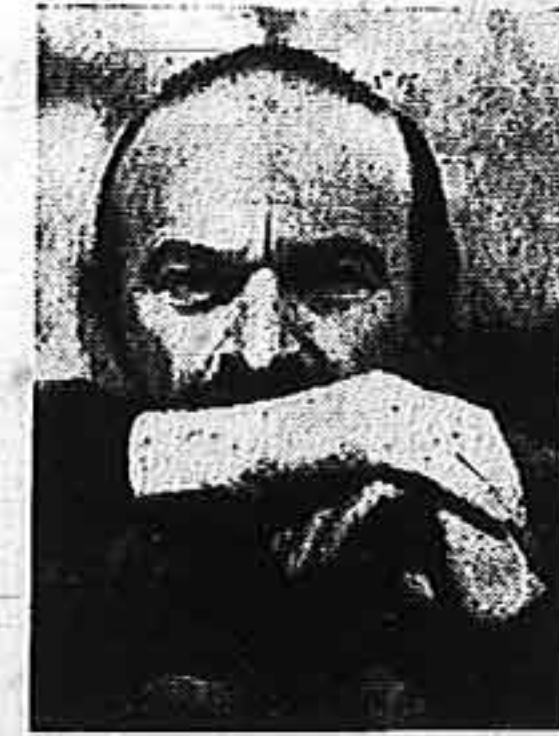
2º premio: **Rabia**, de Humberto Costantini, por los votos de Onofre Lovero y Luis Ordaz. Pablo Palant votó por **La esfinge continuará muda**, de Héctor Atanasiu.

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"...

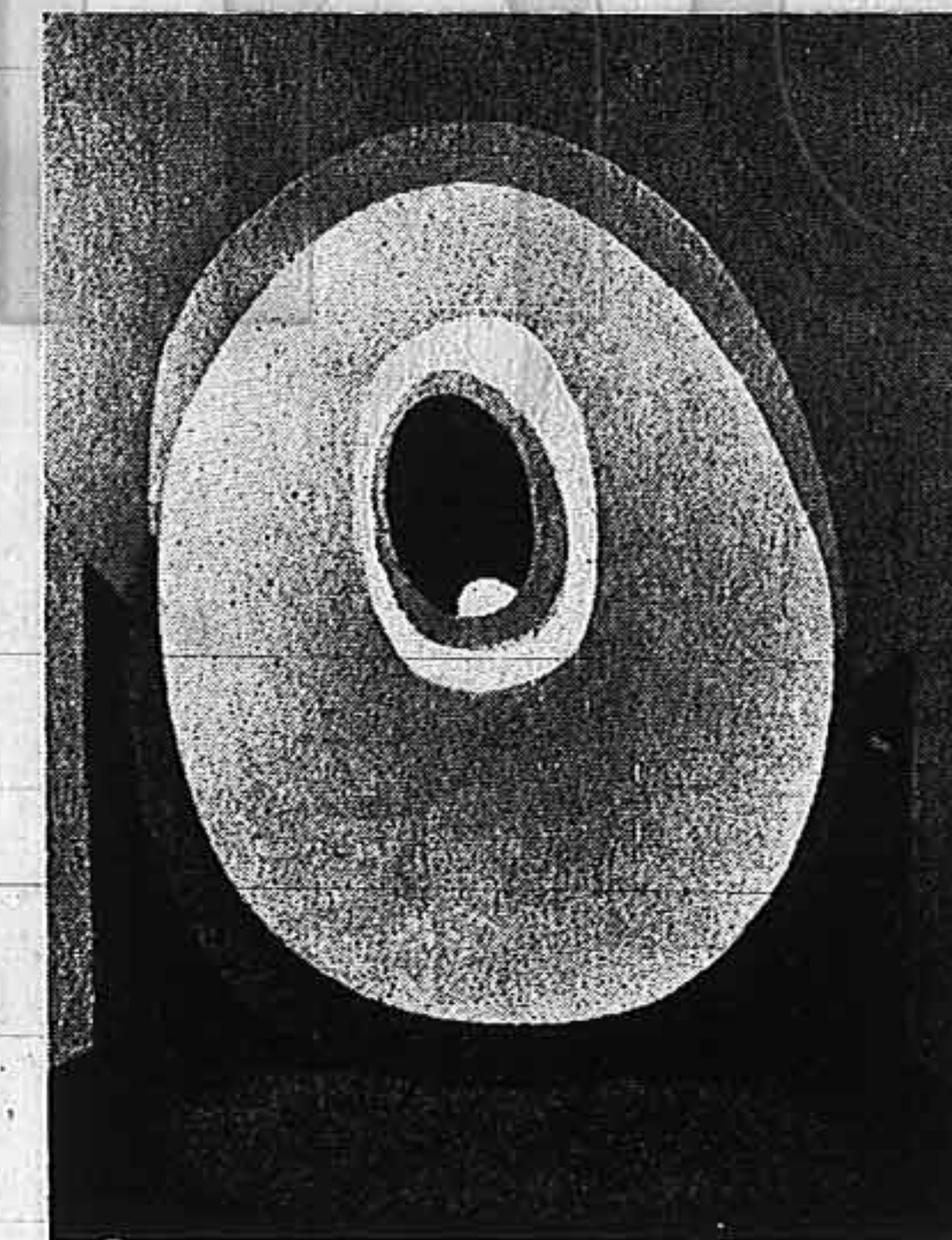
—Una ciencia y técnica cezanniana, al servicio de una búsqueda de impresionista...

