el contemporáneo

PERIODICO MENSUAL DE CULTURA / BUENOS AIRES / SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1967 / Nº 3 $ 100.—

FUND. DE FERROCARRILES BRITANICOS

editorial

El común denominador de ese sector de la intelectualidad argentina al que vagamente podemos denominar como progresista, sigue siendo el desacuerdo. Un desacuerdo que se torna fragil y contraproducente, ya que el momento grave por el que está pasando nuestro país (la manera en que está siendo amenazada y vulnerada la libertad de expresión en todas sus formas, tanto sea cultural como politicamente), exigiria, hoy más que nunca, la necesidad de establecer o crear las bases que posibiliten un trabajo en común, la posibilidad de defender y exigir el respeto que la actividad cultural (y, por ende, cualquier actividad humana) requiere.

Pero seria ocioso repetir aquí hechos o anécdotas que echen por tierra esta o cualquier otra aspiración; una Universidad desquiciada es ya, de por sí, un buen patrón de medida. También podremos hallar datos fehacientes si se enjuicia críticamente ese maremágnum de obras (lease: "boom" del libro argentino) que se editaron estos últimos tiempos (más que nada, ésas a las que se bautizó con el eufemismo de *best-sellers*), o si pensamos en la infinidad de publicaciones que murieron antes de justificar siquiera su corta existencia, o si observamos el remanso que la mayoría de las "jóvenes esperanzas" (y otras no tan "jóvenes") de nuestras letras ha encontrado en las redacciones de los semanarios que actualmente manejan eso que se ha dado en llamar (éstos semanarios acuñaron el término) la "opinión pública de la clase media argentina". Nuestra cultura, sus intelectuales, al igual que el país (pero como un pálido reflejo de éste) se hallan inmersos en un poco de vacío, ¡ganas complicarte consigo mismos; y mucho más aún si vemos que estamos a un paso de que el descartarse arrase con lo poco que queda (¹). Hemos arribado a una de esas encrucijadas en donde se pone en juego la capacidad, la eficacia y el destino a jugar de una generación; y lo nuestro, esta "fiaca autóctona" de muchos intelectuales, el seguir computando los fracasos "ajenos" detrás de la vidriera de una confitería, es algo más que incapacidad.

Los intelectuales del interior (esa *otra parte* del país), mientras tanto, siguen trabajando en la máxima orfandad, apoyados solamente en una voluntad monolítica y en un eco inexistente; y todas las publicaciones culturales, tanto las de Buenos Aires como las de cualquier ciudad del interior, y que son, sin duda, las que reflejan la realidad cultural de un país, mueren o naufragan en el estrecho círculo de amigos (que ocasionalmente rompe algún hecho casual), o encuentran su propio círculo vicioso al acabarse sus perspectivas de vida en el agotamiento de la auto-publicación o en la oquedad que se presenta como perspectiva al intentar el paso siguiente, necesario, universalizador (²).

No se ha hallado todavía ese campo propicio donde establecer la posibilidad de aunar los esfuerzos, encontrar los objetivos y lanzarse a una real empresa cultural, de verdadero alcance nacional. ¿Podemos, en nuestro país, en estas últimas décadas, hablar seriamente de eso que en cultura se llama *generación*?

Esta carencia es, precisamente, la que nos hace pensar y dudar de la solidez —y hasta de la existencia— de una base cultural que posibilite ese desarrollo, tan pregonado y vapuleado sobre todo a partir de fines de 1955: y más aún cuando resultan cada vez menos convincentes esas explicaciones voluntarias a ultranza (nuestro "desencuentro") o la perorata "nacionalista" del "europeísmo cipayo" o de la "mentalidad colonial" de nuestros intelectuales. Cada fenómeno tiene su explicación;

(Pasa a pág. 2)

La Literatura de Investigación y la Vanguardia, La Censura de "Bomarzo" y la Quema de Libros Relatos de Cesare Pavese y Estela Dos Santos, Poesías de Nira Etchenique, Flashes, crítica literaria y de cine.

ORSON WELLES
habla sobre cine

Xilografía de Juan M. Sánchez, impresa con el Taco Original.

LA MANO

Esta nota de Jan Fos sobre la última película Jiri Trnka alcanza la altura y la independencia especial que, creemos, debería alcanzar todo comentario o enfoque crítico sobre una obra de arte. Sin dejar de dar un panorama y un esclarecimiento realmente sobre la palabra escrita aquella que llega que está enjuiciando.

Solo una mano.

Ni siquiera derecha, o izquierda. Es sólo el símbolo de un juego que es igual. De un juego falso. De un juego, en el que se nos imponen los movimientos, que no depende de la razón, ni del sentimiento, sino que es dirigido exclusivamente por las intervenciones de una mano ajena, anónima, innominada, inaccesible, pero potente.

La escogió la mano infalible del artista — animador de marionetas y cineasta, artista nacional, Jiri Trnka, para simbolizar todas las intervenciones en las actividades humanas que tratan de impedir la victoria de la verdad y privan la vida de su sentido y su hermosura imponiendo semiverdades.

