

400,
CH

Cine hoy

AÑO I - N° 2

NOVIEMBRE - DICIEMBRE de 1960



CINE Y LITERATURA - DABINI REPORTAJES
ALVENTOSA Y FISCHERMAN - HUMOR CATÚ
PANORAMICA CINE ARGENTINO - LIBERMAN CART
A ANTIN - DECADENCIA DE HOLLYWOOD LAWSON
INFANCIA DE IVAN - LOS INCONSTANTES - MARILYN
Y LOS POETAS - EDITORIAL

Cine hoy

PUBLICACION DE PRODUCCIONES NORTE EDITORIAL

AÑO I - Nº. 2

NOVIEMBRE - DICIEMBRE de 1963

\$ 50.-

SUMARIO

- 3** EDITORIAL
- 4** CINE Y LITERATURA, por Atilio Dabini.
- 8** HUMOR. por Catú.
- 10** PANORAMICA DEL CINE ARGENTINO, por Salvador Hernando.
- 18** CARTA A ANTIN, por Arnoldo Liberman.
- 21** LA INFANCIA DE IVAN, por Bosley Crowther.
- 22** REPORTAJE a Alventosa, por Alicia Tafur.
- 25** HOMENAJE POETICO A MARILYN MONROE, por Héctor Yaver, Alberto Szpunberg, Rodolfo Relman y Arnoldo Liberman.
- 30** LOS INCONSTANTES, por Néstor L. Cordero.
- 32** REPORTAJE a Alberto Fischerman.
- 36** CUENTO, de Yamandú di Paulo.
- 40** LA DECADENCIA DE HOLLYWOOD, por John Howard Lawson.

Director: L. PIKMAN SERLIN

Colaboró especialmente en la preparación y dirección de este número

ARNOLDO LIBERMAN

Dirección Postal:

Casilla de Correo 71,
Sucursal 3 - Bs. Aires

Precio del Ejemplar: \$ 50.—

En el Uruguay: \$U 7.—

Exterior: U\$S 0.50

Suscripción a 12 Números: \$ 550.—

a 6 Números: \$ 300.—

Registro de la Propiedad Intelectual
en trámite.

Impreso en

SUMINISTROS GRAFICOS S. A. I. C.

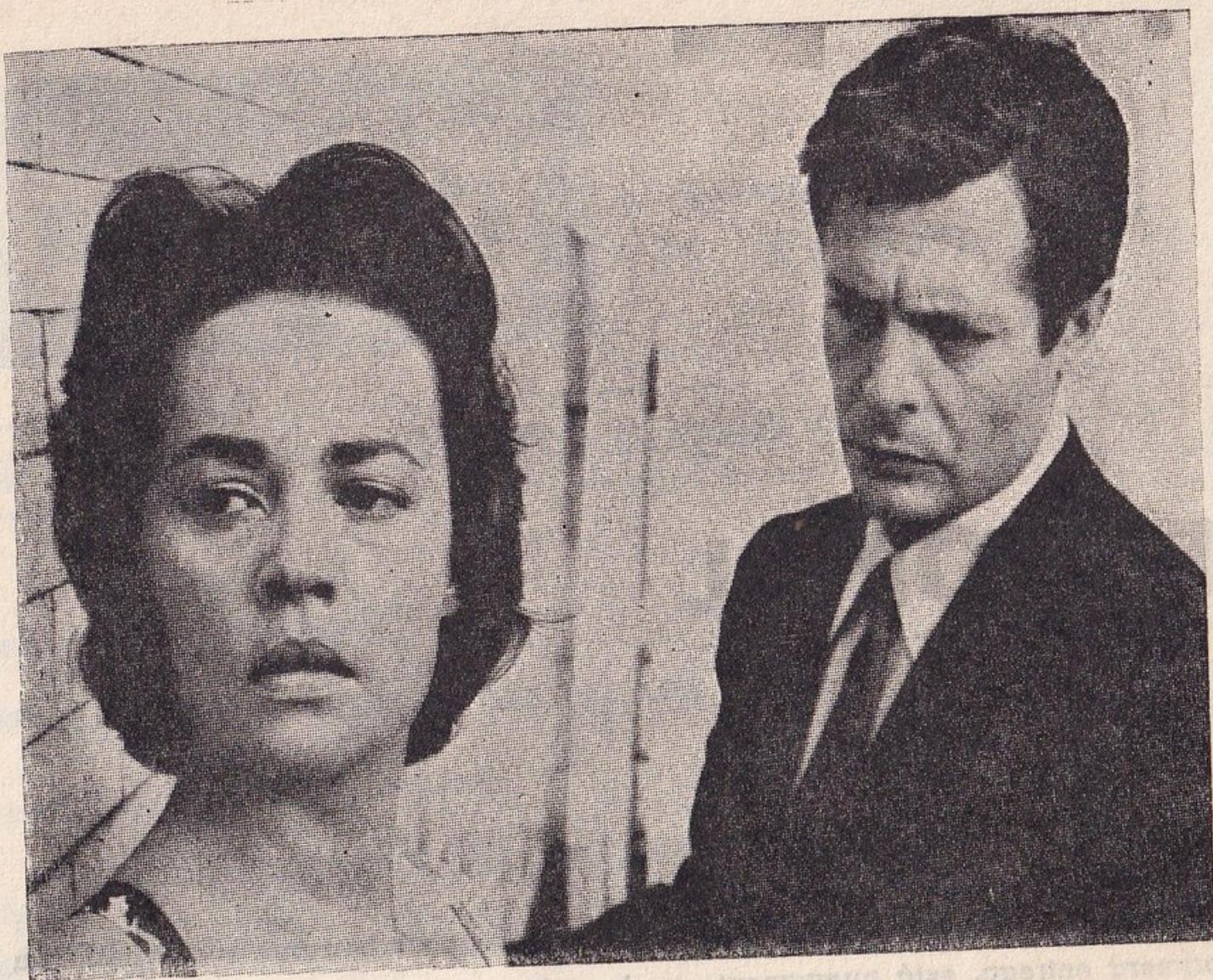
Portada: MARILYN MONROE

Diagramación: Teodoro.

EDITORIAL

Seremos breves. Cinehoy, de la que muchos apostaban no sobreviviría su primera entrega, está nuevamente en la calle. Como toda expresión de estas características hemos atravesado (estamos atravesando) errores y defectos lógicos, consecuencia casi obligada de toda obra puesta en marcha con pasión y con ganas de decirlo todo. Intentamos mejorarnos progresivamente, firmemente. Prepotencia de trabajo por medio, lo conseguiremos. Hacer de Cinehoy una revista singular, irremplazable, justificada, honesta si equivocada, violenta sin falso estrépito si es preciso, amplia sin estériles eclecticismos ni medianías a trompeta de mercurio, es, suscintamente, nuestra más económica ambición, nuestro punto de partida para mirar a donde caminamos. No queremos ser una revista que luzca toga de juez sino que enarbole voz y sangre de protagonista en esta realidad nacional-cinematográfica que nos duele en el pecho, como a toda persona decente. Vamos a huirle a la declamación y a los movimientos gesticulantes, al herosismo teatral, a la pretensión vacía —aquella a la que un verso de Gabriel Celaya delectaba así: "estoy lleno de vacío y algunos lo llaman estado metafísico"—, vamos a huirle, también, a la huida. Que las páginas de Cinehoy hablen por nosotros. Que el cine nuestro, el auténticamente nuestro, encuentre, por fin, su papel en blanco para llenarlo de tinta viril, de tipografía entera, de válida cosa argentina. No queremos ni más ni menos que servirlo. A lo hondo. A lo ancho. A lo alto.

LA DIRECCION



CINE Y LITERATURA

Por ATILIO DABINI

Las relaciones entre la literatura y el cine han sido estrechas y constructivas, efectivas en Italia. Yo recuerdo que, en el período comprendido entre las dos guerras, los escritores italianos —me refiero particularmente a los jóvenes— eran muy asiduos al cine, se interesaban por esa nueva manera de mostrar y contar; quizá encontraban en la pantalla un medio para evadirse de una realidad político-social sofocada y negativa, como era la fascista; predominaban las películas norteamericanas que, a pesar de su casi general convencionalidad de concepción, mostraban otro mundo, otra vida, otro paisaje natural y humano: y entonces la evasión se convertía en un modo de nutrirse psicológicamente. Casi por

iguales motivos se leía mucha literatura norteamericana; y, en general, literaturas extranjeras. Muchas vocaciones cinematográficas se formaron entonces, y no por imitación, sino por íntima necesidad de valerse del nuevo medio para dar expresión a la propia realidad. Muchas de estas vocaciones se manifestaron y se desarrollaron en jóvenes inicialmente inclinados a la literatura; y, como ejemplo, citaré, sobre la base de mi experiencia personal, porque entre el 38 y el 40 fuimos muy amigos, a Gianni Puccini, a De Santis y a Antonioni: los tres eran literatos, los tres optaron por el cine, los tres llegaron a ser directores de películas; y De Santis, y sobre todo Antonioni, grandes di-

rectores. Señalaré que en la época de nuestra frecuentación, en Italia no se podía hacer cine que no fuera el de las preferencias y la retórica fascistas —si no de propaganda política, sí con visión falseada de la realidad, ilusorio lujo, fingida satisfacción, simbólicos teléfonos blancos—; y mis amigos, que no querían hacer este tipo de cine se limitaban a estudiar, a prepararse para un futuro que parecía vago pero que de todos modos se presentía. Y, como ellos, muchos otros. Todos los que, cambiadas las condiciones de Italia, parecieron surgir de pronto, mostrando sus aptitudes para la creación cinematográfica. Se produjo entonces un fenómeno que se conoce: el cine italiano se impuso a la atención del mundo, y no por el interés de algunas películas excepcionalmente buenas, sino como movimiento, como escuela, por un modo nuevo y propio de hacer hablar la cámara, por un modo nuevo de hacer cine; y en Italia misma pareció que de pronto el cine dejaba atrás a la literatura, la que sin embargo tenía en igual período un notable despertar y una considerable fuerza de expansión.

Algunos escritores de primer plano parecieron reconocer sin más este avance del cine. Por ejemplo, en 1950 Cesare Pavese, contestando a una encuesta literaria, declaró que, en su opinión, el mejor *narrador* italiano era Vittorio De Sica: o sea, un director de cine que nunca fué escritor. Y Elio Vittorini, años después, presentando a un joven novelista, expresaba: “Este autor figuró entre los primeros que trataron de escribir según la orientación narrativa *funcional*, la que después, *convirtiéndose también en cine*, tomó en éste, gracias a sus resultados más felices, el nombre de *neorrealismo*.”

Parecería, pues, que ciertos resultados que se esperaban de la literatura, se obtuvieron, en cambio, en el cine. Esto, sin embargo, es discutible: esos resultados se obtuvieron también, y primero, y en medida quizá más duradera, en literatura. Moravia, por ejemplo, afirma sin más, que la literatura siempre precede al cine. Por mi

parte, yo subrayo las posiciones de Pavese y Vittorini precisamente porque: el primero, al dar a De Sica una primacía de narrador, reconoce una facultad característica de este director, pero que también lo es del nuevo cine italiano en general: la facultad de saber narrar; y el segundo, al señalar la transformación de la narrativa funcional en cine neorrealista, indica lo que de la literatura pasa al cine: ya no sólo argumentos, sino una actitud o, mejor aun, una aptitud intrínseca del creador, una manera de encarar la realidad, la vida, como materia de arte. Desde este punto en adelante, ya todo depende de medios, de dominio de lo que podemos llamar lenguaje del cine.

Mario Soldati, escritor y también director de cine, piensa, lisa y llanamente, que la literatura es arte, y el cine sólo artesanía o, cuando más, una forma inferior de arte. Según lo cual, los escritores que se consagraron al cine habrían decaído de nivel, pues al transferir a la pantalla una materia que podían y debían elaborar en obras literarias, lo habrían malogrado reduciéndola a la medida de una exhibición de interés momentáneo. Miradas desde este punto de vista, las apreciaciones de Pavese y Vittorini cobrarían un sentido lamentablemente negativo: decir que un cineasta es el mejor narrador italiano equivaldría a sugerir la falta de auténticos narradores en el terreno propio de la narración, que es el de la literatura; y decir que el *neorrealismo* sólo da frutos considerables cuando pasa al cine sería implicar que carecía de profundidad para poder inspirar un serio movimiento literario, conducir a una verdadera forma de arte. Deducciones tan bizantinas y falsas, como bizantina, insubstancial e inútil es la cuestión de la superioridad o no superioridad de la literatura sobre el cine. Si Mario Soldati cree que el cine es inferior a la literatura es sólo porque lo mide con el metro literario; se incurriría en el error inverso pretendiendo medir la literatura con el metro cinematográfico. El medio de la literatura es inmaterial, la palabra, que representa todas las posibilidades com-

prensivas y expresivas de la mente humana, y encierra una ilimitada capacidad de asociación y sugerencia; pero la palabra no es la cosa, sino el símbolo de la cosa, y, en tal sentido, es un medio abstracto, por lo que tiene su contrapeso en la vaguedad e imprecisión a que puede inducir. El medio del cine es la imagen en movimiento: para obtenerla se necesita la acción jerarquizada de todo un equipo de personas y de máquinas; cuando se la obtiene, comporta una extraordinaria fuerza de evidencia y de concreción; es su superioridad, pero esta superioridad tiene como contra la complejidad del proceso técnico, una forzosa limitación, una obligada síntesis. Sin embargo, no hay ninguna razón para que una misma cosa no pueda ser expresada con equivalente eficacia y excelencia artística, sea literaria, sea cinematográficamente, siempre que se obedezca a las leyes de la literatura o a las leyes del cine, porque cada arte requiere la propiedad de sus medios para dar su máxima medida. Basta confrontar los escritos y las películas de Soldati para comprender donde falla: mientras sus escritos *respiran*, sus películas casi nunca pasan de ser argumentos cinematografiados con sentido ilustrativo; es decir, quedan subordinados a otra forma de expresión. Es lógico que Soldati se reconozca en lo que escribe mucho más y mejor que en lo que cinematografía. Pero no es lógico que lo atribuya a virtud de la literatura y a defecto del cine. La virtud y el defecto están en él mismo, en su persona: como escritor es auténtico, como cineasta es sólo un hombre inteligente que ha aprendido una técnica y practica un oficio: por lo cual, escribiendo, posee un lenguaje, en tanto que cinematografiando aplica una gramática.

De todos modos, el caso de Soldati debía ser citado, porque, mal que pase, el tipo de relación literatura-cine que propone ha sido en todas partes y desde un comienzo, y sigue siéndolo, el más generalizado. Así, la mayor parte de las veces, cuando se ha trasladado a la

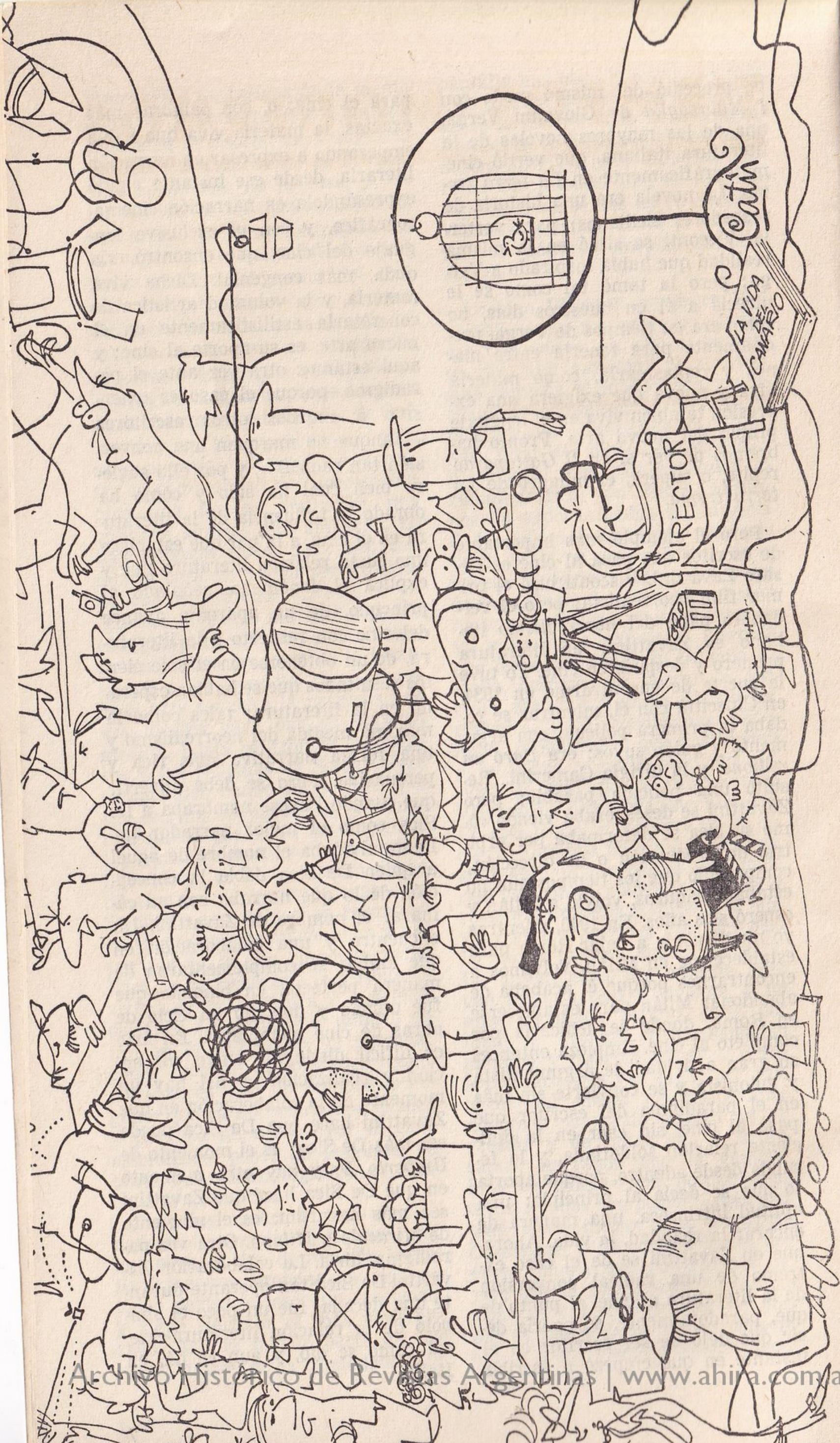
pantalla una obra literaria —y más si se trataba de una obra maestra— no se la ha *re-creado* cinematográficamente, se ha usado el cine para *ilustrarla*. Hay, naturalmente, honrosas excepciones. Una de las más significativas se nos da en Luchino Visconti, a quien muchos consideran el máximo cineasta italiano actual.