... 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?

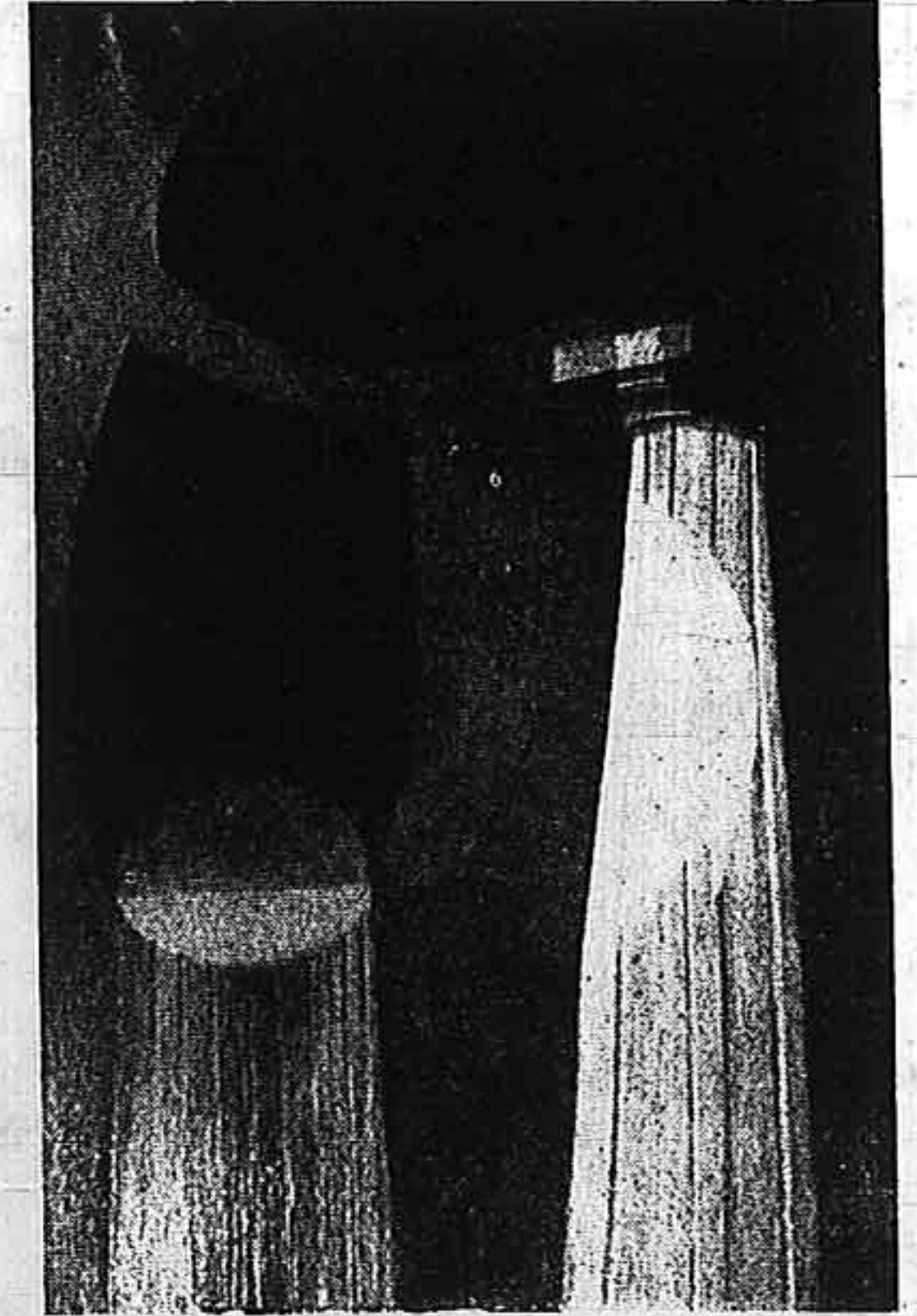
—Dibujo continuamente. Del natural o imaginando. Considero que debe ser una práctica diaria. Pintar es, esencialmente, dibujar. Esto desde siempre; pero, más evidentemente en la pintura actual. Es doloroso ver cuantos pseudopintores que no están en esta verdad, se engañan, creyendo se pueda ser abstracto 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 impresionista. 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?