Miles "nada" atacan por la prensa, la palabra, la imagen: desayuna copos de avena! ¡lleva la corbata especial! ¡viste mis trajes! mis, mis, ¡adórnate, a mí! adóptate a mi imagen, mi, mi, mi.

Pobre Kaspar, feliz en su amor de un mundo inocuo, al que intenta dedicar todo su arte, sufre un colapso y esculpe su retrato, el de la mano omnipresente, que no es derecha, ni izquierda. La mano le recompensa y le corona de laureles.

A pesar de eso Kaspar, desagradecido, escapa.

Huye, corre, para encontrar otra vez a su sencillo amor. Regresando atropella todos los obstáculos y el poder en diferentes disfraces, que no conoce el amor, aunque vista a menudo su traje. Encuentra a su flor. Empero, ésta lo mata, porque viene demasiado tarde.

La mano, poderosa, prepara un ataúd, laureles, enciende las últimas bujías a su retratista.

La película de marionetas de Trnka es un gran drama, una advertencia emocionante de la pérdida de la libertad y felicidad, una proclama a la audacia personal. Empero, es, al mismo tiempo, un poema fílmico.

El artista que revivió en sus obras los hábitos y costumbres populares, la historia de su nación, el cuento de hadas oriental, al príncipe Boyaya, al soldado-pacifista Svejk, a Shakespeare y Boccaccio, jamás perdió su relación con su época, y sus contradicciones jamás le dejaron indiferente. Las reanuda después de cada excursión al pasado, para que en el presente quede la voz de su conciencia.

La *pasión* advierte de la velocidad que mata al hombre. *La Abuela Cibernética* de la técnica que le robó la alegría. *La Mano* de la pérdida de su personalidad. A pesar de eso, Trnka no es mentor en estas películas, no predica, no escarmienta. Expone, pero no es sentimental. Sencillamente narra una perspecta dramática, cuyas conclusiones y estilización artísticas ofrecen a los actores de madera una capacidad de expresión superior a la de sus colegas humanos. Y quizás sean más humanos que ellos.

En su última película Trnka se ha expresado del modo más convincente. El héroe es sencillo, el peligro es inmenso. Se trata de la felicidad, de la libertad. La mano es potente, omnipresente. Por lo demás, no es derecha, ni izquierda. ●

CARTAS A LA REDACCION

treinta años de paz...

París, 25—mars—67
A *EL CONTEMPORANEO*
en Buenos Aires (Argentina)
Queridos amigos:

Desde mi aldea española acaban de enviarme el Nº 1 de EL CONTEMPORANEO —excelente en más de una colaboración e interesante en otras. De paso que les agradezco el envío, quiero que sepan mi nueva dirección por si quieren enviarme las próximas entregas del periódico. Mi último libro de poemas fue secuestrado por la policía de mi país, alegando contenido subversivo, injurias contra el Jefe del Estado, propaganda ilegal y esas puñetas... En consecuencia, tuve que salir zumbando y aquí espero que los 12 años de exilio que nuestras leyes marcan se acorten de alguna forma... Ya saben donde me tienen, para cuanto se les ocurra y esté a mi alcance.

Mucha suerte en la empresa iniciada, frente a todas las zancadillas que, sin duda, irán surgiendo.

Hasta pronto. Un abrazo fraternal.

José Miguel ULLAN

¡AL CONGRESO!

Nuestra colega *Punto Omega* nos ha hecho llegar la invitación para participar en el congreso de revistas literarias argentinas que están organizando y que se llevará a cabo en la galería *Nexo*. A esta altura, la auspiciosa y necesaria iniciativa ya está contando —y *deberá* contar— con la adhesión y participación de todas las publicaciones culturales y literarias de país, sobre todo en lo que hace al interior. EL CONTEMPORANEO ya ha designado a quien lo representa y, además de hacerse plenamente solidario con la convocatoria y los puntos a tratarse, pondrá de su parte todos los esfuerzos necesarios para que de dicha reunión salga plasmada una vieja y cara ambición: la unidad en un frente común que vale y luche por los intereses de las publicaciones culturales y literarias, por la libertad de expresión en sus más amplias ecepciones, por el establecimiento de canales y de una organización que efectivice una más amplia comunicación y difusión, etc.

editorial

y éste el "desarraigo", con su contrapartida "clasicista", y junto a los cuales se vino a agregar este reciente "descubrimiento" del país y de súbitas pasiones "argentinistas" (que, más que otra cosa, hacen pensar en el tremendismo histérico de aquel que quiere ocultar la verdadera raíz del motivo), este fenómeno peculiar de nuestro proceso histórico, insistimos, no sólo no ha sido solucionado sino que ni siquiera ha sido cuestionado a fondo. Nuestra historia, en este aspecto, suele reducirse y tomar las características de un ingenioso invento de insultos y caricaturizaciones de parte de los liberales versus los vetustos nacional-oligarcas. El intuicionismo y la metafísica del sentido común, ambos extrañamente emparentados con el "estaño" (¡esa "gran escuela de la vida"!), no han sido desterrados todavía de nuestra inteligencia, y por ahí quizás esté afincado nuestro subdesarrollo (léase: nuestra dependencia, en cualquiera de las dos formas señaladas más arriba); en cambio, la airada rebeldía y la sostenida petulancia con que muchos de nuestros "jóvenes" intelectuales han querido y quieren sacudir la realidad circundante, que en constante mutabilidad y asumiendo nuevas y variadas formas a cada instante los ha relegado a la ineficacia y a la esterilidad, sólo conduce a esa autocomplacencia tan característica de la senilidad precoz y síntoma evidente de ese nihilismo que sucede a todo fracaso, a las grandes desilusiones.