Luchino Visconti (ya entre 1941 y 1942, si no me equivoco) logró, con *Ossessione*, no sólo el prototipo del film neorrealista italiano, sino también el modo justo y adecuado de establecer la relación literatura-cine: basándola en la versión total del medio de expresión literario al medio de expresión cinematográfico, sin hacer cuestiones de superioridades ni inferioridades. *Ossessione* está recabada (otra vez si no me equivoco), de la novela *El cartero llama dos veces* de Cain. Pero, como toda expresión no existe sin una realidad bien viva y propia a expresar, Visconti, que tenía que rodar su película en Italia, empezó por buscar la concreta realidad italiana —paisajes, ciudades, tipos, condiciones, psicología, problemas— que sustituyera a la lejana y norteamericana del libro, la cual, por lo demás, para Visconti no podía ser sino literaria. De este modo, el cineasta no se encontró ante una novela que *ilustrar*, sino ante una *realidad* que tenía que ver con la novela, pero que le resultaba inmediata, directa y nueva, que *expresar*. La cosa empeñaba no al técnico, sino al creador. La autenticidad del empeño ante una materia real y viviente, y no ante un guión reflejo, daba por igual a Visconti responsabilidad máxima y libertad efectiva, o sea le obligaba a la vez que le permitía hacer del medio cinematográfico adoptado su medio directo de expresión y de narración. Y expresando, narrando con la cámara, hizo verdadero cine porque supo utilizar todas las posibilidades propias de ese medio. Si se comparan *Ossessione* y *El cartero llama dos veces* como obras de arte, me parece que la relación de Soldati no sólo cae, sino que se invierte: porque es más obra de arte la película que el libro. Visconti, sucesivamen-

te, procedió del mismo modo con *I Malavoglia* de Giovanni Verga, una de las mayores novelas de la literatura italiana. que vertió cinematográficamente en *La terra trema*. La novela era una historia de pescadores sicilianos; para verterla, Visconti se situó en la misma realidad que había inspirado a Verga; pero la tomó tal como se le ofrecía a él en nuestros días, no como era en tiempos de Verga, precisamente para tenerla entre manos y replasmarla, como materia viva y nueva que exigiera una expresión también viva en el lenguaje propio del nuevo arte. Pronto habremos de ver si en *Il Gattopardo* repite, o supera, el milagro de *La terra trema*.

Pero el ejemplo más importante de escritor que pasa al cine es Cesare Zavattini. Visconti hizo el primer film neorrealista; pero el verdadero papá del *neorrealismo* italiano es Zavattini: en literatura primero y después en cine. Yo tuve la suerte de encontrarme en 1934, en Cinecittá con él, mientras se rodaba la primera película con argumento y guión suyos: era *Daró un milione*, y la dirigía Camerini. Resultó una película pasable; pero Zavattini se desesperaba viendo cómo su idea se deformaba por arbitrio de producción o de dirección; comprendió que los tiempos aun no estaban maduros, volvió a Milán y esperó seis años. En 1940, mientras yo me disponía a dejar Roma para establecerme en Milán, volvimos a encontrarnos porque él acababa de abandonar Milán para establecerse en Roma, donde se dedicaría por completo al cine. Empieza entonces su gran actividad de argumentista y guionista y se convierte sin más en el paradigma del escritor que pasa al cine, sin caer en la deficiente relación soldatiana, y lo fecunda desde adentro, porque aporta lo que se decía al principio: una aptitud intrínseca. una manera de encarar la realidad, la vida. Ahora, que en Zavattini se da el caso extremo de una radical conversión de la literatura al cine, al punto de que, paradójicamente, se podría decir que dejó de ser escritor en el instante en que empezó a escribir

para el cine; o, con palabras más exactas, la materia viva que había empezando a expresar en narración literaria, desde ese instante siguió expresándola en narración cinematográfica, y con el exclusivo lenguaje del cine, que encontró, sin duda, más congenial. Dicha viva materia, y la voluntad artística de concretarla estilísticamente en el nuevo arte, es su aporte al cine; y aquí estamos otra vez ante el paradigma, porque el caso es extensivo a muchos otros escritores —aunque no marquen una conversión tan radical—, y por ello sugiere bien cuál ha sido y cómo ha obrado la influencia de la literatura en el cine, a la par que establece una justa relación literatura-cine y explica el fenómeno, señalado al principio, de un aparente avance del cine con respecto a la literatura, de un obtenerse en el cine ciertos resultados que se habían esperado en la literatura: tales como la máxima medida del neorrealismo y una forma narrativa más rica y persuasiva. Pero se debe advertir que cuando Pavese nombraba a De Sica como el mejor narrador italiano, olvidaba el nombre de aquel a quien De Sica debía la concepción de lo que narraba con su cámara: el nombre de Zavattini. Un encuentro y una colaboración en que ambos se complementaron de manera perfecta, en binomio que fué unidad y que dió un ciclo de obras de cine ejemplares. En arte es difícil distinguir entre concepción y realización; y así hay un momento de la colaboración en que Zavattini hace que De Sica pueda ser más De Sica: es el momento de *Umberto D*; y hay otro momento en que De Sica hace que Zavattini sea más Zavattini: es el momento de *Miracolo a Milano*. Otra vez paradigma, diría. La colaboración Zavattini-De Sica tan operante durante una década, fue un poco el símbolo de la relación literatura-cine, tal como se dió, y aun se dá, en Italia.



TIEMPOS MODERNOS

Revista Literaria

Aparece en 1964

Anticipo Poético

PREGON

DE

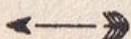
Mario Benedetti

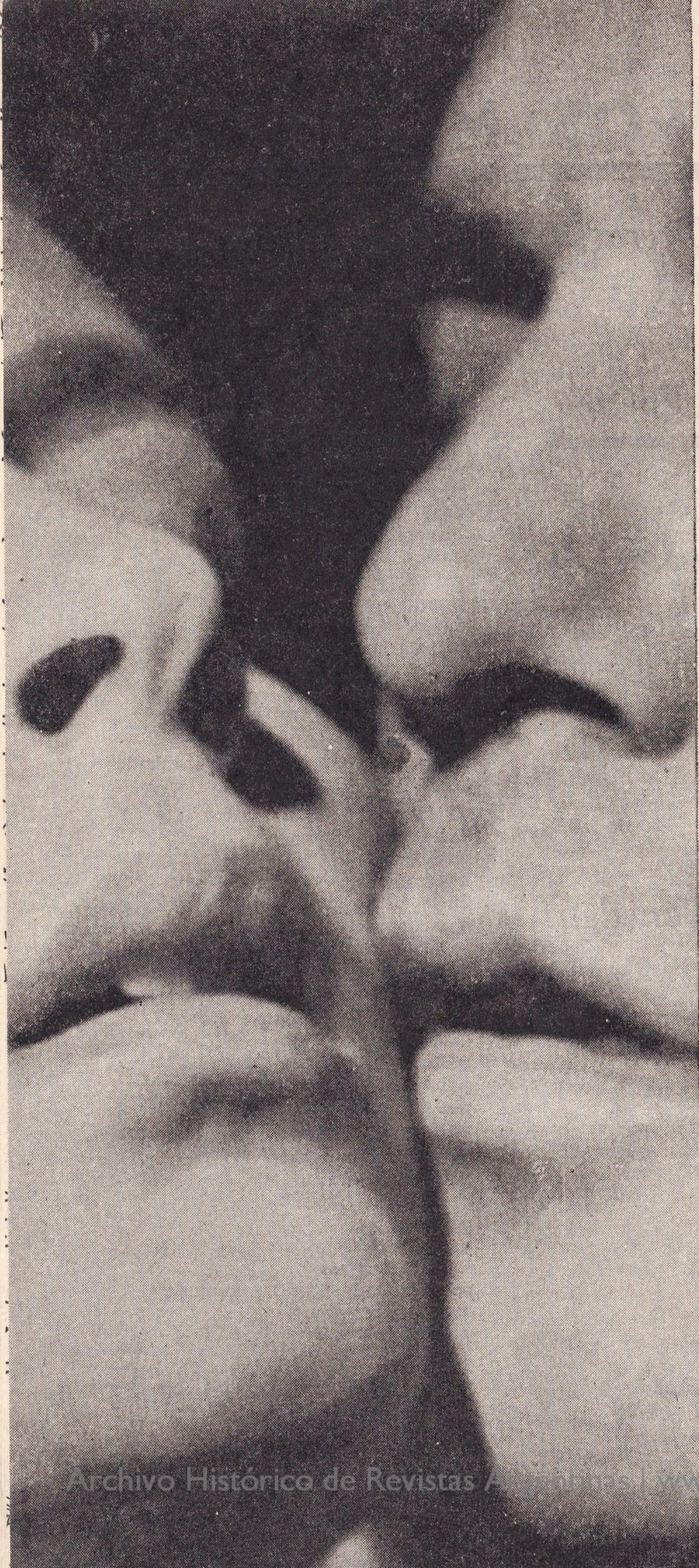
(especial para tiempos modernos)

Señor que no me mira
mire un poco
yo tengo una pobreza para usted
limpia
nuevita
bien desinfectada
vale cuarenta
se la doy por diez
señor que no me encuentra
busque un poco
mueva la mano
desarrime el pie
busque en su suerte
en todos los rincones
piense en las muchas cosas
que no fue
le vendo la pobreza
es una insignia
en la solapa puede convencer
qué cosas raras pasan en el mundo
usted tiene agua
yo no tengo sed
tiene su cáscara
su Dios
su diablo
su fe en los cielos
y su mala fe
lo tiene todo menos la pobreza
si no la compra
llorará después
va como propaganda
como muestra
quizá le guste y le coloque cien
pobreza sin los pobres
por supuesto
ya que los pobres
nunca huelen bien
pobreza abstracta
sin harapos
pulcra
noble al derecho
noble del revés
pobreza linda para ser contada
después del postre
y antes del café
señor que no me mira
mire un poco
yo tengo una pobreza para usted
mejor no se la vendo
le regalo
la pobreza por esta única vez

MAQUILLADOOR...II

(dibujo de CATÚ)





panorámica del cine argentino

No puede ser más negro el panorama en que se mueve el cine argentino en 1963. Ha debido sufrir —y no hay razones para creer en cambios milagrosos en un futuro inmediato— infinidad de dificultades, en las que caben todas las gamas y matices, desde aquellas ajenas a su voluntad, pero que influyen poderosamente sobre él, hasta las que se hallan, ellas sí, en el centro mismo de su actividad y que hacen a su esencia.

Es conocido el clima general en que se ha desarrollado la actividad industrial y artística del cine, en los largos momentos en que fue —y sigue siéndolo— objeto de los embates de una intensa *discriminación* (directa e indirecta, a través de resortes económicos); las *consecuencias* de una rígida censura, cada vez más perfeccionada (aunque no siempre sutil) y que, como es sabido, condiciona secundariamente la auto-censura en quienes no tienen clara conciencia de su misión de artistas, y por ende de hombres; la *profunda crisis económica general*, cuyos ramalazos no podían dejar de afectar a la industria cinematográfica, son todos factores de capital importancia. Pero a ello es necesario agregar —lo que es indudable en estos momentos— las *contradicciones* mismas de los cineastas, pertenecientes a una capa muy sensible a los vaivenes de la situación político-social; la *grave crisis de estructura*, que no es solamente económica sino también social, política, moral, no podía menos que reflejarse en su labor artística, en su orientación, en sus estados anímicos, en sus distintas reacciones frente a la realidad en lo que a ellos también incumbe. El artista refleja la sociedad y la realidad que lo rodea, pero también refleja su propia realidad y sufre, aún inconsciente y subjetivamente, sus consecuencias.

En el seno mismo de la industria cinematográfica, la crisis adoptó distintos aspectos, y uno de ellos, tuvo especial repercusión: es el referente al conflicto con los exhibidores, que se negaron —y no ha sido solucionado en el fondo— a programar obligatoriamente los films calificados en tal sentido por el Instituto Nacional de Cinematografía según la Ley de Cine en vigencia (teóricamente, por lo menos); tal oposición responde a distintos y encontrados motivos: por un lado, los mayores beneficios que le ofrece la exhibición de material extranjero, especialmente hollywoodense (mayor porcentaje, mayor afluencia de público); por el otro, por estar ligados, en relación de dependencia directa o indirecta, a la red monopolista de los distribuidores y productores americanos que, como en todos los campos subdesarrollados lucha por imponer la hegemonía de sus productos y por impedir el desarrollo de una industria nacional fuerte y, en el caso especial del cine, dadas sus características idiosincrásicas de coexistencia de arte e industria, anular toda posibilidad de una cultura nacional independiente y evolucionada.

Este conflicto, que en realidad no ha concluido, sino que ha concedido una sospechosa tregua (habría que estudiar la posición y los intereses de los grandes productores, opuestos a la existencia de un cine auténticamente independiente), es muy complejo y requiere un estudio analítico exhaustivo y no un breve comentario ad-hoc. Digamos solamente aquí, que detuvo la exhibición de películas argentinas casi por completo en lo que va del año. La tregua impuesta, dió lugar a un abundante lanzamiento de films, producidos en estos dos últimos años.

Veamos a la luz de esta serie de estrenos, unido a los correspondientes a los últimos años, qué es lo



ALIAS GARDELITO

que sucede en la pantalla argentina; no nos interesa un comentario crítico de los films en sí, sino extraer de ellos algunas consideraciones sobre la orientación impresa.

Comencemos diciendo que en el amplio sector del cine "tradicional" (de alguna manera debemos denominarlo), encasillado en una fórmula de cine comercial, que busca sólo el éxito (no el artístico, sino el de taquilla), precisamente "orientación" no es lo que hallamos; en cambio podemos hablar de *desorientación*, o mejor aún, de ausencia completa de sentido.

Lo visto hasta ahora en ese campo, demuestra hasta el cansancio que nada ha variado en la córnea caparazón de los productores (viejos o jóvenes, no interesa la edad,

no es un problema generacional sino estético-cultural) de un cine-diversión. Se sigue insistiendo en las viejas fórmulas melodramáticas ("*Bajo un mismo rostro*" de Daniel Tinayre, o "*Las ratas*" de Luis Saslavsky, estilizado pero vacío folletín, o el granguñol de dudoso gusto como "*El rufián*" del infaltable Tinayre); policiales rutinarias ("*Pesadilla*" del debutante Diego Santillán, que quiere imitar a un Hitchcock o a un Clouzot o "*Testigo para un crimen*" de Emilio Vieyra, con el agregado de desnudos y eróticos exhibicionismos); cómicas explotando la fácil popularidad de toscos histriones (Marrone, Balá, etc., como "*Alias Flequillo*"); películas de banal sentimentalismo costumbrista ("*La murga*" de René Mujica o "*Quinto año nacional*" de Blasco); buscando la repercusión de la pasión futbolística ("*Pelota de cuero*" de Armando Bo). Pero han aparecido con todo, algunas variantes: el sexo, los "streap-teases" y "desnudos integrales"; la violencia, el sensacionalismo, importados del mal cine europeo y del peor hollywoodense y de los estragados gustos que se quiere imponer a los pueblos subdesarrollados y colonizados de América Latina. Así tenemos "*Ratas de puerto*", primer "esfuerzo" para el cine argentino del internacional "productor" Sergio Kogan con desnudos, violencias, falsedades y demás ingredientes subartísticos e inhumanos; la ya mencionada explotación del físico de una Isabel Sarli, una Libertad Leblanc, una Inés Moreno; la comedia gruesa como "*La cigarra no es un bicho*" del ubícuo Tinayre. Una nueva variación es la aparición de films tendenciosos, mackartista, falsos por todos los costados (en tal sentido contraproducentes hasta para sus propios deleznable fines) como "*Detrás de la mentira*", argumento de Abel Santa Cruz y dirección de Emilio Vieyra.

De todo este párrafo de películas vulgares, inútiles, nada se puede rescatar. Y es reconfortante acotar que, exceptuando el desconcertante éxito de "*La cigarra...*" e inicialmente el de "*Testigo...*", no han tenido el menor apoyo popular. Lo

que habla a favor de un aumento ponderable en el gusto y en el juicio crítico del público argentino.

Desde 1955 existe un intento de renovación en nuestro cine; un deseo de romper los viejos esquemas y entrar en un campo en el que, junto a una mayor preocupación artística y estética, se comienza a observar, a estudiar y tímidamente a reflejar algo de la realidad nacional. Fue posible ello con la irrupción de una nueva corriente de cineastas, lógica concomitancia con la brecha abierta en lo político-institucional así como en lo cultural en esa época, e integrada por guionistas y realizadores, generalmente jóvenes, promovidos de las filas del cortometrajismo —también éste de reciente formación—, de la de los frecuentadores de cine-clubs, pero también del seno de la industria cinematográfica.

Conocido es el papel fundamental jugado por *Leopoldo Torre Nilsson* (*El crimen de Oribe, Días de odio, Graciela, La casa del ángel, El protegido, El secuestrador, La caída, Fin de fiesta, Un guapo del 900, La mano en la trampa* hasta *La terraza*), el primero en realizar un cine adulto y de creciente madurez artística; hizo conocer en Europa al cine argentino y adquirió él mismo prestigio intelectual; y no fue menor su valor como ejemplo y estímulo para los nuevos realizadores, a los que impulsó en todos los sentidos. Tiene la propensión a testimoniar —en forma muy peculiar casi siempre subjetivamente, oculto a veces como trasfondo de una historia de retorcidas líneas psicológicas— una realidad argentina, encuadrada en la alta burguesía (más válida cuando se circunscribe a la década del 30) a la que critica por su estrechez dogmática, su educación confesional sofocada por tabúes e hipocresías, su decadencia y degradación crecientes. Su obra con grandes contradicciones y altibajos, continúa teniendo valor y es él, artísticamente, nuestro realizador más importante.