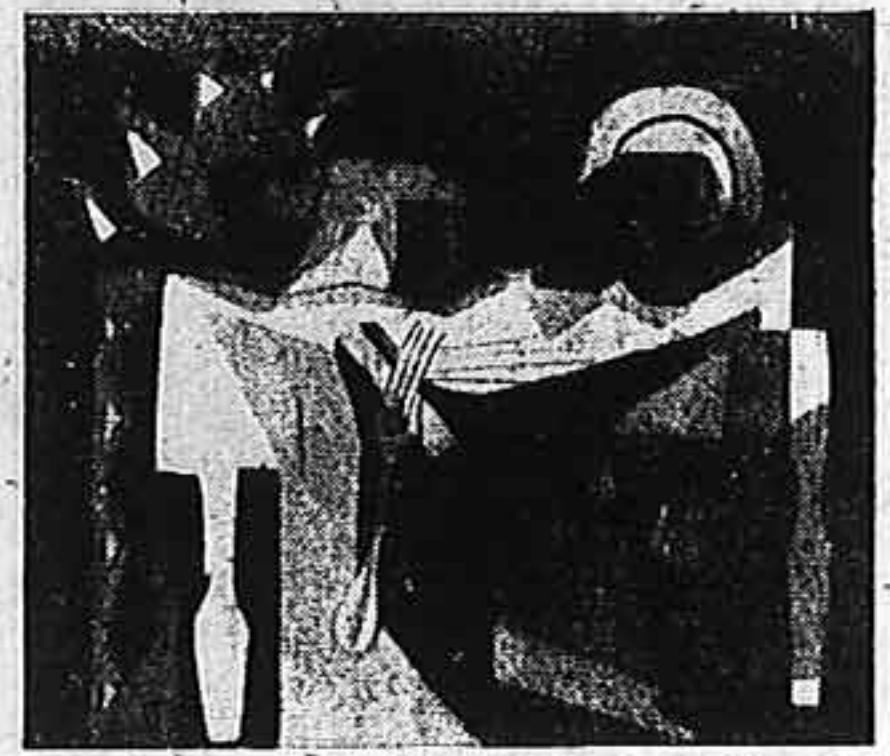
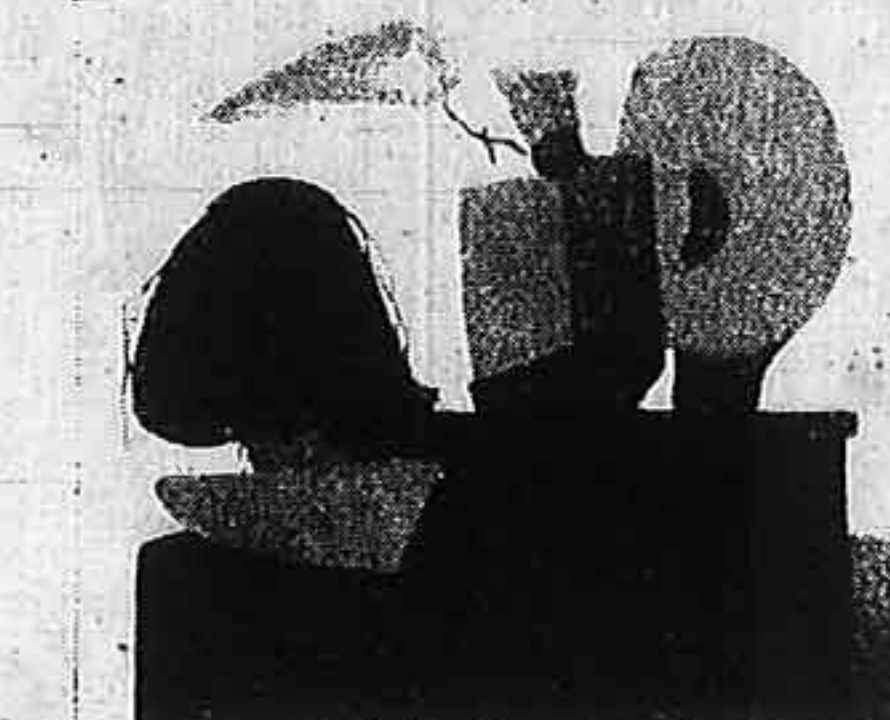
—Las respeto, cuando son serias. Serias en sus búsquedas y en los medios utilizados. Sucede, a veces, al hablar con colegas en alguna exposición, que se hable del valor de los "intentos". Si, es útil intentar y buscar nuevos caminos, pero más importante es "lograr". Con el remanido tema de los intentos 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 prefería 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 las buenas 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