(1) La censura, cualquiera sea la forma en que se la aplique, sutil o disfrazada, constituye una de las formas más aberrantes de cercenar la libertad de expresión, y explicarla so pretexto de salvaguardar la moral pública, del posible espectador o lector incauto, desprevenido o indefenso, es partir del principio, conciente o no, de que la estupidez es inherente a la raza humana, y que una "élite protectora" tiene el monopolio de cuál debe ser el modelo de la realidad.

(2) Debemos reconocer, mal que nos pese, que si bien es cierto que con otras aspiraciones y con otros objetivos —aspiraciones y objetivos estrechamente relacionados con esa base material que le permitió perdurar y mantener un ritmo—, pero llegando a cumplir en parte el cometido a que aspira toda publicación que se precie de ser reflejo de una cultura nacional, solamente la vieja "Sur" jugó ese papel entre nosotros durante (o casi) un cuarto de siglo. Con todo, protegida, a mano las posibilidades de mantener el sostén material necesario, se hundió en un mar de aceite. Ha tenido la peor de las muertes: se la empieza a recordar cuando todavía, aunque muy de cuando en cuando, aún se maquilla con polvo de arroz para salir a la calle.

FLASHES

ACABA de realizarse el XXVIII Festival de Venecia. La muestra fue variada y concitó el interés general, como es de costumbre. Uno de los films que se presentó fue **La Chinoise**, de Jean-Luc Godard. En la conferencia de prensa correspondiente declaró: "Necesito 10 años para aclarar mis propios problemas ideológicos. Pero aclaró: "En este sentido, el film es un fracaso, porque sigo tan confuso como antes". Sin embargo, meses atrás, al enviado especial de la revista **Confirmado**, le había confesado sus inocultables simpatías por el General De Gaulle. Pero si él ahora sale diciendo esto, no hay porqué contradecirlo.

□

"BIEN sé que la emancipación de los individuos y de los pueblos se opera por otros medios (que no son los literarios), pero en el conjunto de los factores coadyuvantes a ese fin, la misión de la literatura es ésa precisamente, de identificarse con el pueblo, de tener aunque sublimadas, su alma, sus pasiones, sus ideas. Por eso Puschkin, un hombre de la nobleza, muy seguramente hijo bastardo del zar, fue el gran libertador del pueblo eslavo y lo adoró la aristocracia rusa y lo adora el proletariado soviético. No era un revolucionario, ni hizo demagogia ni halagó al populacho ni descendió de su alto estilo para ser comprendido por los analfabetos que leen. La voz del verdadero profeta se entiende en todos los idiomas, en todos los pueblos por todas las gentes. Puschkin no dejó de ser él sino que lo fue más genuinamente que los demás rusos, porque fue un ruso puro, y con ello era bastante". Estas palabras pertenecen a Ezequiel Martínez Estrada, y fueron leídas por primera vez en Bahía Blanca, en junio de 1959. El pensamiento fue rematado así:

"También nuestro pueblo necesita del estímulo de los rebeldes revolucionarios temperamentales más que de las institutrices y de los cicerones".

El título de este trabajo es **Mensaje a los Escritores.**

□

VARGAS LLOSA se hizo acreedor al premio quinquenal Rómulo Gallegos por su novela **La casa verde**. Un galardón merecido, bajo todo punto de vista, que no hace más que reafirmar la trascendencia del autor de **La Ciudad y los Perros**. En ocasión de la recepción en la que se le hizo oficialmente entrega del premio mencionado, Vargas Llosa pronunció un discurso luego del cual, pensamos, los organizadores estarán pensando seriamente en la posibilidad de que el próximo, dentro de cinco años, le sea entregado por correo al homenajeado, en el caso de insistir en seguir premiando a escritores de verdad. Reproducimos aquí un párrafo del mismo:

"Las mismas sociedades que exilaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y, en ese caso, no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la pirámide social".