Junto y coetáneamente, *Fernando Ayala* dió la impresión, a través

de *El Jefe* y menos de *El candidato*, de ser otro exponente de un cine testimonial donde, junto a una evidente superficialidad, a la ausencia de entronques de los personajes con el medio familiar y social, se exponía críticamente aspectos candentes del pasado inmediato y del presente argentinos. Un largo interregno separó a estas dos producciones de "*Paula Cautiva*", recién estrenada, período en el que nada pasó, salvo una mediocre aunque técnicamente bien realizada "*Sábado a la noche, cine*". *Paula Cautiva*, su último film, inspirado en un cuento de Beatriz Guido ("*La representación*"), con guión suyo y de Ayala, es una agradable y valiosa sorpresa, por ser un palpitante documento testimonial, en tono irónico, del caos, descomposición moral y política de entrega de la Argentina de hoy, centralizando el interés en lo que es el nudo gordiano de la preocupación de siempre de la autora: la decadencia y degradación de la alta burguesía, claro que dando la impresión de añorar la pasada grandeza en lugar de mirar a un futuro mejor. El mundo de los negociados, de los políticos venales y coimeros, de los intermediarios, el de las *call-girls* (embozada e hipócrita empresa de prostitución para alegrar las noches de los turistas americanos), la caricaturización de éstos, los "inversionistas", los últimos planteos político-militares desfilan por este film valiente, honesto, sólidamente realizado, de gran valor crítico, pese a no haber profundizado los problemas y en hacer una caracterización errónea (por su simpatía y honestidad) del gestor americano.

Después del 60 surge otra oleada; jóvenes realizadores que aspiran a introducir una nueva dimensión estética en el cine y constituyen un grupo heterogéneo por su origen, por su orientación, por su concepción del mundo. Esquemáticamente pueden hallarse dos grandes líneas teóricas, sin que de ninguna manera se prejuzguen sus resultados.

Por un lado se halla una tendencia realista, que con distintos medios y métodos tiene como aparente objetivo aprehender la realidad tal como la interpretan, sin que haya



DAR LA CARA

entre unos y otros, ni a veces entre sus mismas obras, una total homogeneidad ni estética ni conceptual, aunque están todos identificados por una mayor o menor comprensión dialéctica del mundo y de su época.

Sus nombres y sus obras: Simón Feldman (*El negoción*, *Los de la mesa 10*), Lautaro Murúa (*Shunko*, *Alias Gardelito*), José A. Martínez Suárez (*El crack*, *Dar la cara*), Fernando Birri (*Tire-Dié*, *Los inundados*) ejemplifican esa intención, esa heterogeneidad que no separa, sino complementa, aunando la visión total.

"*El negoción*" es una farsa satírica, denuncia de un mal crónico en América Latina, mientras que "*Los de la mesa 10*", también de Feldman, es el testimonio de una realidad ciudadana, las dificultades de los jóvenes para realizar su vida sentimental por circunstancias económicas. "*Shunko*" de Lautaro Murúa, simple y puro poema con acento eglógico del norte argentino, en el que los problemas de la educación de los niños en un medio carente de condiciones y hostil a la escuela, y los del maestro, se entrelazan con los resabios de la superstición y de las leyendas y con

la ambivalencia de la religión ancestral y la católica, es seguida por "*Alias Gardelito*", una cruda y descarnada radiografía de Buenos Aires ajeno a las fantasías turísticas o a las de las letras de tangos, y es la historia de un anti-héroe. un resentido social que se entrega a la pequeña pillería hasta que es destruido cuando pretende dominar al mundo de la gran delincuencia. "*El crack*" de Martínez Suárez, testimonio de la vida cotidiana de un barrio proletario y denuncia de los negociados del fútbol, y "*Dar la cara*" del mismo realizador, posiblemente el film más importante de todos, crónica desnuda del Buenos Aires de 1958 —por primera vez la Argentina se halla ubicada en el tiempo y en la realidad— y la toma de conciencia (o no) de tres jóvenes de distinta procedencia social, frente a la realidad que les toca enfrentar, se complementa con la visión de un litoral subproletarizado en los dos films de Fernando Birri: "*Tire-Dié*" documental de medimetro y "*Los inundados*", historia de anti-héroes también, los habitantes de barrios costeros santafecinos que, víctimas de cada inundación, viven (y aprovechan) la acción demagógica combinada de todos los factores de poder (partidos políticos ofi-

cialistas y tradicionales de la oposición, las damas de la alta sociedad, la iglesia), hasta que una apertura hacia el mundo, inicia una leve insinuación de toma de conciencia.

Como se ve, son expresiones nuevas por su esfuerzo en hacer del cine, junto con lo artístico, un instrumento de integración cultural, de estudio del ser nacional. Pero es obligación del crítico aclarar que ninguno logró un resultado total; en algunos casos por falta de valentía para afrontar el tema hasta sus últimas consecuencias, por caer en ambigüedades cambiando lo típico por situaciones límites, individuales (*Los de la mesa 10*) o dar la impresión de ambigüedad por no haber podido (o querido) caracterizar a sus personajes negativos en lo que son realmente: exponentes del subproletariado, frutos de las circunstancias sociales y luego hurgar en el *por qué* de esa situación y finalmente por haber impreso a esos seres una simpatía vital que destruye todo sentido crítico; (*Los inundados*); por haberse quedado en un plano naturalista, en la superficie, y por haber encarado el problema del contrabando en zonas aledañas y atípicas, en lugar de ir a sus verdaderas fuentes y orígenes (*Alias Gardelito*); por haber acumulado detalles sin una depurada síntesis narrativa (*Dar la Cara*).

Quedan todos como buenos intentos, algunos no logrados totalmente, otros frustrados, pero abierta la esperanza hacia trabajos ulteriores (que por la situación general, la crisis económica y demás factores retardatarios, se hace difícil cuando no imposible por ahora). De los films mencionados, "*Dar la cara*" y "*Alias Gardelito*" son, indiscutiblemente, los más importantes, y Martínez Suárez y Lautaro Murúa los directores más dignos de ser tenidos en cuenta para el futuro.

Por el otro lado se hallan realizadores que, en líneas generales tienen preocupaciones estetizantes o literarias, buscando su orientación en modelos similares de la ci-

nematografía europea, especialmente la francesa de cierta *nouvelle Vague* y en los films del último Antonioni.

Manuel Antín ("*La cifra impar*", "*Los venerables todos*") preocupado en resolver cinematográficamente problemas metafísicos, trasposiciones de tiempo y espacio, pseudo-innovaciones vanguardistas, como las que introdujo irracionalmente el Renais de "*Hace un año en Marienbad*", realiza films técnicamente impecables, pero vacíos de todo significado racional y nacional.

David J. Kohon, inquieto, estetizante y subjetivista, con *Prisioneros de una noche*, endeble temáticamente (que vale por la cálida visión de Buenos Aires), y sobre todo con *Tres veces Ana* puso en evidencia su tendencia; sus tres episodios marcan tres aspectos distintos de la mujer, tres ambientes heterogéneos y tres concepciones estéticas que, comenzando con una apreciación realista de un tema real, tratado con amargo pesimismo, sigue con una escena dolcevitiana excesivamente anárquica en concepción y expresión, para concluir con un esbozo subjetivista, onírico, muy bien resuelto pero totalmente sumergido en el irracionalismo.

Por último Rodolfo Kuhn tuvo un comienzo promisorio con *Los jóvenes viejos*, film en el que se advierte una fuerte influencia de Antonioni, intentando reflejar el tedio, la incomunicación, la desorientación de jóvenes de la burguesía, logrando en la primera parte crear un ambiente convincente, pero perdiéndose luego en divagaciones literaturizantes y en convencionalismos preciosistas y dejando escapar el nudo de la cuestión. Su segundo film, "*Los inconstantes*" que acaba de ser estrenado, aunque trata de seguir la misma línea, es en cambio, un lamentable fracaso. Aspiró a reflejar por un lado el descreimiento, la abulia, el dejar estar y hacer (a pesar de tener conciencia de ello) de cierto sector de la juventud burguesa o pequeño burguesa, junto a una descomposición moral y social de la misma, a

través de una crónica de unas vacaciones en un lugar de veraneo. Groseros errores de realización visibles en la construcción de los personajes, en los diálogos, en la interpretación, sumado a una falta absoluta de definición conceptual, hizo que esa intención —si la hubo— se anulara y quedara una mera masa informe en el que todo sentido crítico se halla ausente y por tal, toda justificación para la película.

Esta es la situación de nuestro cine hasta el momento actual. En consecuencia, y como resumen, no es posible hablar de un nuevo cine argentino logrado en sus resultados. Se halla en marcha una vocación, una voluntad, una pasión por el cine. Está, flota en el aire. Es su ambiente natural. Sólo que no ha conseguido cristalizar en una obra auténtica, legítima, perfecta. La grave situación del país, la similar de la industria influye poderosamente, es cierto, por la imposibilidad o dificultad para ejercer la práctica del cine y, con la cantidad lograr la calidad; pero asimismo participan otros factores negativos, inherentes a los cineastas

mismos, a sus condiciones de combatividad, a sus preparaciones culturales, filosóficas, sociológicas, incluso estéticas, como base teórica.

Es necesario que se aproveche toda la experiencia anterior para subsanar los errores y, utilizando el medio artístico y expresivo que más congenie con las sensibilidades de cada artista, se sienten las bases de un cine auténticamente nacional y popular (no populista ni chauvinista), en el que, sin dogmas ni esquemas, pero con una profunda coherencia artística, humana y social, se recree la época, la sociedad y el mundo en que vivimos. Por ello es que hay que luchar contra toda forma de censura y autocensura, hallarse armados cultural y artísticamente, y estudiar la realización del film, desde antes de la elaboración del guión y hasta después de haber concluido el montaje, con la misma seriedad, profundidad y responsabilidad de autor que adopta un escritor para escribir su novela, un dramaturgo su obra dramática o un poeta su poema.

Salvador Hernando

DOS APORTES CULTURALES DE

PRODUCCIONES NORTE EDITORIAL

**MILAGRO EN EL
MERCADO VIEJO**

de OSVALDO DRAGUN

TODOS LOS DIAS DEL MUNDO

de L. PIKMAN SERLIN

PEDIDOS A: CASILLA DE CORREO - 71 Suc. 3 - BUENOS AIRES

ESPAÑA BILINGÜE

MUNICH. — En Alemania un director general pide champán para su secretaria particular —en España pide las amonestaciones—. Así es, aproximadamente, la regla cinematográfica para películas comunes hispano-alemanas. El ejemplo más reciente es la coproducción "Una chica casi formal" (Ein fast anständiges maedchen).

Los coproductores, severos en cuanto a moral en el católico país de Franco, proceden rigurosamente a una "Limpieza general" en los guiones de sus colegas alemanes. Las versiones rodadas sucesivamente con los mismos actores, pero con diálogos completamente cambiados —una para los visitantes del cine alemanes, otra para los españoles— tienen por eso, al final, poco en común.

Así ocurre con la más reciente película hispano-alemana —"Ein Fast anständiges Madchen (estreno en octubre)—. La acción: Un alegre Director general de Düsseldorf (Martín Held) se hace acompañar a Madrid por la Secretaria inocente (Liselotte Pulver) tras las acostumbradas confusiones, un locutor de televisión español puede llevar al altar a la muchacha del Rhin.

La molesta limpieza de los textos por los españoles se ha llevado hasta lo ridículo. En los siguientes significativos ejemplos, que han sido puestos uno bajo de otro, van trozos de los correspondientes diálogos alemanes y españoles.

Alemán:

Director general. — Me he acostumbrado a tenerla cerca de mi. No quiero perder nuestro contacto; usted será mi secretaria particular: buen sueldo,

muchos viajes al extranjero y un clima de trabajo agradable.

Español:

Director general. — Te quiero. Aquí en España esto tiene muchas consecuencias. Primero: No permitiré que otro hombre se te acerque. Segundo: No te tocaré. Tercero: Mañana pediremos las amonestaciones.

Alemán:

Director general. — El dinero no llega a uno por milagro, sino por el trabajo, por la energía, por la diligencia.

Español:

Director General. — Con el trabajo se gana el dinero. Pero no mucho dinero. Si se tiene un problema para el cual se necesita dinero, entonces se necesita un milagro. Se va a la iglesia y se reza. Y, si Dios quiere, hace un milagro.

Alemán:

Director general. — ¡Cómo se ríe usted! Esto es lo que falta en mi vida. A mi alrededor sólo hay llanto. Mi mujer llora porque tengo una amiga. Mi amiga llora porque tengo una mujer. Y yo lloro porque no tengo amiga.

Español:

Director general. — ¿Ha estado usted ya en el Prado?

Alemán:

Una colega. — Es demasiado formal; por esto está sufriendo desde hace años.

Español:

—Pero... ¿es católica?

(Traducción de la revista alemana "Stern", del 18-8-1963).

— **QUIOSCO** — Lorraine (vereda)
DIARIOS - REVISTAS LITERARIAS

CORRIENTES 1557

ADQUIERA NUMEROS ATRASADOS DE
CINEHOY, EL ESCARBAJO DE ORO,
ECO, HOY EN LA CULTURA, ETC.

carta a

manuel antín

Por **ARNOLDO LIBERMAN**

Amigo Antín:

Hace algunos días, en el número 18-19 de *El Escarabajo de Oro*, quedé endeudado respecto de un cuestionario que le presenté y que usted, amablemente, se prestó a responder. En aquella ocasión me decía: *"Usted me ha enviado un cuestionario. Excúseme me anticipe al mismo y que empiece yo por preguntarle: ¿qué se siente usted? ¿Dictador de derecha o de izquierda? ¿Está resuelto a perdonarme la vida si proclamo mi libertad de conciencia y de creación, mi amor a la soledad, mi anhelo de luchar contra cualquier clase de dictadura que pretenda hacerme decir lo que no pienso y que trate de convertirme de ser libre y pensante que soy en instrumento del ideario ajeno, aunque ese ideario sea profundamente respetable? ¿Me pregunta para saber o para criticarme, para entusiasmarse con mi sinceridad o para detestarme si no le contesto lo que usted contestaría en mi lugar? En mi lugar yo, y, ya ve, pongo todas las cartas sobre la mesa. Estoy harto de escuchar "cantos de sirena" de confortables reformadores sociales de entre casa. Estoy seguro que cuando llegue la hora de los hechos los primeros no serán los que más han hablado. Esos saldrán a ponerse la escarapela cuando ya no quede ni el olor de la pólvora"*. Hasta aquí usted, Antín. También en aquella ocasión, yo le respondí: *"Manuel Antín ha derivado la simple estructura de un reportaje a la menos inocente argucia de un enfrentamiento personal. Esta extraña lógica —campo en el que cada uno es absolutamente insustituible— me obliga a silenciar mi respuesta o a postergarla para mejor ocasión. En cuanto a la disyuntiva histórica que me ofrece el director de La cifra impar debo decir que, en última instancia, sólo acepto ser dictador de izquierda."* Hasta aquí mi suscita notícula que, gracias a *Cine-Hoy*, puedo ahora, ampliar

Yo creo, Antín, que usted no entiende bien las cosas. Mire a qué precisa y perpleja síntesis he llegado después de seguir su carrera, ver sus films y leerlo en sus manifestaciones periodísticas o revisteriles. Su yoísmo, su hipertrófico yo publicitario, sobre el cual usted cabalga cotidiana y estrepitosamente, no es, créame, manifestación de talento o de personalismo a lo hondo (como lo fue, valga el ejemplo y todas las distancias, el del viejo y querido Unamuno). Por el contrario, lo suyo es una torpe manera de llamar la atención; una forma, como otras, de hacer "biógrafo" y minimizar así, ya lo digo, torpemente, su indiscutible talento formal. Talento que críticos de hondones, entrañas, lucidez y avería problematizan, cuestionan, y que usted sabe, yo definiendo, aún a sabiendas de su errado camino conceptual y su tercamente rocoso universalismo de filatelia. Esto como si usted o yo no supiéramos que el camino —el único— de lo universal, es la profundización honesta e inteligente de lo particular, de lo que nos toca vivir, de lo nuestro en cuanto

parte irremplazable —para nosotros— de un proceso histórico que nos golpea en el costado, aquí y ahora. Usted, que seguramente lo ha leído, ¿recuerda a Tolstoy? "*Pinta tu aldea y serás universal*", decía el anciano, y decía bien. Usted, Antín, parece desprendido vaya a saber de qué meteorito y —habitante de otros mundos— no condesciende a acompañarnos en el nuestro, en este mundo de la Argentina de hoy, de angustia genuinamente local (no necesitamos, Antín, importar angustia a la francesa), de calles y nombres y estremecimientos nuestros, de sed y portafolios y difícil sobrevivencia específicamente "aldeana", de peronismo y posperonismo y negociados y caos licencioso y generación mufada y dólar a \$ 140.— nacionales y ganas de vivir y de luchar y de quebrar los ejes de simetría de una sociedad anacrónica e injusta. De censura y autocensura made in Argentina (printed in Side), Antín, que usted, ciega o socarronamente niega, traicionando así a compañeros suyos de vocación y de trabajo, a sus mismos seres cercanos que usted sabe no cobran (o cobran mal) porque ciertas películas aún no se pueden exhibir, al mismo cuentista que usted trasladó a la pantalla y que sobre estas cosas tiene una visión —que no comparto— abismalmente más valiente y sincera que la suya. Usted, Antín, define rebeldía "como hacer, también en materia de cine, lo que a uno le da la real gana". Usted sabe que no es así. Usted sabe que es fácil hacer lo que a uno le da la real gana cuando se filma la realidad argentina a 8.000 metros de altura (y esta expresión de Martínez Suárez es absolutamente justa) pero, usted también lo sabe, no es tan fácil cuando, como el mismo Martínez Suárez, Murúa, Birri, Feldman, Alventosa, se trata de testimoniar —con mayor o menor talento, con mayor o menor conciencia crítica— una verdad que nos hiere; que se nos clava, día a día, en los huesos; que no podemos menos que afrontar y dar la cara si queremos salvar el concepto de humanidad que aún, muchos, tenemos. No queremos la violación del hombre, Antín; no queremos su cotidiano sojuzgamiento, su diaria humillación. Y usted bien sabe que estas no son palabras estrepitosas: que en ellas se juega una imagen del mundo, una toma de conciencia entera, vertical, viril, que usted naturalmente puede no compartir pero que no puede desconocer. Usted, Antín, presume de su inconciencia. ¿No le parece que ya es hora de abandonar esa muelle comodidad de niño mimado que explota tan bien? Usted dice que cuando presuma de su lucidez será viejo. Le creo, Antín, porque al paso que va. Aún así, lo preferimos viejo y lúcido —una forma de arterioesclerosis cerebral al revés— y no infantil, presuntuoso y escapista. Créame Antín que le hablo serenamente, cuidadosamente. Como si estuviera en un edificio sombrío con una pantalla delante y me viera obligado, a pedido del director, a juzgar una nueva película. Eso que usted llama cine. Y los chicos de mi barrio también. No voy a negar que al recibir su respuesta me atravesó —raudamente— una ligerísima contrariedad. Pero eso ya pasó. Ahora le hablo de la vereda de enfrente de la pasión: de la del entendimiento y el diálogo. Y perdóneme por el esquema simplista. Quisiera tener fe en usted, en su capacidad de autocritica, en su encauzamiento definitivo. Los fracasos de *La cifra impar* y *Los venerables todos* en Europa debieran hacerle reflexionar, analizar críticamente la situación. No es, como usted pretende hacérmelo creer, la ausencia de indios con lanzas lo que produce tal rechazo. Nadie le ha pedido, Antín, una folklorización indígena de su cine, ni una postal de gaucho con plumas. En Sestri Levante *Los venerables todos* fué recibida con pataleo y sonoros murmullos de desaprobación. Ese mismo público aplaudió rotundamente *Dar la Cara*. En aquella ocasión los italianos hablaron de su film como cine "a la Marienbad". Al aplaudir esa misma gente *Dar la cara* evidenciaba un justo e intuitivo sentido de nuestra realidad, incontaminado de intelectualizaciones librescas o de "seres interiores" para psicoterapia de grupo (de grupo, Antín). Usted esto bien lo sabe. No es cuestión, solamente, de escenografía, de vestuario, de contorno (a veces nada de eso). Es la difícil pero insustituible expresión de nuestra verdad ambiente y personal (in-