BUENOS AIRES

documental
de
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 escribía 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 olude.

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 indole 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 el 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 divertir o entretenerlo o entontecerlo, 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 sublevarción 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 ardid: 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 unisono. 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 indómitos 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 poderoso 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, padures 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 adultez 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”)

No 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 exo-limitación (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 (francés)
6. — "Un condenado a muerte se escapa" (francés)

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 candelinas" 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 tristezza

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 sería es que la realización tenga jerarquía. Un verano con Mónica o Ambiciones que motan 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 morigeración 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 bordes. 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 Sciuscía, y embolsa 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)
"Burujas 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 gratis las verdades del director alemán. En el tiempo de las superproducciones, del gigantismo superficial, Erich von Stroheim traía la gran orquestración 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 las más difíciles 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 formulé 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 cigarrera" (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 tradición 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 atoraban 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 merengadas 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

(“Critica”)

Conformarse es aceptar una realidad inamovible. Entraña 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-00", 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. Añade al fondo: reacción contra la temática medrosa y escapista y proclama 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 radiografie 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 Clouzet fué "rebelde" al realizar "Manon" y "Quoi 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 "Touche pas au grisbi" y a "Ali Babá" con Fernandel, y a Duviols 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" y "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 olmos". "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) y el carácter "dramático" en tono de trombón, 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 varietà" y "Buen 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 cigarrera"; 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

cedInCI

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