□

ACABA de aparecer el No 2 de **Pliegos del Noroeste,** una publicación que habla por sí sola de lo que se puede hacer y lo que se hace en el interior de nuestro país. Uno de los responsables es Néstor Groppa, a quien la SADE le otorgó la Faja de Honor por su libro **En el tiempo labrador** (ver crítica en nuestro número anterior). En este último ejemplar de **Pliegos,** en la pág. 32, con el título de **La Casa,** hay una nota firmada por Néstor Groppa. Allí dice: "Literariamente, el interior [illegible] pariente pobre y pedigüeño. Cuando a C.F. le sobra un "agente cultural" (y son muchos los que allí siempre tienen en ese sentido deseos de sobrar), nos lo mandan, con lo cual debemos dar por cumplido el ademán de bondad y obligación familiar". Renglones más adelante, aclara que a pesar de "algunas páginas memorables, somos inexistentes. Si a veces hasta parecemos el invento de algún porteño bonachón. Pero como C.F. está llena de provincianos que fueron a "hacer carrera" —en todos los órdenes—, ellos son nuestros representantes oficiosos (lo que da en llamarse "nuestros voceros" o "voceros del interior" o "baquianos de tierra adentro"). Lo cual resulta más molesto que agradable. Y el porteño tranquiliza su conciencia "nacional" tratando afectuosamente al "cabecita" intelectual que tiene a mano —hasta que no le salga con "un domingo siete"—, como si con ello remediara las leguas y leguas de este país desierto y pobre y con hijos y entenados literarios".

En el próximo número de **El Contemporáneo,** que estará dedicado en forma total a este problema, hablaremos en extenso sobre la realidad y las mistificaciones de la actual cultura argentina. Y que Dios y Jorge Alvarez nos perdonen. ■

Comité de Dirección
Gladys Adamson, Nira Etchenique, Julio Ghersi, Jorge Propato y Amilcar G. Romero.
Secretaría de Redacción
Amilcar G. Romero.
Administración
Horacio Bonehoux
Colaboradores Permanentes
Cátulo Castillo, Héctor Lastra, Jorge R. Navone, Bernardo Jobson, A. Martín, Elvio Romero, María L. Bellio, Gustavo Ocampo, Daniel Prado, José A. Martín, Marta Kapustin, Rubén Derlis, Carlos A. Baudry.
Interior: Néstor Groppa y Medardo Pantoja (Jujuy), Humberto Quintero y Manuel Dávila (Tucumán).
Corresponsales
La Plata: J. C. Viñas; Mendoza: Carlos Levy; La Paz (Bolivia): Mario Miranda Pacheco, Jorge Suárez y Sergio Suárez Figueroa; Asunción (Paraguay): Nelson Rojas y Hugo Dávalos; Santiago (Chile): Rodrigo Quijada; Moscú (U.R.S.S.): Amelia Nogueira; Nueva York (EEUU): Hugo Tabachnik.
Correspondencia
Amilcar G. Romero. Casilla de Correo 81, Sucursal 12 (B) Buenos Aires — Argentina.
Suscripciones
6 números: $ 500; 12 números: $ 900.
La Dirección no se hace responsable por los conceptos vertidos en las colaboraciones firmadas.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 929 202.
Todas las noticias y material referente al cine italiano son gentileza de UNITALIAFILM de Buenos Aires.
Vendedores y distribuidores exclusivos en Gran Buenos Aires, interior y exterior:
Librería *Dante Alighieri*, Galería Plaza, local 5, San Martín 64, San Martín, Prov. Buenos Aires. ROSARIO: Quioscos Zucco, Santa Fe y Mitre; *Alegre*, Córdoba 1145; *Berón*, Sarmiento y Córdoba; *Atensia*, Sarmiento y Santa Fe. CORDOBA: Librerías *Molina*, Pasaje Muñoz; *Córdoba*, Deán Funes 75; *Hogar del libro*, San Martín 240; *Arruk*, 25 de mayo 51; *Nubis*, Deán Funes 107 y Tucumán 169; *Don Quijote*, Galería Libertad, General Paz 70, loc. 5; *El emporio de las revistas*, Gral. Paz 146, loc. 1. TUCUMAN: Librerías *Norte libros SRL*, 24 de septiembre 616; *Atenas*, Buenos Aires 7. SALTA: Librerías *San Martín*, Alberdi esq. Caseros; *Salta*, Buenos Aires 29. JUJUY: Librerías *San Martín* (Riba y Cía), Belgrano y Otero; *El colegio*, Belgrano esq. Balcarce. BOLIVIA: *Distribuidora Difusión SRL.*, Av. Mariscal Santa Cruz 1232, La Paz, para La Paz, Oruro, Cochabamba, Santa Cruz de la Sierra y Chuquisaca. Precio $b. 2. PARAGUAY: *Distribuidora Guaraní*, Eligio Ayala 28, Asunción. Precio $ GS. 40.

LOS PREMIOS

Hay muchas clases de manos.
Hay tantas como estrellas:
la mano que se da
la mano que deja,
la mano en el pecho,
pálida, que piensa;
la mano sobre la mano,
ociosa, que contempla,
y la más sola entre todas:
la mano que cuenta.
MANOS (fragmento, de José Pedroni).