separables una de la otra, como que son siamesas); es el testimonio *valiente, oportuno y veraz* (son palabras de Murúa) de esta zona del mundo, Antín, que usted, que manifiesta públicamente ser izquierdista, sabe sólo nosotros podemos dar. De esta zona del mundo en que, usted lo ha dicho, un problema gastronómico puede tener una influencia sentimental, valga la elasticidad prolongada de la frase. En esto, Antín, no se juega solamente una disyuntiva ideológica: se juega una opción ética, y aquí los adjetivos, las enumeraciones verborreicas, el palabrerío resonante, huelgan. Por eso creo que usted debe responder a las exigencias particulares de este país que es tan suyo como nuestro. Tiene, por don celeste —ya que no por don rojizo— un talento singular. Deje, Antín, su yoísmo y su hiperestesia fácil, abandone ese jueguito de ser más que nadie (de proclamarlo), meta hondo las manos y los ojos en lo visceralmente nuestro, reclámese genuinamente izquierdista, aprenda que Antín es un nombre más dentro del conglomerado —y perdón por lo masivo de la palabra— cinematográfico, y, Dios y Marx mediante, será usted lo que todos esperamos, confiadamente aún, sea. Antín, anímese. Cuenta con esa fe que le dije.

THE NEW YORK TIMES, FRIDAY, JUNE 28, 1963.

Screen: Cry of Anguish for the Young

'My Name Is Ivan' Has Debut at Murray Hill

By BOSLEY CROWTHER

A KEENING cry of sadness seems to come from the Russian film, "My Name Is Ivan" (known abroad as "Ivan's Childhood"), which came to the Murray Hill yesterday. It is a cry not so much of sorrow for the agonized 12-year-old lad who is the focal figure in it and the immediate subject of its rising tragedy. It is more a cry of anguish for all youngsters lost in World War II, for the youths whose lives were exhausted in hatred, bloodshed and death.

Like "The Ballad of a Soldier" before it, this moving and haunting little film about an orphan boy who serves the army by reconnoitering behind the enemy lines (which in this case, are in the Frigid Marshes) has an uncommon personal quality, a concentration upon the fate of the individual such as we didn't used to get in Soviet films.

Here the entire consideration of the story and the camera approach of the director, Andrei Tarkovsky, is the personal experience of the boy and the few people around him. It is the boy's behavior in action, his manliness under fire, the let-down when he comes back from spying and then the dreams that haunt his restless sleep and the edginess of his contacts with other soldiers that make the substance of the film.

Being an evident disciple of the new impressionistic school, which achieves its strongest cinematic statements in random pictorial images, Mr. Tarkovsky tells us what we learn of the boy's past and a great deal of his feelings and of those near him in these segments of imagery.

This we learn of the lad's early contacts with his mother and his shock at the loss of her in a shattering nightmare sequence involving



Kotya Burlakov, right, and D. Milyuteko in "My Name Is Ivan," Soviet picture showing at the Murray Hill Theater.

The Cast

MY NAME IS IVAN (1958) (Colorized). Directed by Andrei Tarkovsky. Starring Kotya Burlakov and D. Milyuteko. Based on a story by Boris Pasternak. Screenplay by Andrei Tarkovsky. Music by Dmitri Shostakovich. Released by the New York Times Theater. Running time, 84 minutes.

his falling down a well. We get a deep sense of the pathos and homelessness of his blighted youth in some poetic dream shots of children on a beach. And there is one terrific impression of the irony of passionate youth in war in a shot of a young officer embracing an army nurse while holding her suspended, gibbetlike, above a ditch.

The general effect is quite disturbing, and the drama is superbly played by a good cast in which Kotya Burlakov

is exceptionally tensile and sensitive as the boy. The one exception I take to this picture, which is based on a short story by Vladimir Bogomolov, is that its structure is a bit too frail. Its emotional communication is too dependent on its impressionistic details.

I fear this will keep it from having the impact on audiences that "The Ballad of a Soldier," for instance, got with a more direct approach. But beauty, poetry and sadness are certainly lodged in its brief dramatic span, to be seized and embraced by anybody who will give a compassionate mind to it.



COMENTARIO DE BOSLEY CROWTHER
DEL "NEW YORK TIMES"

LA INFANCIA DE IVAN



Un penetrante grito de angustia parece provenir del film ruso **"La Infancia de Iván"**, que llegó al Murray Hill ayer. Es un grito no tanto de piedad por el agonizante niño de doce años que es el protagonista y el tema inmediato de esta tragedia, sino más bien un grito de angustia por los jóvenes cuyas vidas se extinguieron en el odio, la sangre y la muerte.

Como **"La Balada del Soldado"**, este emotivo y obsesionante film sobre un niño huérfano que sirve en el ejército para el reconocimiento de las líneas enemigas (que, en este caso están en los pantanos de Pripet) tiene una inusitada calidad, una concentración sobre el destino del individuo que no estamos acostumbrados a hallar en los films soviéticos.

El enfoque total de la historia y el movimiento de cámara del director Andrei Tarkovsky encaran la experiencia personal del niño y de los pocos seres en torno a él. La conducta del niño en la acción, su hombría frente al fuego, su desfallecimiento cuando retorna del espionaje, las alucinaciones que invaden su sueño, sus rudos contactos con los otros soldados, son los que hacen la sustancia del film.

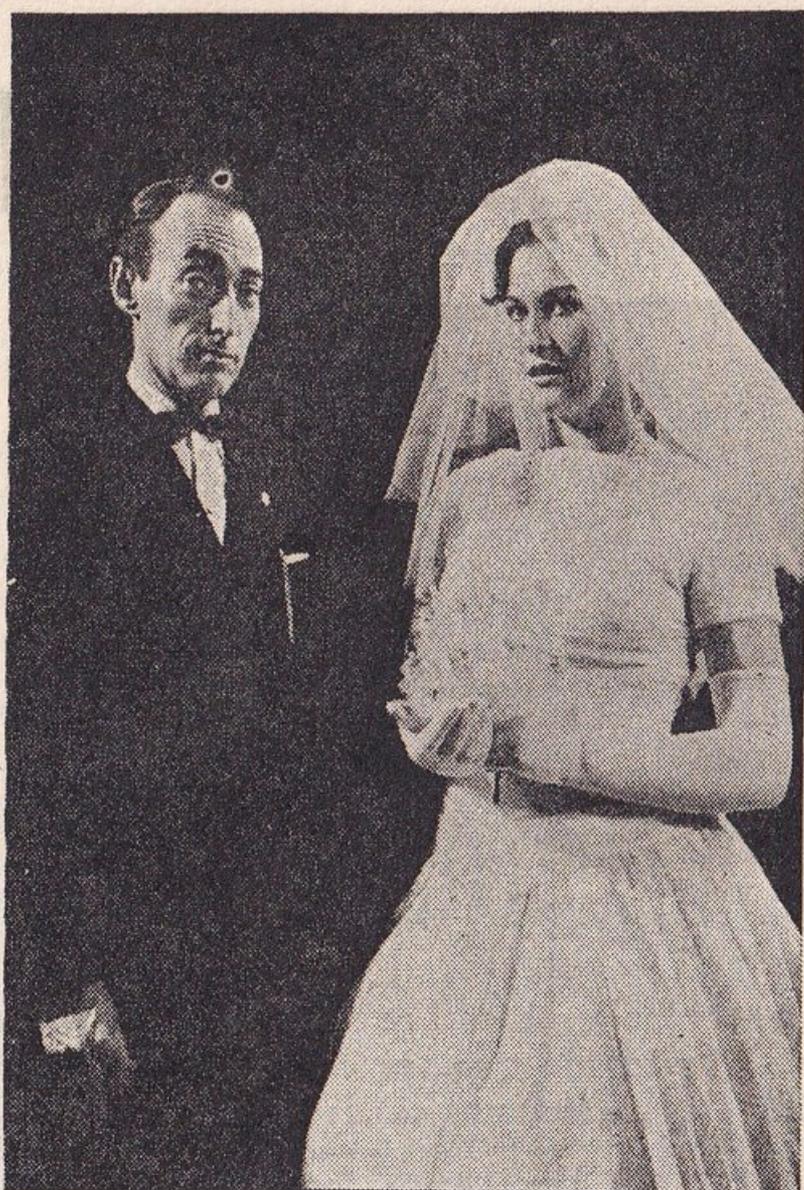
Siendo un evidente discípulo de la nueva escuela impresionista, que logra su más intensa expresión en las imágenes pictóricas, Tarkovsky nos narra lo que sabe sobre el pasado del

niño y mucho sobre sus sentimientos y los de quienes están junto a él en estos fragmentos de imaginación.

Así conocemos los tempranos contactos del protagonista con su madre y su emoción a la muerte de ésta en una secuencia de pesadilla que muestra al niño cayendo en un pozo. Obtenemos un profundo sentido del "pathos" y la orfandad de su castigada niñez en algunas poéticas secuencias de niños en una playa. Y tenemos una terrible impresión irónica de la apasionada juventud en guerra en la secuencia de un joven oficial abrazando a una enfermera mientras la sostiene suspendida sobre una trinchera.

El efecto general es bastante perturbador, y el drama es intensamente jugado por un buen elenco en el que Kolya Burliaev anima al niño con excepcional emoción. La única objeción que puedo hacer al film, que se basa en un relato breve de Vladimir Bogomolov, es que su estructura resulta demasiado frágil. Su comunicación emocional depende demasiado de los detalles impresionistas.

Temo que ello le prive de lograr un impacto sobre los espectadores como **"la Balada del Soldado"**, por ejemplo, cuyo mensaje era más directo. Pero la belleza, la poesía y la angustia se han dado cita en este breve esbozo dramático, que será elogiado y aplaudido por todos.



reportaje
de
alicia tafur
a
ricardo
alventosa

P — En muchos reportajes que te han hecho y en muchas conversaciones entre amigos, lo primero que se te ha preguntado es por qué elegiste un tema de Maupassant. Y más aún, hubo comentarios despectivos sobre tu elección; algo así como si se creyera que traicionabas tu posición, tus compromisos con la sociedad. ¿Crees que la gente desconoce a Maupassant?, ¿que lo confunden con Dante Sierra?, ¿o que es común creer que los grandes escritores y sus grandes temas son perecederos?

R — Lo que se me reprochó en abundancia fue elegir un autor extranjero con un tema que no “encajaba” en la realidad argentina. Yo no estoy de acuerdo. Maupassant superó las mezquinas fronteras a fuerza de genio y de reafirmación constante de calidad a través de un siglo. En general la gente leyó de este cuentista “La gordiflona” y “El horla”. Los restantes doscientos setenta y nueve cuentos son poco conocidos; pero no creo que se lo confunda con D. Sierra puesto que la publicidad que hizo siempre este último se encargó de diferenciarlos en forma notab'e, además de otras cosas más terribles. Se piensa que el tema del cuento “La herencia” es perecedero en cuanto que es válido solamente para el siglo pasado. Yo estoy convencido que sigue siendo actual.

P — ¿Por qué la SIDE secuestró *La Herencia*? ¿Se te fue la mano? ¿Se le vino el miedo a las cautelosas autoridades del Instituto de Cinematografía? O la SIDE ¿procedió tan injustamente!... ¿eh?

R — Hice un film con libertad y con abso'uta inocencia. La S.I.D.E lo secuestró por considerarlo ofensivo a las F.F.A.A. y en general bastante destructivo. El I.N. de C. lo consideró sumamente inmoral, la L.P. de F. lo considerará denigrante a los deberes maritales, la L.M. de F., bueno, casi nada, la A.P. de A., como no aparece ningún perro, de indiferencia a las bestias, en una palabra: las siglas, esa sintética invención que nos hace confundir el letrero

"CABALLEROS" con la entrada a una complicada oficina estatal (ahora están poniendo siluetas) están tratando de colocarle a "L.H." la no menos famosa R.I.P.

Ahora bien, creo que la SIDE no procedió injustamente. Ellos creen que tienen razón, están tan seguros que refuerzan mi seguridad de lo contrario. Si no fuera así me daría mucho que pensar.

Además, en este organismo sirven un exquisito café "de bola" del que tuvieron la amabilidad de convidarme y algunas paredes están cálidamente adornadas por cuadros de paisajes argentinos.

Lo que demuestra que estoy capacitado también para ver el lado bueno de las cosas. No puedo decir lo mismo de Coordinación Federal que cuenta con la más importante biblioteca de izquierda del país pero en un desorden que hace pensar, aunque uno no lo quiera, en secuestros y confiscaciones. Allí ví, entre otros, "Ficciones" de Borges: ya no se puede creer en nadie.

P — ¿*La Herencia* es un film peligroso, según lo calificó la SIDE? ¿Y peligroso por qué y para quién?

R — La única forma —alguien dijo— de tratar los grandes temas serios es bromeando y nuestro país no está para bromas. por lo menos antes del 7 de Julio; después del 12 de Octubre, sí, por seis meses. "La Herencia" es peligrosa, espero, para los solemnes que usan ropa interior almidonada. Los puede hacer reír.

P — ¿Cómo un hecho tan bárbaro como el secuestro de una película no tuvo más eco de indignación y de protesta entre los diarios oficiales y los cronistas cinematográficos? ¿Cómo *La Herencia* no fue defendida?

R — La Asociación de Cronistas envió una reclamación a la Presidencia pero en general la película no interesó ni a los diarios ni a los cronistas. Posiblemente cuando se estrene, las críticas reflejen esta indiferencia, producto de opiniones divergentes, no querer comprometerse, o simplemente un dejarse estar bastante peligroso y molesto para mí que sufrí las consecuencias con cuatro meses de secuestro.

P — ¿Quién sugirió el secuestro o quién denunció a *La Herencia*? ¿El I.N.C.?

R — Esta pregunta la hice en la SIDE. Me contestaron que era un secreto profesional. En cuanto al INC, su presidente el Dr. Goti me aseguró que no y que se sentían molestos por haber sido superados por otro organismo oficial. Esto quedará como un misterio más en la selva impenetrable del cine.

P — ¿Y la Asociación de Directores no protestó?

R — A pesar de no haberme aceptado como socio por tener la película en categoría "B" enviaron un telegrama a Guido protestando por el secuestro.

P — ¿Por qué el Instituto no envió *La Herencia* a Cannes y a Sestri Levante donde tu película había sido invitada? ¿Pensás que hay alguna relación entre las invitaciones a esos festivales y el secuestro? Fue justo, justo ¿no?

R — No la envió por ser "No exportable" (calificación "B") y se sintieron incómodos que un film reprobado por el INC tuviera repercusión en Europa. En cuanto al secuestro, no sé, puede ser que haya alguna relación.

P — ¿Por qué la devolvió la SIDE? Vamos, seguro que hiciste concesiones.

R — Me pidieron 20 concesiones y yo no acepté. luego bajaron a 10 concesiones y yo acepté 3 concesiones y $\frac{1}{2}$. Hay que estar a tono con el país, ¡que embromar!

P — ¿Por qué no se estrena? Se de "buena fuente" que hay lío con los actores, ¿qué pasa?

¿Es verdad que la quieren rematar como si fuera un terreno?
(¡Qué confusión hay en este país!)

R — Los actores quieren cobrar, lo cual es bastante razonable si se tiene en cuenta que 20 millones de argentinos desean lo mismo y el FMI también, con la diferencia que nadie pide el remate de la Argentina (ponerse de pie) y la Asociación de Actores quiere el de "*La Herencia*" lo cual es un poco exagerado. Bellaba (productor) ofreció para seguridad de los actores que el Juez nombre un administrador judicial, pero los actores no quieren. Si ya no se cree ni en los jueces hay que considerar seriamente eso de creer en Dios...

P — ¿*La Herencia* es buena, mala o regular? (La verdad).

R — Si digo buena, es vanidad, si mala, falsa modestia, si regular, entre las dos cosas, lo que es peor; la verdad: muy buena.

P — En todo arte hay dos categorías de realizadores: los que trabajan hoy, para hoy y los que trabajan hoy, para hoy y para después; es decir, los que pasan y los que perduran en la historia de ese arte. Modestia aparte, ¿en qué lugar te colocás?

R — Yo no me puedo "colocar" tenga o no modestia. Trato de perdurar. Sin duda el Tiempo se encargará de resolver este problema.