Este año, la SADE, al otorgarle el Premio Nacional de Literatura a José Pedroni, hizo justicia. Pero este espacio no está destinado a recalcar el asombro que nos producen hechos aislados como el que mencionamos o que en medio de tanta faja malgastada, año tras año, por ahí, creemos que de pura casualidad, se la otorguen a un poeta (si, nada más que eso: un poeta) como Néstor Groppa (ver *Flashes*), sino para ser más amplio ese homenaje que merece Pedroni, tantos años al servicio de la poesía, de un lenguaje que nos identifique con el mundo.

Por otro lado, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal, otorgaron por unanimidad el premio Primera Plana-Sudamericana al riojano Daniel Moyano, autor de *La Lombriz* (cuentos) y *Una luz muy lejana* (novela, ver nuestro Nº 1, pág. 11). Entendemos no solamente como merecido al premio, en lo que hace a la seriedad y a la constancia del trabajo por parte del autor, sino también como un llamado de atención para los organizadores. Seguir en esta línea, apoyando y dando a difusión aquellos autores que realmente lo merecen es una cosa; otorgar gratuitamente un premio de tal magnitud a obras donde entran a jugar factores ajenos o apenas vecinos de la literatura, como ha sucedido en años anteriores, es otra.

LIBRERIA EL TABLON
TALCAHUANO 360 (subsuelo)

YO me despertaba a las ocho de la mañana porque me gustaba descubrir la luz a través de las persianas cerradas mientras los otros dormían. A veces me molestaba sentirlos dormir todavía porque ya estaban también ellos a punto de despertarse y cualquier ruido que yo hiciera hubiese bastado. Pero éste no era un pensamiento habitual porque, en realidad, yo no tenía necesidad de hacer ruido. Cuando me despertaba bajaba un poco las cobijas, acomodaba el borde de la sábana, lo estiraba hacia afuera y sacaba los brazos si no hacía frío. Entonces, mientras miraba la luz, pensaba en lo que haría ese día, si inauguraría un teatro, con qué elenco o si me ofrecería como intermediaria para acabar con la guerra de Indochina o sino, qué día de la semana era, por ejemplo, si era miércoles leería *Damas y Damitas* y trataba de recordar cómo había terminado la novela en el número anterior.

Me gustaban las novelas en serie pero no me gustaban. Yo pensaba qué vendría después, barajaba posibilidades, me impacientaba la espera a lo largo de la semana ya había perdido la tensión y me costaba volver a elaborarla en el nuevo episodio. Pero eso no significaba que yo ajustara mi día desde la mañana. Eran pensamientos sueltos, apenas esbozos para matizar la luz que iba entrando, que se marcaba sobre el espejo del ropero y sobre la pared, bien arriba, porque hasta mi cama sólo llegaba muy tarde y nunca a través de las persianas, porque a esa hora ya estarían abiertas y yo nunca dije una cosa sencilla, pienso ahora, como déjenlas cerradas, ya que eso implicaría un análisis de la situación, una expresión de deseos loca o estúpida. Quién sabe qué hubieran pensado ellos. Ya dije que esos primeros pensamientos no organizaban mi día que era azaroso, librado a mi voluntad del momento y a la de los demás casi siempre. Porque apenas se levantaban, ellos amañaban conversaciones y toda clase de asuntos que yo no podía descuidar. Estaban allí y había que compartir todas las cosas. Tampoco sabía si iban a venir visitas. Betina me decía trataré de venir el sábado por ejemplo, pero yo sabía que no era más que un propósito, buenos deseos quizá que sentía cuando estaba allí conmigo, en el momento de irse, cuando notaba que a mí me daba pena y yo que ella tenía pena también, pero después no podía, porque había tenido que ir a otro lado o había tenido que trabajar. Yo no le preguntaba nunca por qué había sido, aunque siempre recordaba el número del día deslizado al acaso y tampoco podía evitar la espera de ese día. Era una espera disimulada. Yo misma me negaba que estuviese esperando, pero tenía el oído extendido hacia afuera, hacia el ruido posible de la puerta cancel o los pasos en la vereda que debían continuarse con el ruido de la puerta cancel o los pasos en el patio, porque siempre era posible que la puerta cancel estuviese entreabierta, y también podía ser que yo no hubiese oído nada y de pronto me sorprendiera ante la puerta de la habitación que se abría. Esa tensión del oído duraba entre el mediodía y las seis, porque nunca había venido ni antes ni después de esas horas, pero ni yo misma la admitía, porque la experiencia me había demostrado que Betina venía cualquier día pero nunca el día posible que me había señalado. Y tampoco le preguntaba, como ya dije, porque ella no se daba cuenta de que yo recordaba todo hasta en los mínimos detalles, hasta en los más inútiles, como era ése.

Y cuando venían visitas ya no podía hacer nada como no fuera escucharlas y decir las palabras necesarias para gustarles, porque siempre quise gustarles, que me elogiaran, aunque fuesen personas insignificantes no quería que se diesen cuenta de que yo diferenciaba, que algunas seguían conmigo mucho después y otros no me interesaban ni me parecían inteligentes. Otros días ellos no salían de la casa, los sábados y domingos por ejemplo yo no podía hacer nada porque me interrumpían continuamente. Y había días en los que, aunque sin gente en la casa, aunque yo me quedaba sola completamente, igual no podía hacer nada. Porque a veces yo no quería pensar. Porque a veces yo no podía pensar en lo que quería sino que ciertos pensamientos o uno solo se me metía en la cabeza y entonces yo no pensaba en nada absolutamente en nada, con tanto esfuerzo que no podía hablar siquiera ni leer ni dormir sino sólo mirar el techo. Claro que a veces no podía resistir mucho tiempo. A veces la gente venía y contaba cosas y yo no podía dejar de representarlas.

Cuando Betina murió estuve todo el día mirando el techo mientras escuchaba los detalles, pero a las cuatro de la mañana me desperté gritando mientras Betina avanzaba sobre el tren y la llamé, ya despierta en la oscuridad, mirando el círculo del reloj como si fuese el tren o Betina que avanzaba allí mismo y lloré hasta un hipo después de darme cuenta de que la había soñado y que no había nadie en la casa esa noche porque estaban en el velorio de Betina que después me quisieron contar y yo me negué porque me hubiese vuelto loca si lo hubiese escuchado realmente. Nunca comprendí cómo podían ellos aguantar esas cosas. Pero me fue necesario saber qué había sucedido porque de lo contrario no hubiera podido creer y la estaría esperando siempre. Betina había dicho que se mataría, lo había dicho varias veces, en momentos indeterminados del tiempo, ese día había ido al trabajo después de llorar no se sabía por qué y en la tienda no le notaron nada raro, porque estuvo haciendo cartas y había ido a tomar un té y no había querido comer nada diciendo que le dolía el estómago. Como le dolía cuando se ponía nerviosa según me había dicho y no podía comer nada entonces y me había dicho que seguramente le vendría una úlcera. Yo después sentí lo mismo y no por nervios ni por sugestión, sino porque para mí la muerte de Betina fue como un dolor pesado en la boca del estómago. Cuando los otros la nombraban yo me ponía las manos apretando en ese hueco para poder aguantar sin gritarlo. Me fue necesario saber todo mientras Betina vivía, todo lo que hizo ese día o las explicaciones que se remontaban al pasado, al día anterior, a la semana anterior, a una vez cuando era chica y había hecho..., mientras Betina vivía y avanzaba hacia el tren, ella avanzaba y el tren era un círculo luminoso detenido allí que no quería matarla, pero ya no más adelante, ya no cuando el tren había pasado y Betina no se veía, ya no cuando la recogieron ni cuando la llevaron ni cuando la tuvieron en el centro de la sala de su casa que yo recordaba de un día solamente y tantas veces lo recordamos juntas, porque yo sabía que ella estaba tocando el piano con una solera muy liviana en la penumbra de la sala para que no entrara el calor, pero no sabía cómo se llamaba la música por ejemplo y ella tuvo que decírmelo y describirme la sala que yo no había visto bien porque estaba muy oscuro y yo sólo recordaba su figura clara moviéndose sobre el piano. Entonces me distraía pensando en cualquier cosa que me distrajera. Cuando se celebraba el armisticio, los dos ejércitos estaban formados en la gran llanura y en el centro se había levantado un enorme palco donde se firmaría el acuerdo. Yo llegaba en un helicóptero con mi pequeño séquito y en seguida resonaban vivas, todos los soldados con los fusiles al hombro y yo era muy alta y andaba rápidamente para comenzar la ceremonia, subía por los caminos estrechos de un cerro sin mirar el suelo siquiera para olvidar que Betina también debió andar sin mirar hasta sus pies, hasta las vías, porque si hubiera visto que el tren no estaba detenido allá, porque si hubiera tenido que bajar los ojos hasta el lugar que pisaba. Yo pensaba que Betina siempre me había olvidado. Entonces pensaba que debía haber sido distinta con ella, decirle que recordaba sus mentiras, decirle que había esperado. Betina hubiera tenido que pensar en mí porque en ese momento se quedó sola con ella y se entregó porque no valía la pena ya. Betina tenía diecisiete años pero parecía mucho mayor, parecía de cuarenta años a veces cuando se ponía tan seria y me miraba desde lejos sin escuchar que yo la llamaba porque me daba miedo verla así después de tantos años y ver que todo estaba igual, que me estaba visitando y yo no tenía nada más que hacer que esperarla a ella y a cualquiera a la disposición de ustedes con una sonrisa sin poder irme nunca a ninguna parte. Esa noche había un festival a beneficio de la colectividad italiana y todos decían que aunque María Rosa Gallo era argentina, hablaba la lengua perfectamente y sin resabios dialectales, lo que era mucho mejor todavía y la obra se llamaba *la lettera smarrita* o *la tettera* o *la cafettera* quizá, de lo que sí estoy segura es de *smarrita* porque en seguida lo traduje como *amarilla* y se rieron mucho de mí entonces. Por eso recuerdo esa noche del festival sin poderla conectar para nada con Betina, aunque alguno de esos días ella debe de haber venido a visitarme y yo le habré contado cómo se rieron de mí, pero ella debe de haberse quedado seria como siempre sin que le hiciera ninguna gracia y me habrá dicho que no hiciese caso a los estúpidos como decía siempre a propósito de cualquier palabra mía o de mi silencio porque Betina comprendía muchas cosas pero no sabía hacer nada como no fuera decir esa frase de la despreocupación y el desprecio que era tan falsa, que no tenía nada que ver con su cara llena de problemas, con la frente a punto de arrugarse para siempre aunque no tuvo tiempo. Entonces me di cuenta de que el horror de la gente no se detenía en lo material, en la fría fruición por contar los pedazos, por describir la sangre como si la hubiesen visto si yo sabía que cuando la familia se enteró ya habían limpiado todo y al fin de cuentas su muerte fue como la muerte de un personaje de novela que alguien nos relata pero que nadie vio. La gente seguía hablando de eso aunque pensaba en el suicidio, en el poder inmenso que tenemos para acabar en un instante con esta vida pública de un solo acto voluntario y secreto a despecho de ellos, porque cuando intervienen uno ya es independiente de todo por primera vez. Betina, me di cuenta, había puesto en práctica su frase *no hay que hacer caso de los estúpidos*. Omnipotente. Por eso se asustaban y daban explicaciones que hubieran hecho reír a Betina, si Betina hubiese sabido reírse como yo y saludar y estar a disposición del mundo para lo que gusten.