P — ¿Y qué otros directores argentinos crees que reúnen valores para perdurar?

R — Contestar esta pregunta implica tomar una actitud crítica que no quiero asumir porque estoy en otra tarea, y sin profundizar no vale la pena encararla, con riesgo de aparecer superficial y seguir un gusto personal.

P — Si ahora tuvieras que hacer tu primer largo metraje, ¿filmarías *La Herencia* así como está (subversiva), la harías de otro modo o filmarías otra cosa?

R — Seguramente trataría de hacerla mejor. Estoy trabajando en algunos detalles para mejorar algunas cosas de las cuales no estoy conforme. Lo mismo haré con "*Una Historia Negra*": un nuevo montaje que creo le dará más agilidad y ritmo.

P — (Una pregunta astuta): Y a todo este lío ¿qué dice tu mujer?

R — Dice muchas cosas y las dice muy bien, algunas las publica, algún día filmaré algo de todo esto, sobre todo "*De papel*".

P — (Otra pregunta astuta). ¿En quién crees?

R — A juzgar por mi interés por la música sacra, la paz que siento al estar en un templo religioso, mi afición por "*La Biblia*", debo creer en el hombre.

P — (Y otra más astuta todavía). ¿Y Dios?

R — Y Dios también, a veces, y también las dedicatorias. (Como decía Fernández Moreno.)

P — (Una filosófica). ¿Qué pensás hacer ahora?

R — Ir a ver "la cigarra no es un bicho" y luego sentarme a pensar seriamente en lo popular y otras yerbas.

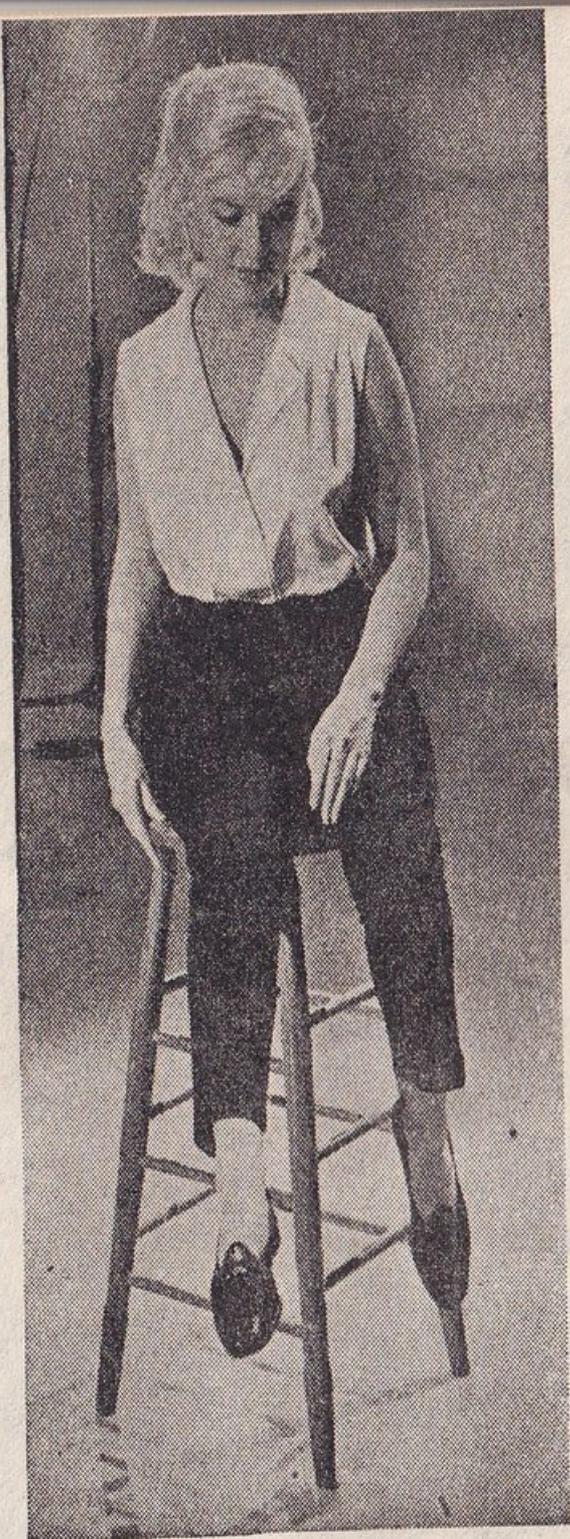


CINE Y POESIA

La intención inicial era otra. Un ensayo prolongado, vasto, hondo, sobre Marilyn y Hollywood, Marilyn y sus filisteos victimarios, Marilyn y el manantial de dólares, Marilyn y la muerte de una niña, Marilyn y el verdadero rostro de Marilyn, Marilyn y el exhibicionismo comercial, en fin, Marilyn vista desde un ángulo justo, preciso, sin escamoteos ni frágiles asombros de celuloide.

Vimos "Marilyn" esos retazos de su historia de ficción recopilados por la Century Fox con un criterio rocosamente materialista, y pese a ello, decidimos hacer ésto, esta página de homenaje, estos versos que ella merece, esta forma del juicio final que, por aquello de la profunda jurisprudencia, pertenece, todavía, a los poetas.

Dejamos para otro momento, o para otros, la insustituible tarea de analizar el mito y su significación social, política, humana. De nosotros, y por hoy, sólo esto. Para vos, Marilyn.



5 DE AGOSTO DE 1963

a Marilyn

Te fuiste, así nomás, como te fuiste,
hace un año de llanto y de memoria
repito ya tu rostro y de tan triste
me voy con otra luz hacia tu historia.

Me naciste en rubor y sentimiento
el oficio de estar en otra cosa,
y me sale llamarte, y no te miento,
rubio mar, triste muslo, niña rosa.

Yo se bien la torpeza de aquel día
de andar en titulares por el mundo,
que saben ser también melancolía,
y fracaso y harapo y mato y sumo.
Novia muchacha en viento y agonía,
legendaria de sol, quimera y humo.

ARNOLDO LIBERMAN

FRAGMENTO

de

A LO MARILYN

de RODOLFO RELMAN

¡Yaces ahí!

Congelada.

Tu mano, recogida ya,
no espera nada.

Has conseguido el sueño definidor
que anhelabas.

Vuelves a la tierra
telúrica

madre
muerta.
Te aventarán
los pájaros.
Pajarito
de trino derribado
Instrumento
de tí misma.
A tí misma
te has hecho. ¡Cómo te has borrado!
Con el dorso de la manga
(igual que los niños) con la mano.
Para no ser más usada
A ti misma
sin que nadie
te reconozca como hermano,
en la alborada.
¿Cómo resonará
tu tintineante risa (tu único juguete)
desde esa abismal
tapa enclavada?
¿Podrás quedarte quieta?
¿La caja silenciosa
formas cobrará debajo de la tierra
en una irrupción incontenible, desde
la raíz saviosa de tu cuerpo, doblgando la hiedra?
Todos
los que vivimos más allá de un céntimo
somos tus amigos.
Es tarde
Lo sé.
Pero es necesario decirlo, para no ahogarse
en silencio.
¡Te teníamos una inmensa fe!
No estás sola.
Es tarde. Sé.
Duerme.
Es tiempo.
Extiéndete. Reposar, Arrúllete el ocaso.
Duérmete.

rezo para la muerte de MARILYN MONROE

de HECTOR YANJOVER

6 DE AGOSTO DE 1962

Como el compadre mitológico, con una sonrisa y una puñalada,
haciendo culto al coraje toda la vida,
con desplantes de Dios-puedelotodo,
sobradora y hermosa como una estampa;
te has muerto no a mano del cuchillero que no te pudo,
sino a la del gran rival que nos va limando las uñas de a poquito.
Ya eres la novia de todos y más patético nos parece este tiempo.
Llévate nuestra impotencia y junto al grito que no damos
acoge nuestras lágrimas porque también contigo nos hemos muerto.
Adios hermosa rubia, esposa de un agosto miserable que nos muerde,
esposa del Señor, esposa nuestra.
Enterrarán mis huesos con los tuyos, enterrarán un mundo con tus sueños,
mientras nosotros —como en los versos de Tuñón— seguiremos, seguiremos...



M. M.

ALBERTO SZPUNBERG

Mi noche triste si vieras qué mansa,
sola se cae la lluvia en esta esquina del Café Buenos Aires,
si vieras qué triste es todo esto cuando dicen que te has muerto,
que en tu país de sueños te birlaron nada menos que el sueño
y buscándolo buscándolo te has muerto, marilín, requetemuerto,
si vieras qué ganas terribles de otra cosa es todo esto
así porque sí cuando llueve como sabe llover en Buenos Aires:
sólo nosotros no sabemos con tu muerte francamente qué hacer;
si te hubieras venido sin embargo con nosotros, marilín,
ahora que sí llueve como sabe llover en Buenos Aires,
si te hubieras venido aunque sea de azul ajustado, marilín,
como un día oscuramente te deseamos en un cine de Lavalle,
hubiéramos visto como cerrar los ojos, soñar de verdad y recordar.
Hermanos del recuerdo acá tenemos, no te creas, nuestras cosas,
ya son por ejemplo veinte años que se ha muerto por accidente
y aún con lluvia sin embargo lo imitamos a Gardel,
acá también nos conmovemos al pie de la vitrola, eh, la vitrola
y los vasos sobre la mesa acompañan el jazz,
pero acá no nos hacemos problema con los negros,
solamente a las rubias les decimos, de pasada, marilín,
digo acá como allá, donde quieras, marilín, y cuando quieras
pues quien puede creer que nunca llueve en tu país de sueño sin sueño
en la punta del último piso del más alto edificio de Nueva York,
pero mejor, marilín, te hubieras venido con nosotros,
a este Café Buenos Aires, a esta lluvia, marilín,
a todos contigo, la verdad nos hubiera gustado pasar una noche
y despertarse diciéndote al oído que amanece, que hay que ir, que marilín,
porque acá desconfiamos de los cines de Lavalle que te muestran casi casi,
con esa risa fácil, con esos muslos blancos, con esos coches largos,
digo acá como allá o donde sea que te acaricien los muchachos el retrato,
acá, my pretty baby, en lo del Café Buenos Aires
te hubiéramos en serio llamado Marilín.

Los inconstantes



CRITICA

por **NESTOR L. CORDERO**

La presentación de *Los inconstantes* era esperada con singular interés por todos aquellos que aún confiamos en la existencia de un cine nacional auténtico y renovador. Y esa expectativa se justificaba: Rodolfo Kuhn, su director, era el autor de *Los jóvenes viejos*, una de las mejores películas nacionales del año anterior, y prometía, en esta nueva incursión, retomar esa perspectiva crítica de su film primero, por suerte alejada de esas historietas cursis que pueden transcurrir en cualquier país del mundo menos, lógicamente, en la Argentina de 1963, matizadas con sadismo, desnudos y una buena dosis de

opio para adormecer la mente de los espectadores (*Rata de puerto*, *Testigo para un crimen & Co.*). *Los inconstantes* prometía, en definitiva, encarar un problema típico de una parte de nuestra juventud, y hacerlo con una saludable perspectiva crítica.

Ahora, que ya se ha estrenado *Los inconstantes*, debemos reconocer que todas estas promesas se cumplieron a medias. Si las intenciones bastaran para justificar una película, creemos que *Los inconstantes* se salvaría; al menos, teniendo en cuenta lo que suponemos que Rodolfo Kuhn intentó hacer al firmarla. Pero, desgraciadamente, las

buenas intenciones —si es que las hubo—, si no están canalizadas en una obra concreta y acabada, tienen poco o ningún valor. Decimos esto porque *Los inconstantes* quiso ser, ya desde su título, una crítica de la dejadez, de la indiferencia, del crónico aburrimiento de una parte —muy pequeña, por suerte— de nuestra juventud, perteneciente en su mayoría, como suele decirse, “a familias de sólida posición económica”. Pero para que esta crítica surta su efecto, la narración no debe estar encaminada —creemos— en una sola dirección, enfocando este único modo de vida, por más criticable que sea. Sin llegar a proponer soluciones concretas —pues no es este el interés de Kuhn—, pudo, al menos, intentarse una contraposición, mostrar algunos personajes que, al menos, intenten ser menos inútiles. Si no se tiene en cuenta esta perspectiva, se corre el riesgo de quedar en la mera crónica (no en el sentido polémico del neorrealismo, sino en el sentido de mostrar todo, tanto lo que resulte útil para la intención perseguida, como lo inútil, lo gratuito y lo superficial), con el peligro que entraña, en todos los casos, la filmación de un modo de vida que a gran parte del público puede resultar envidiable. Este peligro es muy grave y puede transformar a la crítica, si no es lo suficientemente elocuente y certera, en un elogio velado, en este caso, en una propaganda turística de Villa Gesell. Este sentido es el que explota la publicidad de la película (“¿Pasa o no pasa lo que pasa en Villa Gesell?”) y lo que llenó la sala del Ambassador.

La realización en sí de *Los inconstantes* tiene, lamentablemente, muchos puntos débiles. Todos aquellos elementos que en *Los jóvenes viejos* estaban al servicio de un tema más directo y mejor elaborado, se pierden en *Los inconstantes* entre el ir y venir de personajes mal definidos (salvo Carlitos, pero en este caso su excesiva definición es también un defecto) y el confuso desarrollo de secuencias mal resueltas. Hay una escena en una cabaña

junto al mar calcada de *Juventud divino tesoro*, de Bergman, hay un exceso de canciones de moda y, por último —lo cual es positivamente insoportable— hay una proliferación de diálogos cursis pretendidamente intelectuales. En este sentido, Kuhn peca por exceso de optimismo, ya que, por el hecho de ser él mismo una persona inteligente, confía en que todos sus personajes deben serlo también. Consecuencia: algunas reflexiones de los mismos —especialmente al levantarse, después de haber pasado la noche en la playa— reducen al tamaño de un poroto la *Crítica de la razón pura* de Kant o la *Fenomenología del espíritu* de Hegel.

A pesar de todo lo que decimos, no creemos que *Los inconstantes* esté totalmente frustrada. La secuencia en que Virginia Lago recita un Poema de Diana Piazzolla tiene gran sugestión y está magníficamente filmada. Además, conocemos gente que pertenece a esos grupitos de Villa Gesell y que se ha sentido “in-dig-na-da” por la película, lo cual nos demuestra que algunos golpes de Kuhn han dado en el blanco, y que su crítica tiene algo de validez. Sin hacer comparaciones, nos parece útil aplicar a Kuhn las críticas que Pier Paolo Pasolini dirigió a Antonioni en ocasión del estreno de *La Noche*: “*La Noche* es un film extremadamente refinado, pero no es ideológicamente consciente de aquello que expresa. Expresa la angustia de un personaje burgués, pero Antonioni la expresa como un diapasón: en su personaje vibra una angustia, y él la expresa tal cual, vibrando a su vez al unísono, sin tener una conciencia ideológica. Por eso el espectador sale sin haber comprendido nada, porque ve una angustia dada tal como es, *no problematizada*. En consecuencia, sale enriquecido con una nueva sensibilidad, pero no con una nueva problemática” Sólo nos resta esperar que, en su próxima obra, Kuhn se plante resueltamente *frente* a un problema y no *dentro* del mismo.



LA QUEMA

REPORTAJE A ALBERTO FISCHERMAN

—¿Qué es rebeldía y qué conformismo en el cine?

Para superar un espejismo muy difundido condicionemos los términos históricamente. El artista rebelde de fines de siglo pasado arremete contra la hipocresía y el academismo burgués. El escándalo, la burla y la ridiculización de una sociedad corrompida serán sus armas más eficaces. Surge la consigna del arte por el arte. Rechazándose el contenido se produce, paradójicamente, un acercamiento del artista a la realidad social.

Muchas cosas han sucedido en el mundo desde entonces. Aquí y ahora la rebeldía debe entenderse de otra manera. Rebelarse **contra** algo porque uno está **a favor de algo**. Esa es la diferencia entre la lucha y los golpes en el vacío. El artista rebelde de hoy es un combatiente que unido a las fuerzas de renovación intenta reencontrarse con su pueblo. El "rebelde" finisecular transplantado a nuestra época es un conformista. Ha ingresado a las academias y la burguesía lo aplaude.

Un renovado amor por nuestro país, la urgencia emergiendo de nuestro compromiso con la realidad social y la capacidad que desarrollemos para hacer cine a pesar de las dificultades económicas son los puntos básicos sobre los cuales se está estructurando la nueva rebeldía del cine argentino.

—¿Cree Ud. que un film para ser cine de testimonio debe molestar a alguien?

Si se entiende por cine testimonial un cine revolucionario, sí. Porque últimamente hasta de **Los Inconstantes** se dice que es testimonial y aunque este film pudiera molestar al dueño de un balneario no cabe duda que es totalmente

inofensivo. Si entendemos por cine testimonial un cine rebelde, un cine de combate y de denuncia, necesariamente molestará a alguien. Mire Ud., por ejemplo, de qué modo se acusó el golpe con **Los cuarenta cuartos**, el secuestrado film de Oliva. ¿A "alguien" molestó, verdad? y eso que ni siquiera llegó a proyectarse en público.

—¿Beatriz Guido le hace bien o le hace mal al cine de Torre-Nilsson?

No sé qué decirle. No tengo el marco comparativo necesario ya que no he visto películas de Nilsson con libro que no fuera de Beatriz Guido. Pero sí pienso que Beatriz Guido le hace bien al cine de Ayala.

—¿"Quema" puede considerarse como muestra de un cine de testimonio. Por qué prefirió esa temática?