Pero Betina pudo elegir y escaparse. Cuando el día de la semana es domingo ya dije que no puedo hacer nada porque están todos en la casa y ni siquiera puedo terminar de leer los suplementos del diario. Pero no me disgusta porque el lunes no sale ninguna revista y puedo reservarle los suplementos del domingo. Las fotos por ejemplo me llevan mucho tiempo y cuando ya terminé de leer puedo volver a mirar las fotos hasta aprenderlas de memoria y volver a verlas en cualquier momento dentro de mí como se tienen los recuerdos. Lo que no me gustaba de los recuerdos de los fotos era su estatismo. Nunca pude moverlas de su quietud. Uno está siempre sonriendo, otro está siempre levantando el brazo.

Las fotos son eternas, en cambio los otros recuerdos cambian. Cada vez que recuerdo algo hay detalles diferentes y cuando quiero tener la certeza de que Betina vino a verme el día anterior y me habló de la muerte, Betina me dice en voz baja y casi atropelladamente como ella suele hablar, de pronto levanta la cabeza o la sacude, siempre hace un gesto brusco como para romper el silencio antes, como si tuviera que poner un prólogo y así me avisa que va a hablar y yo presto atención y puedo captar mejor el sentido aunque habla rápido y en voz baja como dije, anoto algunas palabras, *muerte*, *inútil*, *imposibilidad*, pero otra vez anoto de nuevo y cuando hago el cotejo, encuentro que las palabras han variado, la única que repite en cada recuerdo es *muerte* y la tengo muchas veces escrita, tantas como su nombre. Cuando escuchaba música siempre hacía alguna cosa insignificante de modo de poder escuchar y que los demás me vieran ocupada y no interfirieran. Recortaba las palabras cruzadas, algunas resueltas y otras con claros y cuando escuchaba *Il ballo delle ingrate* porque había consultado el programa y sabía que se trasmitía a las doce y cuarto, pedía la caja y trataba de resolver qué letras iban en los casilleros vacíos. La voz de la contralto me estremecía y cuando decía algún discurso importante en la UN o en el Salón Blanco de la Presidencia usaba esa voz. Los agudos también me gustaban pero para otras cosas. Siempre discutía con Betina sobre registros porque nunca estaba segura de cuál era el mío. Ella decía que yo transformaba mi voz y la engañaba, pero no era a propósito, porque mi voz se adecuaba a las palabras que decía. En cambio la suya ya era opaca, se le quebraba y enronquecía cuando comenzaba a hablar como si le costara un esfuerzo hacerlo, pero después ya no sé cómo era porque no recuerdo nada de lo que me dijo Betina en todo este tiempo. Aunque sí recuerdo las cosas que hicimos y otras en las que Betina es como un accesorio, pero cuando las recuerdo yo sé que era necesaria. Entonces dejaron de nombrarla en mi presencia porque suponían que me entristecía y creo que fue por ese tiempo que Cristina la bailarina empezó a venir más seguido que antes o a quedarse más tiempo a mi lado.