Una de las fuentes más importantes que disponen los arqueólogos para el conocimiento de una cultura extinguida son los antiguos vaciaderos de basura. El del Bañado de Flores no por actual es menos expresivo. Aproximadamente mil cirujas en unas diez hectáreas al sudoeste de la ciudad de Buenos Aires constituyen una verdadera cultura que, aunque en forma acentuada por constituir un fenómeno excepcional y límite de miseria, ejemplifica las contradicciones estructurales de la sociedad global. Un amigo ecuatoriano me dijo cuando le pregunté por su ciudad: "Para conocer Quito hay que visitar sus ferias y vaciaderos". Esto sirve para cualquier ciudad. Cuando fui a nuestra Quema por primera vez no me animé a entrar. Una densa cortina de humo me separaba de un mundo desconocido. Apenas dibujándose a través del humo, siluetas que sólo conservaban de su humanidad la actitud de trabajo similar a la de los campesinos recogiendo espigas en ciertos murales de tema social. Vencí el miedo entendiendo la experiencia como un desafío. Durante dos meses fui casi todos los días, conversando con su gente, conociéndolos por su nombre, siguiendo paso a paso sus tareas y tratando de vencer sus resistencias hacia el film. Se trataba de develar un misterio, de meter la cámara ahí donde uno mismo no se había animado a meter el ojo. Surgió primero el mito del ave Fénix: El cotidiano acto de la destrucción y la recuperación. La vida y la muerte luchando a diario en el paisaje y sus personajes. Pero a esta aproximación inicial se le superpusieron casi con prepotencia las dimensiones más concretas y dolorosas de esa realidad. Jubilados, desocupados, desertores, huérfanos, ramerías, en fin, desechos humanos viviendo de los desechos de la ciudad. De este modo el tema y su tratamiento se me iban imponiendo por la fuerza de su presencia. Surgió por último la necesidad de que éste no fuera un film **sobre** los cirujas (desde afuera) sino **de** los cirujas (desde adentro). Serían los cirujas los que actuando **concientemente** frente a la cámara (y no robándoseles la imagen con la cámara oculta) se representarían a sí mismos. Sería, pues, un ciruja, cicerone acusatorio, el que nos mostraría su mundo.

—¿Qué piensa Ud. de Dios y qué de la muerte?

Don Antonio, un italiano de arrugas verticales en su cara oscura, que correteaba alhajas y relojes para mi padre y vivía en el Bajo de Flores sirvió para configurar mi primera imagen de Dios. Algo así como un Cristo anciano sin crucificar. El mundo: una habitación, y don Antonio con sus vestiduras judeo-romanas abarcándola en su totalidad. Así de grande era. Ilustré con don Antonio al Jehová que en la escuela idish le decía a Moisés, una especie de Tato Bores con cuernos, cosas como "No darás testimonio en una causa inclinándote al parecer de los grandes para pervertir la justicia". Reapareció don Antonio, apenas transfigurado por sagrada cabellera, cuando el "Gott, Gott" de mi padre me despertó y lo descubrí balanceándose con tristeza tal-

múdica, su cara apenas iluminándose con las velas encendidas por mi madre. Otoño de 1940. Hoy rescato el telegrama de una caja olvidada.

Bruder

Der Vater und der Sohn sind gesund. Die Mutter ist gestorben. Wohnten fruher in Nasielsk, jetzt in Warschau.

Ohne Existenzmöglichkeit

Emigrationsmöglichkeit

NEUE WARSCHAU

Hace unos días en la facultad de Medicina. rojo y crispado por el llanto gritaba en castellano el padre de Felipe Vallese: "¡Dios!... ¡Justicia!" Don Antonio había muerto años atrás de un cáncer.

Estos fueron mis primeros y últimos contactos con Dios y la muerte. Rellene Ud. el espacio intermedio con 1) **lecturas alusivas**, por ejemplo, Unamuno, Buber, Kierkegard. (En un intento de organizar con Proclo y algún otro neoplatónico un sistema de jerarquización de las divinidades descubrí la trigonometría). 2) No entender la muerte de un compañero de estudios. 3) **Noticias de guerra**. Cifras, muchas cifras pero que no bajen del millón. Y algunos nombres: Corea, Indochina. Arælia... 4) Dos años cantando en el coro de una sinagoga. Dios ha cambiado de rostro y me paga 3.200.— mensuales. 5) Varios. (Incluya aquí aquellas experiencias menos aprehensibles por el recuerdo, un estremecimiento fugaz e indescifrable, un "y se hizo noche" hurgando en la propia muerte, en fin, cosas que no resultaría fácil transmitirle con claridad.)

Con este azaroso y desordenado recuento descubrirá Ud. que no pienso nada, por lo menos coherente, sobre Dios y la muerte. Pero si aún a pesar de esto me esforzara por contestarle le diría que Dios es todavía importante para muchos hombres. El dios vengativo del padre de Vallese, el dios consuelo de mi padre, el dios normativo de la escuela idish, dioses que aún existen. ¿Y sobre la muerte?, bueno, mi muerte... algo así como un punto de referencia (guarda que en cualquier momento se te cae una cornisa) y no perderla de vista en lo posible. Y nada de suicidios frustrados (si te matás, matate en serio). Ahora bien, si lo que Ud. me exige es que lo saque de una duda, permítame afirmar rotundamente con los biólogos y otros científicos que no hay Dios y que sí hay muerte. Por último, ya que la pregunta va dirigida a un pichón de cineasta le pido a Ud. que imagine la trivial figura de alguien (no tiene porque ser Chaplín) que se aleja definitivamente por un largo camino mientras sobre imprime The End, Konic o fin, pero sin el consiguiente encendido de luces.

¿A quién metería preso?

Me agarra en un mal momento. Feliz con la última amnistía dejé de odiar a mis enemigos y no metería a nadie preso... aunque no, espere un momento, a mi maestra de primero inferior sí, porque una vez me sacó Pinocho que estaba leyendo en clase de aritmética y no me lo devolvió.

—¿Qué tres films argentinos se llevaría Ud a una isla?

Los Inundados, Alias Gardelito y Dar la Cara.

—¿Existe la autocensura en este país?

Sí, existe.



LA QUEMA



librería latina

SOCIOLOGIA - POLITICA
— PSICOLOGIA —
REVISTAS LITERARIAS

TUCUMAN 764
LOCAL 41 - 42

EDITORIAL

FALBO

LAS HAMACAS VOLADORAS

CUENTOS DE MIGUEL A. BRIANTE

FLORIDA 142

PLANTA A - LOCAL 20

COMUNICADO N.º CERO

por YAMANDÚ DI PAULO

Este cuento lo entregó Yamandú antes de morir.

Valga, entonces, como su presencia permanente.

L. P. S.

“Que los vencidos lloren junto a los triunfadores la derrota de la patria.”

“La victoria ha consagrado la fuerza del derecho contra quienes se hallaban en el absurdo del derecho de la fuerza. Pedimos reflexión y una respetuosa pausa por los que cayeron en acción.”

Se conocieron en el colegio. Cacho estaba apoyado tímidamente junto a una puerta. Guardapolvo blanco, almidonado. Miraba a todos. A nadie conocía. Los pibes jugaban y gritaban cerca de él. Parecían no verlo. No existían aquellos muchachos que luego de las vacaciones volvían a reunirse en el viejo colegio. Pensaba en su otra escuela. En sus amigos, en los maestros. Ahí estaría ocupando un puesto en algún juego. Suspiró para detener una lágrima. Una voz lo hizo girar.

—¿Qué hacés?

Un pecoso de pelo colorado caído sobre la frente, a través de los cuales se adivinaba unos ojos inquietos y curiosos fue el que le hizo la pregunta.

—Nada.

—¿En qué grado estás?

—Segundo.

—Igual que yo. ¿Cuántos años tenés?

—Ocho.

—Chocala. Y extendió la mano. —Yo también. Te vi ayer. ¿Sos nuevo en el barrio?

—Sí, ayer nos mudamos, vivimos en lo...

—Ya sé, no me digás —dijo el colorado mientras pateaba una cáscara de naranja—. Vivís en la casa del Juano. Aquél, ¿ves? Chau Juano —gritó.

Un pibe pasó corriendo entre los dos. —Chau, dijo— y se perdió entre el montón de guardapolvos blancos. Cacho lo miró perderse. El colorado continuó. —Me llamo Baldini, pero todos me dicen Ruso, se creen que soy judío, por mi color —agregó como explicación.

La timidez del Cacho hizo que se produjera un silencio. El Ruso continuó.

—¿De qué cuadro sos?

—Mi viejo es de Boca y yo...

Tenés que ser de Barracas, ¿no lo viste jugar?

—No.

—El sábado te invito a la colada, ¿agarrás?

Un tímido bueno se escapó de los labios del Cacho. Hubiera dicho cualquier otra cosa. A la salida el Ruso lo llamó.

—Che:

Cacho se dió vuelta.

—Esperame. Yo vivo a media cuadra de tu casa—. Se pusieron a caminar. —¿Cómo te llaman?

—¿A mí?, Cacho.

—Vení, vamos por esta calle, y el Ruso lo agarró de la manga del guardapolvo y lo hizo doblar. Caminaron en silencio. El Ruso inquieto como era, todo lo miraba. todo le llamaba la atención. Pateaba cuanto porquería encontraba en la calle. Andaba en zig-zag. Saltaba rayas de alquitrán, pisaba una baldosa sí y otra no, entraba en los zaguanes de las casas de alto y subía cinco o seis escalones y los saltaba luego. Cacho lo miraba. No decía nada. En un momento el Ruso lo tomó de un brazo. Mirando hacia todos lados, dijo en forma misteriosa. —Cuando yo te diga, vos corrés, ¿“tamos”?—. Cacho sin saber por qué le dijo que sí. Pegado a la pared caminaba el Ruso despacio. —Andá adelante, ¡dale!— ordenó. Cacho sin entender nada obedecía. Al llegar a la puerta de un puesto de frutas el Ruso gritó:

—¡Corré!!!

Y los dos emprendieron una veloz carrera. Del negocio salió una mujer. —¡Porquerías!!! ¡Sabandijas!!! Yo les voy a dar... La mujer seguía gesticulando mientras los dos se metieron en un baldío que tenía salida a la otra calle. Cuando estuvieron alejados del peligro el Ruso se paró. Con la voz entrecortada por la fatiga dijo:

—Todas las veces que paso le hago lo mismo. Tomá, le tiró una naranja. ¡Son riquísimas! El Cacho lo miró con los ojos muy abiertos. Comenzó a reirse, quizás de los nervios. El Ruso al verlo reir se contagió y mientras seguían caminando iban pelando las naranjas, riéndose. Ese día quedó sellada para siempre la amistad entre el Ruso y el Cacho. Nada los separó, hasta ahora. "...la eliminación del comandante en jefe del ejército y jefe del estado mayor por haber llegado en forma ilegal a sus funciones".

Así anduvieron siempre. El Ruso fue el amigo y protector del Cacho. Siempre juntos. En el colegio estaban sentados en el mismo banco. Cuántas veces a la hora del recreo o de la salida el Ruso se agarró a trompadas por defender a su amigo. Cuántas veces se les vió caminar descubriendo nuevas cosas, por no haber podido esa tarde colarse los dos al cine o al fut-boll.

—¿Qué vas a hacer cuando seas grande?

—Almirante—. Y con los ojos muy abiertos Cacho siguió mirando el barco como si hubiera respondido a una pregunta que él mismo se hiciera.

—¿Pa'qué?

—Pa'viajar—. El barco se alejaba airoso y suave haciendo oír su sirena de despedida. —Conocer, ¿no te gusta conocer otros lugares?

—No, ¿pa'qué? Yo quiero ser jugador de fóbal. Y diciendo esto emprendió una corta carrera contra una lata, la que pateó, dándose

vuelta, como un jugador profesional, con los brazos en alto como tantas veces había visto en la cancha y en las fotos de los diarios. Gritó alborozado: —“Gooll, goool del Ruso”— y se abrazó al Cacho como a un compañero de equipo.

—¿No te gusta el fútbol?

—Sí.

—¿Y por qué no jugás?

—Y yo que sé... ¿dónde?

—En el cuadro del barrio. Si yo juego ¿por qué no vos? El domingo vamos al baldío, hay reunión.

Hubo reunión. El Ruso se convirtió no solamente en amigo sino en consejero del Cacho. “¡Tuya Cacho! ¡Dale! ¡Metete! ¡De zurda! ¡Pasala! ¡Entráaaaa!” Y Cacho jugaba por los gritos del Ruso que le cuidaba siempre las espaldas. El Ruso le daba confianza. Y tanta era la confianza que sentía que el Cacho había cambiado. Hasta se peleaba. Más de una vez, en algún picado, espalda contra espalda, ellos dos solos habían puesto en fuga a más de una hinchada belicosa. Pero todavía se mantenía en sus silencios. Casi nunca hablaba. Lo que decía el Ruso, Cacho hacía. Así crecieron. Juntos fumaron el primer cigarrillo robado a algún familiar. Juntos dejaron el colegio y se pusieron a trabajar en la misma fábrica. Juntos también se pusieron los pantalones largos. Dejaron el baldío y entraron juntos una tarde al mismo bar. Fumaban como hombrecitos y tenían 15 años. En el café aprendieron a jugar a los dados, al billar, al tute. A hacer todas las cosas de gente grande. Aunque no habían cambiado mucho y seguían siendo igual que cuando chicos. Cacho tranquilo y silencioso, escuchaba al amigo como si fuera un profeta. El Ruso en cambio conservaba el desenfado y la pureza de su niñez. El pelo colorado escondiendo siempre sus ojos para ver más cosas sin que nadie se diera cuenta. Cuando se enojaba se quitaba algunas veces el mechón de la frente, pero el mechón de aburrido volvía de nuevo a su antiguo lugar. El barrio ya se había acostumbrado a verlos juntos. Los usaba de referencia. Al ver al Cacho sabían que el Ruso andaba cerca o a la inversa.

Hasta la primer mujer fue la misma.

Saliendo de la casa del Cacho el Ruso habló. —El sábado vamos a ir a una obra. Nos lleva Vitorio, es amigo del sereno. Llevan una mujer. De la fábrica vamos quince más o menos.

Y ese sábado, vestidos con la ropa del domingo, mientras tomaban una cerveza en un café del centro, confesaban sus impresiones sobre la aventura amorosa.

—Saliste en seguida, vos —decía el Ruso—. Yo me quedé más tiempo.

—No pude aguantar más. Empezó a moverse y chau—. Se llevó el vaso de cerveza a la boca.

—¿Qué linda mujer, che!

—Lindo es el negocio del sereno. ¿Cuánto irá?— Preguntó pensativo Cacho.

—Y yo que sé, pero debe ganar más guita que vos y yo juntos.

—Con una mina así nos paramos.

—De veras. Pero no es pa nosotros...

Esa noche hicieron planes de toda especie. Tenían derecho de hablar así. De soñar. Habían conocido lo que es una mujer. Su tibieza. Habían sentido que el aire por unos instantes se les iba del cuerpo.

Se sentían hombres.

—...“si no deponen las armas serán atacados por la aviación”.

Cuando tuvieron 17 años casi se separan. Fue un enojo que duró muy poco. Pero fue serio. Durante dos días no se hablaron. Todo sucedió

por la Elena. Tenía en ese tiempo 15 años. Chichita la llamaban, pero a ella le fastidiaba usar el sobrenombre ese. Era la novia de todos los muchachos. Cuando pasaba por el café todos dejaban de atender lo que estaban haciendo para verla y saludarla. Ella lo sabía, pero no contestaba ninguno de los saludos, mientras dejaba perder su figura de pequeña mujer. En el cine del barrio se entregaba al inocente juego de las miradas. Aunque lejos de la casa y con amigas al lado, sus miradas eran más provocativas. Estaba aprendiendo a ser mujer mirando las estrellas de cine, y en tanto elejía de ojito al novio de esa tarde. Un día le tocó al Cacho esa suerte. Antes de terminar la función y mientras la tarde se iba cerrando, se lo confesó al Ruso. Era la primera vez que el Cacho no oía. Hablaba. Hablaba, sólo eso. Se había adelantado a todos, al Ruso también. Elena era de él. Estaba con él. Claro que todos la querían. Unos más, otros menos. Incluso el Ruso. Por eso no dijo nada cuando oyó hablar al Cacho y prefirió esa noche regresar a su casa caminando lentamente, mirando al suelo, mientras de sus labios salía un silbo de un tango triste.

El Cacho, en cambio, durmió con el pañuelo de Elena entre sus dedos: la novia del barrio tenía dueño ahora. Para dolor del mismo barrio. Al otro día, el Cacho le mostraba el pañuelo al Ruso, que se alejó de su amigo sin decir nada.

Pero el enojo duró poco. Porque una tarde, cuando el Cacho se entretenía en mirar el sol de la calle desde una mesa del café junto a la ventana, solo, como olvidado del mundo, el Ruso se le acercó y mientras le alcanzaba un taco de billar, dijo:

—Hace tiempo que no me ganás al billar, aprovechá que hoy me rifo.

Más que a desafío, las palabras del Ruso sonaron a saludo, a abrazo, como si nada hubiera ocurrido. Después, el sol de la tarde ya no estaba en la vereda. Salieron juntos del café. Caminaron.

Al llegar a la casa del Cacho, junto a la puerta, se oyó una pregunta.

—¿La querés Cacho?

—Sí. Creo que sí.

—Es lindo querer, ¿no?

—Sí. Y hubo un silencio. El Ruso miró para otro lado. Cuando volvió la cara se encontró con la mirada del amigo, un hermano de siempre. Sonrió como pudo.

—Te paso a buscar mañana para ir a la fábrica. Chau.

—Chau.

—...“Aérea Argentina hace saber a la población civil que se ajejen de las siguientes zonas...”.

Nada los separó nunca. Siempre estuvieron juntos en las buenas o en las malas. Pero a los 20 años les tocó el Servicio Militar. Y esta vez no pudieron compartir un mismo destino. Al Cacho le tocó aviación y al Ruso ejército. Se encontraban en el barrio cada vez que tenían franco. El día que al Ruso no lo dejaron salir el Cacho fué a verlo. Y lo mismo sucedió cuando arrestaron al Cacho. Si, siempre juntos, como hermanos, como amigos o como ambas cosas a la vez.

Pero hoy lo supimos. La aviación bombardeó una unidad del ejército donde estaba el Ruso. Cuando la noticia llegó al barrio hubo un silencio en el tiempo, todo se detuvo. Para el barrio la noticia no podía ser cierta. El Ruso estaba ahí, junto al empedrado de esa calle que lo vió patear por primera vez una pelota de trapo. Estaba ahí, sonriente, con los pelos colorados sobre la frente, los pelos que ocultaban sus ojos inquietos y curiosos. Estaba ahí como un recuerdo. El fantasma del Ruso, pensó alguien.

“Pedimos reflexión y una respetuosa pausa por los que cayeron en acción”.

Fue entonces que todos pensamos en el Cacho.

**JOHN
HOWARD
LAWSON**

LA DECADENCIA DE HOLLYWOOD

En un libro reciente, "The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood", Ezra Goodman desarrolla la tesis de que la gloria imperial de Hollywood se está desvaneciendo en el olvido. Esto no implica, desde luego, que la industria cinematográfica norteamericana dejará de hacer películas: las grandes sumas invertidas en el negocio del cine aseguran la continuación de la producción y distribución a la vez que una búsqueda intensiva de nuevos medios para asegurarse un reembolso lucrativo de la inversión.

Sin duda alguna, Hollywood se ha enfrentado a una creciente y seria

crisis durante la última década. Pero las dificultades que confronta la industria en el presente son más serias que en cualquier tiempo pasado. El público es mucho menor que hace diez años. Ha disminuído notablemente el número de teatros. La producción de films ha caído de año en año. El mercado extranjero es inseguro. Muchos países están realizando films que compiten en forma efectiva con el producto de Hollywood.

Es más fácil medir la decadencia financiera de Hollywood que juzgar la decadencia paralela en la calidad artística de los films norteamericanos.

La situación económica en Hollywood tiene como índice el hecho de que Roma ha sobrepasado ahora al centro fílmico norteamericano en términos del número e importancia de sus producciones. En el "London Times" del 4 de febrero de 1962, los titulares anunciaban que "Roma está dejando a Hollywood muy atrás. Roma es ahora el centro del mundo cinematográfico. La vieja supremacía de Hollywood ha concluído". Debe notarse que una parte considerable de esta actividad italiana está financiada por fondos provenientes de bancos y compañías de cine norteamericanos: "El delirio de los cineastas romanos" por citar otra frase del London Times, tiende a duplicar el "glamour", extravagancia y sensacionalismo que nosotros asociamos con Hollywood y puede llevar a la misma despilfarradora presentación de films de mal gusto y poco creativos para poder mantener la atención del público".

El serio problema que confrontan las corporaciones americanas de cine está representado por las dificultades de una de las más grandes compañías: en junio de 1962 el presidente de la Twentieth Century Foy, Spyros P. Skouras, fue forzado a renunciar. Los accionistas se rebelaron en contra de su administración, que tuvo que admitir una pérdida de operaciones por 35 millones de dólares durante los dos últimos años. Gran parte de este dinero (unos treinta millones de dólares) fue empleado en la producción "Cleopatra", anunciada como "el mejor film de todos los tiempos"; "Cleopatra" puede o no ser tan espectacular como afirman sus avances publicitarios, pero las demoras y los gastos de su producción han causado espectaculares preocupaciones en los círculos bancarios americanos. Mientras tanto, la Twentieth Century Fox ha tenido otra pérdida por dos millones con el film de Marylin Monroe "Something's got to give" que tuvo que ser abandonado después de haberse fotografiado mu-

chas escenas porque el estudio no estaba satisfecho con la estrella y la despidió.

Los disgustos que plagan la Twentieth Century Fox son solamente un índice de la profunda crisis que existe en la producción de films en los Estados Unidos. La tentativa de sobrellevar la crisis valiéndose de producciones extravagantes de films épicos está llamada a fracasar, porque esto continúa los métodos de poco gusto y de sensacionalismo vacío que son manifestaciones externas de la crisis. Sus raíces descansan en la situación política, económica y social de los Estados Unidos.

Un análisis de las tendencias recientes de Hollywood pudiera arrojar alguna luz sobre la relación que existe entre la producción en los Estados Unidos y el trabajo de los cineastas en otros países. Puede también esclarecer la parte que los films tienen en la vida cultural de los Estados Unidos, y la manera como la pantalla refleja algunos problemas y actitudes de la sociedad.

Hay tres tendencias principales en la cultura de los Estados Unidos actualmente: 1) Entre los intelectuales de la clase media hay una fuerte tendencia hacia el misticismo y la desesperanza, relacionada con tendencias similares en la Europa Occidental y otros países capitalistas; 2) En nuestra cultura de masas, el sexo y la violencia están crudamente enfatizados, habiendo una gran preocupación en el aspecto comercial que trata de encontrar más medios sensacionales de presentar fantasías eróticas e incidentes brutales; 3) La tradición democrática no ha perdido de ningún modo su validez, sobre los intelectuales o sobre la gente: la búsqueda de valores humanos y la defensa de los derechos humanos continúan jugando un gran papel en la situación cultural.

Estas tres tendencias están entreteljadas e interactúan unas sobre otras, reflejando el cambiante balance de

fuerzas en la vida de la nación. El mismo trabajo puede responder a presiones contradictorias; puede combinar sensacionalismo barato con especulaciones filosóficas sobre el triste destino del hombre, y ambas pueden estar entrelazadas con afirmaciones del humanismo y ataques al racismo y la guerra. Un ejemplo de esta mezcla de elementos puede ser encontrado en algunas obras de Tennessee Williams y en términos más crudos en sus adaptaciones cinematográficas.

El énfasis varía en diferentes campos de la cultura. La suposición de que la naturaleza humana es corrompida e irracional está presentada en términos más estéticos e intelectuales en las novelas y en el teatro, porque estas formas alcanzan a un público más limitado de la clase alta y media. Ideas freudianas y existencialistas ejercen una influencia considerable en la ideología de nuestra ficción y el drama y estos sistemas de ideas son a su vez transferidos a la llamada "masa media".

En los trabajos producidos para el consumo de las masas, hay una división de la labor: en los libros baratos y que se editan periódicamente, el sexo y la perversión son los temas principales y éstos están asociados a una atmósfera general de decadencia y violencia enfatizada con títulos e ilustraciones en las portadas que son a menudo más provocativas que la historia verdadera. En televisión el sexo es tratado con más circunspección debido en parte al hecho de que los niños forman una buena parte de la teleaudiencia, pero repetidos incidentes de crímenes y de sangre son ingredientes principales de los cuentos de "gangsters" y del oeste que llenan las pantallas de T.V. (Esto puede sugerir que el evitar los temas sexuales se debe no tanto a las consideraciones morales como a lo poco efectivos que resultan para la audiencia infantil: desafortunadamente, los niños pueden responder mejor a la atracción de las armas y la violencia, puesto que son aún muy jóvenes para preocuparse por el sexo.)

Es injusto hacer acusaciones a la televisión de los Estados Unidos sin hacer notar que hay excepciones en el material de mal gusto que predo-

mina en los programas de televisión. Hay algunas adaptaciones del teatro clásico y contemporáneo que valen la pena, también eventos musicales y en raras ocasiones hay, razonablemente honestos documentales, reportajes de eventos corrientes que exponen hechos del papel real del Imperialismo de los Estados Unidos en América Latina y en el mundo entero o revelan fragmentos reales y conmovedores de la explotación de los negros y otras minorías en los Estados Unidos o la situación real de los trabajadores y campesinos en áreas oprimidas de nuestro país. Estos fragmentos, en verdad, son raros, pero no por ello dejan de ser menos significativos.

He tocado estos otros aspectos de la cultura, con objeto de situar a la cinematografía en una perspectiva más clara. El film, más que ninguna otra forma de comunicación, encarna las tres tendencias principales arriba destacadas y exhibe una intensa pugna, potencialmente explosiva, entre ellas. Las películas son a menudo adaptaciones de novelas y obras de teatro, y deben, por lo tanto, de habérselas con los más serios temas proyectados en estos trabajos. La gran inversión en los films, su posición de competencia en el mercado mundial, su importancia en la batalla de las ideas, los hace en alguna manera menos parroquiales que otras formas de comunicación de masas y más preocupados (por lo menos en un sentido superficial) por ideas sociales relacionadas con el "arte" y la "vida".

Pongo estas dos palabras entre comillas porque el "arte" que da una brillantez superficial, una especie de pulido artesanal a algunos films de Hollywood, raramente tocan las posibilidades reales del arte cinematográfico. "La vida" que aparece en la pantalla es generalmente una parodia de la realidad y una negación de los valores vivos.

No obstante, el enfoque de Hollywood de la vida y el arte debe ser examinado concretamente en su variedad y en sus tendencias contradictorias. No es suficiente decir que Hollywood distribuye el crimen y el sexo en atractivos, pero venenosos paquetes comerciales.

En 1952 un eminente crítico venezolano escribió:

"Durante siete años fuí al cine casi diariamente y observé a las películas americanas hundirse cada vez más hondo en la depravación... La muerte en la pantalla va acompañada de mórbida perversión, oscuridad y pesimismo; todos los hombres son enemigos y el hombre es la raíz de todo lo malo y lo pérfido... No tengas piedad por tu semejante, continúa aunque signifique asesinato..." (Carlos Augusto León: "La muerte en Hollywood", Caracas, 1952).

La acusación tuvo una considerable medida de validez hace diez años y el énfasis básico sobre la corrupción se ha profundizado durante el período intermedio. Pero esto es sólo parte de la historia de Hollywood. Hay también tendencias conflictivas, que existieron a principios de 1950 y que se han ido agudizando en el período intermedio.

La década pasada ha sido testigo de una creciente contradicción en la cultura de los Estados Unidos, reflejando históricos cambios en las relaciones de las fuerzas mundiales. El maccarthysmo fué un serio reto a los derechos democráticos en 1952 y el revivir el maccarthysmo constituye una amenaza aún más peligrosa en 1963. Ha habido una aguda declinación en el poder y el prestigio de los Estados Unidos en el período intermedio y una creciente inseguridad económica entre grandes sectores de la población. Muchos factores han operado en la esfera de las relaciones internacionales, pero uno de los más significativos es la triunfal victoria del pueblo cubano en su lucha por la independencia y sus efectos en todo el hemisferio occidental.

Debido a las dificultades confrontadas por la clase dirigente y el despertar de la conciencia del pueblo, surgieron tentativas de suprimir las opiniones contrarias y destruir los derechos constitucionales tradicionales en los Estados Unidos.

Todavía no hay movimiento organizado en gran escala por la paz y la democracia, pero el creciente movimiento por la paz y la creciente actividad entre la juventud son índices del ensanchamiento del miedo a la gue-

rra, y el creciente sentimiento popular de que algo está peligrosamente mal en nuestra actual política nacional.

¿Cómo esta conciencia, que se madura lentamente, afecta a la cultura de la nación y especialmente al cine? Hace diez años los maccarthystas estaban clamando por películas que defendieran la reacción y atacaran abiertamente a la democracia y a los derechos laborales y glorificaran abiertamente al imperialismo y a la guerra. La tentativa de forzar la producción de tales films era una de las razones principales del juicio y prisión de "los diez de Hollywood", seguido de una lista negra que destruyó la carrera de cientos de talentosos artistas.

Films como los que querían los maccarthystas fueran realizados, pero tuvieron muy poco éxito. Por ejemplo, "Mi hijo Juan", uno de los más directos alegatos profascistas que jamás hayan exhibido las pantallas de los Estados Unidos, fue uno de los fracasos más costosos en la historia de Hollywood. Hoy, los films que claman por la agresión al extranjero y la reacción dentro de los Estados Unidos son raros, comparativamente. Tales apelaciones no satisfacen el ánimo del pueblo. Washington y Wall Street necesitan de un acercamiento más sutil —una exhortación cultural que haga de paralelo y suplemento a las acepciones demagógicas de los políticos y de los voceros oficiales.

Es significativo que cuando Otto Preminger produjo una adaptación de la cínica y reaccionaria novela política "Advise and Consent" (Consejo y Consentimiento) de Allen Drury, el film evitó la exhortación a la guerra y el crudo anticomunismo que caracteriza al libro. El resultado fue que se oscureció el contenido antidemocrático de la novela sin ofrecer nada en su lugar, sino una especie de sátira vacía sobre la política de Washington.

Washington y Wall Street pueden desear un soporte cultural para la política oficial, pero las dificultades de dar alguna forma creadora y efectiva a este soporte parece ser hasta el momento insuperable. Políticos y hombres de estado hablan de los "ideales" y "principios morales" los cuales son el fundamento de la "forma de vida de la nación", pero el abismo entre los ideales reales y los principios demo-

cráticos que son inherentes a nuestra herencia cultural y la presente política de los dirigentes de la nación es tan grande que no se puede poner un puente.

Artistas e intelectuales no pueden ignorar estos acontecimientos. Pero la presente situación hace extremadamente difícil para ellos adoptar una posición clara. El control de la cultura por la clase gobernante, el clima de miedo que domina a Hollywood, las presiones ejercidas sobre cada campo de la cultura y la educación, coloca pesadas penalidades sobre el intelectual que se atreva a decir que "el rey está desnudo", que los dirigentes de los Estados Unidos están traicionando los intereses del pueblo.

Sin embargo, los creadores más serios y de mayor talento hacen tentativa, dentro de los límites de su comprensión y habilidad, de afirmar los valores humanistas y de criticar el vicio y la codicia que son tan evidentes en la sociedad contemporánea. Puesto que la investigación y la crítica evitan la discusión directa con los eventos más decisivos, la afirmación de los derechos humanos parece ser superficial y sólo parcialmente convincente. La crítica de la situación social tiende a considerar la corrupción como inevitable y a convertir la crítica de verdaderos males en lamentos por la perversidad de los hombres.

Así, hay una constante interacción de las tres tendencias hacia la desesperanza, sensacionalismo y valores humanos genuinos. El humanismo está opacado por la sensación de que no hay otro camino ni esperanza para la humanidad. La presión comercial ha hecho posible el vestir un tema honesto con sensacionalismo deshonesto. El nihilismo filosófico o escapismo ofrecen un refugio al consternado artista. La interacción y el conflicto de estas tendencias fundamenta la confusión aparente de la producción de Hollywood y forma un molde discernible.

Aunque los films que tratan sobre los valores democráticos fundamentales son pocos en número, no dejan de prometer por la sugerencia del interés emotivo y el valor artístico de este material, señalando la posibilidad de su desarrollo en forma más intensiva. Películas recientes que tocan los

conceptos democráticos incluyen diferentes trabajos como **En la playa, Doce hombres en pugna, Amanecer en Campobello, Heredarás el viento**. Cada una tiene algo válido que decir sobre las urgentes cuestiones de nuestro tiempo —paz, justicia, la tradición de Roosevelt, libertad de conciencia y credo, la lucha por los derechos del negro. En cada caso, hay una medida de honestidad artística que demanda nuestro respeto. Pero también hay en cada film una falta de búsqueda de claridad que daría al trabajo pasión y fuerza moral.

"**On the beach**", describe un mundo destruido por la guerra atómica. Pero la historia se centraliza en un grupo de sobrevivientes cuyas insignificantes emociones personales parecen alejadas del horror que los rodea. El film de Stanley Kramer es más poderoso que la novela de Nevil Shute de la cual fué adaptado, pero no puede escaparse de la contradicción inherente entre la grandeza del tema y la debilidad de la historia personal.

Mientras que "**On the Beach**" aborda un vasto tema en términos de pequeños sentimientos personales "**Twelve Angry Men**", logra su efecto concentrando un estudio limitado en hombres que se encuentran encerrados en una sala de jurado, exponiendo sus debilidades y actitudes sociales en su batalla por la suerte de un prisionero. Es un honesto y a veces brillante film, que ilustra las mejores cualidades del humanismo contemporáneo.

En "**Sunrise at Campobello**", Dory Schary presenta un benévolo retrato del joven Franklin D. Roosevelt. Su lucha valerosa para sobrepasar los efectos de la parálisis infantil define su carácter y lo prepara para más tarde, cuando se convierte en dirigente. La biografía de estos primeros años logra un suave efecto político, sin correr el riesgo de hacer contacto con el corazón de la vida de Roosevelt y sus logros. La parálisis infantil es un enemigo universal, un sustituto de todos los enemigos reales que llevaron amargos conflictos a su carrera presidencial. "**Sunrise at Campobello**" ilustra la tendencia de abstraer las aseveraciones políticas o sociales, tratando a la cinematografía como a un

"arte popular" el cual debe ser esterilizado y suprimido de las luchas reales del pueblo.

"**Inherit the Wind**", trata sobre el llamado "Monkey Trial" (Juicio del Mono), en Tennessee por los primeros años de la década del veinte, cuando un maestro de escuela fue sometido a un juicio por enseñar la teoría de Darwin sobre la evolución. Kramer dio una muestra de buen gusto y buenas intenciones al seleccionar una obra tan importante para ser adaptada al cine, y confiar el guión a Nedrick Young y a Hal Smith, autores de "**The Defiant ones**" (Los retadores). El film retiene todas las cualidades de la obra, y tiene sus mismas debilidades. Tiende a hacer los eventos abstractos y "universales" de forma que la pasión social de los personajes es diluida y suprimida de su marco histórico.

"**A Raisin in the Sun**" es una cuidada y exacta versión de la obra de Lorraine Hansberry. Es importante porque la seria presentación de los personajes negros y el tema es raro en el teatro o cine americano. "**A Raisin in the Sun**" es menos significativo que el film que lo precedió hace algunos años, "**The defiant ones**", porque tiene menos vitalidad y es más sentimental y convencional en su modo de tratar el tema. La familia negra en "**A Raisin in the Sun**" está presentada sin profundidad, sin la dimensión necesaria de la lucha social.

Todos los films comparten cualidades comunes —una medida de humanismo, una negativa a complacer gustos, a la vulgaridad o sensacionalismo y una precaución por valores morales y sociales. Sus limitaciones muestran cierta similitud, y esto puede ser atribuido a las presiones del conformismo que impiden el florecimiento libre de la expresión cultural en los Estados Unidos. La tradición democrática tiene sus raíces en los recuerdos y vidas del pueblo, pero el sentimiento instintivo sobre esta tradición no está nutrido por el conocimiento de lo que es mejor y más noble en nuestra historia. No es sorprendente el que los intelectuales encuentren dificultad en vincular las tradiciones pasadas con las realidades presentes: en sumo grado, el pueblo de los Estados Unidos

está privado del valor completo de su herencia por distorsionismos históricos y oscurantismos.

Los films, como otras áreas de la cultura en los Estados Unidos, rara vez tocan los temas históricos que tienen significación. La historia cinematográfica está limitada a un falso y sentimentalizado retrato de la conquista del Oeste y a presentaciones distorsionistas de la Guerra Civil que ignoran los hechos reales y colocan a los esclavistas sureños bajo una luz romántica y favorable.

Hollywood nunca ha abordado en términos creativos la Revolución Americana, o las pugnas entre Jefferson y Hamilton, o el origen de la democracia de Jackson, o el movimiento abolicionista o el papel de Lincoln en relación con la lucha por la liberación de los negros, o las más recientes batallas de los obreros y campesinos y los grandes movimientos populares durante los años de Roosevelt.

La tergiversación de la historia y el torcimiento de las genuinas tradiciones folklóricas que caracterizan al Oeste nunca han sido sujetas a un análisis riguroso. El Oeste se ha originado probablemente en las oportunidades cinematográficas del medio ambiente, caballos al galope, caravanas de vagones cruzando ríos y desiertos, estampidas de ganado, indios amenazadores, gente luchando contra las más desesperadas posibilidades. Pero en el desarrollo del género, el énfasis en la acción violenta ha sido la característica determinante —todas las decisiones morales están reducidas a un mínimo común denominador: la ley del revólver.

Mientras estos films pretenden que tratan con facetas de la experiencia americana, realmente presentan a un país irreal en el cual las emociones humanas son simplificadas y deshumanizadas: matar es la última respuesta a todos los problemas. Esto es cierto aún en los Oestes más serios, como "**High Noon**" o "**Shane**", que toman el problema de la violencia como su tema central. En la última situación, el héroe es forzado a pelear y a matar.

Algunos Oestes recientes tratan de contrarrestar el odio racista contra los indios y mejicanos, que ha sido el tema dominante en toda la historia de los cuentos de pioneros, cowboys e indios. Pero el ataque contra el racismo queda generalmente diluído: el hecho siempre versa sobre un indio mejicano excepcional, que es más inteligente que su propia gente y más amistoso con los blancos. Ningún film ha dicho aún la verdad de los crímenes cometidos contra los indios por los conquistadores blancos. Solo una película resalta por su bello y poderoso retrato de los trabajadores mexicanos-americanos y este film, **"La Sal de la Tierra"**, ha sido boicoteado por los exhibidores y mostrado sólo a pequeñas audiencias en los Estados Unidos.

Los Oestes contemporáneos son de algún interés porque reflejan las principales tendencias de la cultura contemporánea: por una parte, encontramos un débil énfasis en los valores humanistas, que se hace confuso por el culto a la violencia y por los conceptos freudianos de la soledad del hombre y su desamparo. Por otra parte, hay Oestes recientes que son francamente fascistas. La tendencia humanista está representada por el film **"One-eyed Jack"** de Marlon Brando, mientras que el racismo y el odio caracterizan a **"Two rode together"**, que marca el talento decadente de uno de los directores más distinguidos de Hollywood, John Ford.

El film de Brando trata sobre el familiar tema de la venganza: el héroe está determinado a matar al hombre que lo traicionó, causante de que pasara varios años en una prisión mexicana. Cuando fracasa en su primer atentado, su enemigo le pega sin piedad, destrozándole una mano con furia sadista. Esta escena marca el tono de la mayor parte de la acción, pero al final el protagonista encuentra que el odio y la violencia son malos y el amor entre él y la muchacha mejicana ofrece una respuesta al amargo ánimo de la historia.

"Two rode together", parece como una inepta caracterización de los peores Oestes de los últimos cuarenta años. Es molesto ver el nombre de John Ford como director de este film,

y también es triste ver a James Stewart haciendo el papel de un corrupto y codicioso sheriff que llega a sus responsabilidades como miembro de la raza dominante, cuando confronta la amenaza de los indios "asesinos". Hay acordes de doctrina fascista en el personaje y en el tema.

Los films que tratan sobre la vida contemporánea pueden dividirse en aquellos que ofrecen una crítica humanista de la sociedad moderna y aquellos que aceptan y hasta glorifican el sadismo, el sexo y la perversión. En la primera categoría podemos citar films como **"Un rostro en la muchedumbre"** y **"Sweet smell o Success"** (El dulce olor del éxito) que muestran cómo la ambición y la codicia destruyen la personalidad humana. La dificultad con estas historias descansa en el factor de que la corrupción que afecta al personaje principal tiende a tragarse el film. Mientras no se sugiera ninguna solución, y mientras **"El dulce olor del éxito"** no se contraataque por ninguna otra fuerza, la crítica se negará a sí misma convirtiéndose en una aceptación del Statu-quo.

El film reciente de este tipo más interesante es **"The Apartment"**. La dirección experta de Wilder oculta los defectos de la historia y hace de ella, por momentos, un incisivo comentario sobre la sociedad sin valores morales. El joven que permite a ejecutivos importantes de la corporación usar su apartamento para sus relaciones ilícitas está descripto con simpatía. Pero el cinismo de su conducta al usar este medio para ser ascendido tiende a hacer la historia de amor insincera y no creíble. Su descubrimiento de que la muchacha que ama es una de las visitantes del apartamento crea un hecho moral que no se enfrenta seriamente; y los valores cómicos del cuento no pueden oscurecer su ambivalencia ética. El film es intencionalmente ambiguo; y dice tanto como puede decir sobre la corrupción social. Pero al envolver a los enamorados en esta corrupción, crea una impresión de cínica aceptación, lo que le da al film un pesimismo temático, aliviado por su sentimentalismo.

La mayoría de las películas americanas son tan intencionalmente sen-

sacionalistas, que esto parece ser una meta en sí mismo. Estas películas parecen estar desprovistas de filosofía social, pero contienen un punto de vista específico —que la vida carece de significado y es vivida sólo para satisfacer los más básicos instintos. En términos de técnica y construcción, este punto de vista tiende a desintegrar la historia y a convertirla en fragmentos sin estructura.

Si la búsqueda de sensación es el único interés del productor y sólo la única motivación de los personajes, no hay necesidad de imponer valores a las historias —que son esencialmente humanos y morales— sobre el desplazamiento casual de conductas anormales y brutales.

En **"Butterfield 8"**, **"From the Terrace"**, **"Suddenly last Summer"**, **"Return to Peyton Place"** —sólo por mencionar algunos de estos estereotipados films— la desorganización técnica expresa un derrumbamiento de la moralidad o de la sensibilidad artística.

Estas películas son todavía productivas, pero alcanzan un punto de utilidad decreciente: rebajan el prestigio de Hollywood y son agudamente criticadas desde el punto de vista artístico y político —artísticamente son bochornosas, y políticamente revelan la enfermedad de la sociedad en los Estados Unidos.

El compromiso de los productores queda expuesto ocasionalmente en disputas abiertas con los directores o escritores. Por ejemplo, la presentación de **"Return to Peyton Place"**, fue tan chocante para su autora, Grace Metalious, que acusó públicamente al productor Jerry Wald de haber lesionado su reputación, forzándola a escribir una barata historia Hollywoodense. Wald replicó en una carta al comercial magazine **"Variety"**, poco galantemente, declarando que la señora bebía mucho y habló de "mujeres que hablan cuando están en tragos" y viven dentro de una bruma de "bebidas alcohólicas y confusión". (*Variety*, mayo 3 de 1961.)

La búsqueda de momentos sensacionales y el derrumbamiento consecuente del sentido artístico o moral es también característico de los recientes films de guerra de Hollywood.

Se ha sugerido, más o menos explícitamente, que los hombres pelean porque tienen una lujuria que matar, que la rudeza y la brutalidad son las únicas cualidades que cuentan y que la guerra es inevitable porque la furia de la batalla satisface necesidades "primitivas" de las cuales el hombre "civilizado" no puede escapar.

Esta concepción de la guerra lleva a colocar a los nazis en una luz favorable con relación a la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, en la novela **"The Young Lions"**, de Irving Shaw, uno de los personajes es un soldado alemán que está descrito como una bestia nazi; la adaptación al cine cambia al mismo soldado en una simpática figura.

El sentimiento que prevalece en Hollywood de que más sexo y más violencia son la única respuesta a la caída de ganancias tiene un efecto desastroso aun sobre materiales filmicos prometedores. El levantamiento de esclavos contra el poder de la antigua Roma dirigido por Espartaco, ofrece un magnífico tema cinematográfico. Pero la historia se despliega en la pantalla como un espectáculo pródigo sin más pasión o urgencia: cuando el film fue terminado estaba tan lleno de sangre y crueldad "realista", que tuvieron que hacerle grandes cortes después de la premiere de Nueva York.

Un film que requiere una consideración más seria es **"The Misfits"** escrito para el cine por Arthur Miller y dirigido por John Huston. Aquí no se complace al sensacionalismo: Miller ha hecho una tentativa de tratar seriamente con gente que está desajustada porque no puede aceptar la inhumanidad de la sociedad en que viven. La película tiene algunas cualidades del cine neorrealista italiano, pero no tiene la intimidad y calor que nosotros encontramos en la escuela neorrealista.

Los personajes de Miller son realmente gente perdida. No tienen meta en la vida, excepto un frustrado deseo de compañerismo honesto y honesto amor, Roslyn, interpretada por Marilyn Monroe, ha venido a Reno a conseguir el divorcio. Ella dice de su matrimonio: "Lo podía tocar, pero él no estaba allí... nos estamos muriendo todo el

tiempo... todos los maridos y esposas sin tocarnos nunca el uno al otro". Estos renglones exponen el enfoque abstracto que hace a los personajes bidimensionales. No tienen humanidad compleja, porque el único aspecto de su personalidad que se presenta ante nosotros es su falta de contacto humano.

Gay, el último papel desempeñado por Clark Gable antes de su muerte, tiene el mismo simple y fracasado deseo de contacto, que Roslyn. El climax muestra a Gay y a sus dos amigos capturando caballos salvajes para matarlos y obtener carne. Cuando las muchachas los denuncian por su crueldad, Gay deja libre a los animales. La parábola de los caballos salvajes no tiene ningún significado preciso: los caballos son hermosos, pero su liberación no está relacionada con el problema humano. Los seres humanos no pueden encontrar su libertad en los valles salvajes de las Rocosas. El final sentimental, la mujer y el hombre marchando hacia el amanecer, no resuelve nada.

Arthur Miller ha hecho un comentario revelador sobre el film:

"Lo que estoy haciendo es dar legitimidad completa a las variables y constantes relaciones con las que la mayoría de nosotros tiene que convivir, y desnudar el torbellino de confusiones, de necesidades humanas, a las que uno tiene que agarrarse o dejarse ahogar por experiencia sin sentido". (Citado por A. T. McIntyre, realizando "Los Desajustados", Esquire, marzo de 1961).

Miller repele la "experiencia sin sentido", la que es aceptada por muchos artistas en los Estados Unidos. Ve solamente "torbellino de confusiones" y "necesidades humanas" místicas lo que resulta indefinido porque no está colocado en un contexto social reconocible. El enfoque histórico de la leyenda del viejo oeste es confuso: es casi como el punto de vista de un niño sobre la leyenda, ignorando la violencia puesta de relieve en los films convencionales, pero viendo en su lugar un pasado de oro de gente "libre" cuya vigorosa independencia ha sido destruída por la marcha de la civilización.

"The Misfits" falla porque no ofrece una clara visión que dé forma y significado a las vidas frustradas que sólo han comunicado su vacío al espectador. Hay una semejanza superficial con Chéjov, pero es como Chéjov sin sus profundas interioridades y sin su conciencia del cambio social. Pero Miller es muy artista para aceptar una negativa de la vida, superficial y no creativa. Es uno del creciente número de escritores americanos que están buscando desesperadamente algún enfoque creador de la realidad contemporánea.

La tentativa de aferrarse a la realidad da un interés vital a los films de vanguardia y experimentales, realizados por artistas independientes con fondos limitados y a despecho del control de Hollywood sobre la distribución y exhibición. El movimiento de vanguardia ha crecido en los últimos dos o tres años, y ha atraído el aplauso de la crítica. Muchos films han sido hechos expresando poesía y ritmo de movimiento visual. Estos trabajos representan una tendencia significativa en la cultura fílmica; ellos muestran la determinación de artistas serios de usar la forma cinematográfica creativamente y sin restricciones comerciales.

Entre los films de más éxito, hechos por los cineastas independientes, están "Shadows" (**Sombras**) de John Cassavettes y "The Connection" (**La Conexión**) de Shirley Clarke. "Shadows" dice una simple historia de un hermano y una hermana negros y del hombre blanco de quien ella se enamora. Mientras ésta es completamente diferente en tono y temperamento de "The Misfits", tiene en alguna forma el mismo punto de vista social, la gente está perdida, inestable, buscando la seguridad en el amor. Pero "Shadows" trata de sentimientos interiores y dificultades psicológicas de los personajes, estando la psicología tan sobre-simplificada que la gente se asemeja a sombras en vez de a seres humanos con sangre en las venas.

La filosofía social de "Shadows" tiende —como he citado en otros casos— a negar los valores cinematográficos. En el caso de "Shadows" el problema fué expresado en la realización del film, Cassavettes hizo su primera versión como una improvisa-

ción. Poco satisfecho del resultado, lo rehizo con más preparación de las escenas y la historia. Los críticos que lo vieron en su forma original declararon que el director perdió mucha de la espontaneidad que había logrado originalmente. El trabajo final carece de frescura y los actores muestran una especie de conciencia de sí mismos que proviene del fallo al definir estados de ánimo.

"**The Connection**" tiene algunas de las mismas dificultades técnicas —una tentativa de hacer situaciones totalmente "reales" trayendo como resultado la conciencia de sí mismos de los actores, careciendo de realismo y teniendo además una especie de amarga carencia de objetivo. Puede decirse que el sentido de la derrota humana es todo el objetivo de "**The Connection**", ya que retrata a un grupo de adictos a las drogas esperando la droga que los aliviará temporalmente de su miseria. El film trata de mostrar el empeño de esta gente con fría "objetividad". Se presume que el camarógrafo ha persuadido a los adictos para que lo dejen fotografiar su angustia. Este artificio es a ratos efectivo, pero también es autoconsciente y hay un parecido a la pregunta filosófica de Pirandello sobre qué es real y qué es ilusión. La falla de los adictos de comunicarse entre sí es también una falla en la comunicación con el público en términos emocionales.

Indeterminación, frustración, falta de seguridad moral, tienden a derrotar el propósito de los rebeldes artistas que están tratando de usar la cámara honestamente para reportar las enfermedades de su sociedad. Todavía hay esperanza en estos esfuerzos; ellos indican lo serio de la crisis cultural en los Estados Unidos —lo que refleja las dificultades cruciales del capitalismo en un mundo que se está moviendo hacia nuevos horizontes sociales.

Los films, tanto en Hollywood como en las producciones independientes de pequeña escala, expresan la declinación de valores morales y al mismo tiempo la búsqueda de medios para combatir esta decadencia. El sentimiento de futilidad en muchos de estos trabajos es una distorsionada y subjetiva respuesta a la situación real. Cierta número de sociólogos y publicistas en los Estados Unidos ha co-

mentado sobre las realidades sociales y morales que producen esta respuesta.

William J. Newman, en un volumen titulado "**The Futitarian Society**" (La sociedad ineficaz), escribe: "Ciertamente puede decirse que una sociedad conservadora es aquella que es fútil, frívola y vana. Es todo esto porque no tiene otras soluciones a los problemas de la existencia humana que el mantener al hombre quieto."

Hay indicaciones de que el pueblo de los Estados Unidos no se quedará "quieto". Paul Goodman en un libro titulado "El Absurdo Crecimiento", observa que el sistema: "es por el presente lo suficientemente deficiente en muchas de las más elementales oportunidades y metas objetivas que hacen posible el crecimiento. Carece del suficiente trabajo humano... Frustran la aptitud y crea la estupidez. Corrompe al patriotismo ingenuo. Corrompe las bellas artes. Encadena la ciencia..."

Esta es una denuncia cierta, pero es sólo una parte de la verdad. La juventud de los Estados Unidos no está "creciendo absurdamente". Está creciendo encolerizada, con el creciente conocimiento de que algo está fundamentalmente mal. La presión de las circunstancias fuerza este conocimiento. El hecho de que los pensadores sociales hablen tan francamente de la terrible enfermedad de nuestra sociedad es prueba de que nuevas corrientes de pensamiento se están revolviendo.

Sería temerario esperar cualquier cambio rápido en la situación cultural. Un cine vivo y creativo se elevará cuando haya un cambio decisivo en el balance de fuerzas en los Estados Unidos.

Pero es bueno el que no haya desencanto y haya pugnas e interrogantes entre los cineastas. Hay entre ellos hombres y mujeres íntegros que aman el arte cinematográfico y respetan sus posibilidades. Algunos de ellos han sido puestos en la lista negra y sacados de su profesión. Pero no cesan en su búsqueda de salidas creadoras. Alguno de estos artistas encontrará medios de hacer films que expresen aspectos reales de la vida contemporánea.



**BOLETIN
DE
POESIA**

DIRIGEN

Jorge y León F. Fiel



ESTEBAN BONORINO 723

**LEA
EL
BARRILETE**

CUENTOS - POESIA - HUMOR
MISCELANEAS

Dirige **ROBERTO SANTORO**

FRAGA 568 2º. F Bs. As.

q u i p u

REVISTA DE CULTURA

Av. Gdor. VERGARA 3121
HURLINGHAN - F.C.G.S.M.

LEA Y SUSCRIBASE A
**TIEMPO
DE CINE**

Publicación de
Cine Club NUCLEO

GAONA 2907 - 3º. Of. 4 T. E. 59-7990
BUENOS AIRES - ARGENTINA

**HOY
EN LA CULTURA**

REVISTA LITERARIA
No. 10

BERNI - ALONSO - ORDAZ
TEJADA GOMEZ
VILLAFANE-BORGES
LOVERO - MANAUTA

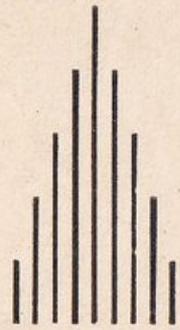
REVISTA

SOSPECHOSA

**EL
ESCARABAJO
DE ORO**

SUSCRIBASE

ISRAFEL con dibujos de C. ALONSO



OFFSET

TIPOGRAFIA

FOLLETOS · REVISTAS

ETIQUETAS COMERCIALES

ENCUADERNACION

SUMINISTROS

GRAFICOS S. A. I. C.

J. SALGUERO 3457

T. E. 71 - 0566

BUENOS AIRES