Como trabajaba de noche, después del mediodía ya estaba dispuesta para hacer cualquier cosa útil, así decía. Se cosía la ropa y tomó la costumbre de venir a la casa con un tejido o un bordado después de las dos de la tarde. Creo que había conocido a Betina, era posible que hubieran ido al colegio juntas pero nunca la nombró. Por bien, como ella decía. Cristina hablaba mucho. Los sábados no venía porque iba a la peluquería y al templo y los domingos creo que tampoco. Lo que es seguro es que venía el lunes. Bailaba de todo porque era profesional, pero a ella le gustaba especialmente español. Yo nunca la había visto bailar y ellos decían que era pesada y se burlaban de sus pretensiones. Yo la defendía siempre aunque no la había visto bailar. La defendía porque quería ser importante y ellos la criticaban por eso mismo, porque una bailarina sólo parece importante cuando uno la ve de lejos y no conoce a la madre por ejemplo y no sabe que va al templo y cree en milagros y en cosas sonsas como creía Cristina. Yo la escuchaba sin contradecirla porque era muy susceptible y si se daba cuenta de que la tomaban por sonsa dejaba de hablar y se ruborizaba. Yo la defendía porque a mí tampoco me gustaba que me tomaran por sonsa, quería que la gente pensara bien de mí. Además, fuera de esas ideas que ni me gustaban,

LA PERFECCION DEL SISTEMA

cuento de

ESTELA DOS SANTOS

Cristina me contaba cosas del club nocturno donde bailaba, de los disgustos que tenía con la madre porque siempre la acompañaba y le decían que había que pegarle doble. A ella le molestaba porque la presencia de la madre le quitaba intimidad, así me decía y no por otra cosa. Y la madre, aunque admitía las razones de los otros y reconocía que su hija era una buena chica y casi todas las demás también, en el fondo creía que le estaban representando una fábula para convencerla y que cuando ella dejara de ir, los caballeros ya no serían galantes y las chicas ya no cerrarían la puerta para desnudarse. Con el vocabulario de los evangelistas siempre hablaba del bien y del mal. Una vez Cristina me dijo que yo era una inocente que estaba pagando el mal hecho por alguien, por quién le pregunté, debe ser por alguien de tu familia me dijo, tus padres seguramente y me miró con temor porque yo podía llamarlos y contar. Pero yo me quedé callada porque no quería que Cristina se asustara y en realidad, no me importaba lo que había dicho. Yo conocía los nombres de todas las chicas del ballet pero la que me interesaba era la estrella. No salía en las revistas populares pero Cristina me mostró fotos y decía que era una estrella de la vida nocturna. Pensando bien en todo lo que me contó, no tengo más que anécdotas sueltas pertenecientes a distintas personas y algunas frases de la estrella que sonaba *kimbi nimbi* pero no sé cómo se escribe porque nunca quise preguntarle a Cristina que sabía inglés y decía palabras cada tanto y seguramente creía que todos sabrían escribir un nombre

(Sigue en pág. 8).

La Literatura de Investigación y la Vanguardia

Michele Rago

La ausencia de un método (y de, por lo tanto, una filosofía coherente) lleva a muchos, ante la aparición de una nueva corriente o de una nueva expresión singular, a proclamar un torrente de exclamaciones y/o denuestos que parcializa y obnubila el origen, el surgimiento y los objetivos de toda verdadera expresión humana en el campo del arte, ya sea o no literatura. O, como suele suceder, como está sucediendo actualmente en nuestro país, que se declare genio a cualquier snob que haga cháchara con su grandilocuencia. Este artículo del teórico italiano Michele Rago aporta los datos y la perspectiva necesaria para tener un panorama claro de lo que es, en realidad, eso que ha dado en llamarse "literatura de investigación".

¿Una literatura despolitizada?

No son hipótesis lo que nos faltan, por cierto, para explicar la literatura de estos últimos años. Algunas son fascinantes y podrían ayudar, si no a la mayoría de los lectores, por lo menos a los más informados, a formular juicios sobre ella. Comencemos por una de las más difundidas. Se ha hablado, por ejemplo, de una tendencia a la "despolitización" coincidente con el ocaso de la noción de compromiso surgida de la Resistencia. A esta característica de la literatura actual se llega a través de las mismas posiciones defendidas por algunos de sus exponentes; el rechazo de una relación con la ideología (*nouveau roman* o algunos exponentes del grupo 63), querer partir de un "grado cero" de la historia que, en algunos casos, está también motivada políticamente, a causa del desengaño producido por formulaciones ideológicas que, aunque inspiradas en el marxismo, no dejaban de contener elementos de falsa conciencia, de acuerdo con la definición de Marx.

A estas hipótesis o propuestas literarias despolitizadas se oponen otras que ven una relación nueva y distinta con el momento histórico, en un cuadro cultural que tiene al marxismo como su horizonte.

Por otra parte, suspendiendo el juicio sobre el mérito de las obras, hay quien ya sugiere una interpretación distinta del desarrollo literario total. Es decir, no se podría hablar de una verdadera despolitización, dado que también en el terreno político tal desarrollo evidenciaría mejor las reales dificultades en que ha permanecido enredada la literatura al no advertir que, en la sociedad industrial contemporánea, hacía tiempo que se habían ampliado los límites en el conocimiento de la realidad, sobre la base de nuevos instrumentos culturales. En suma, según la interpretación que el crítico Roland Barthes anticipaba hace tres o cuatro años, se arribaría en la mitad de la actual década, y en cualquier momento, al hecho de que estos movimientos e instancias aparentemente distintos —el surrealismo, el teatro brechtiano, el compromiso sartriano, la literatura abstracta y hasta el estructuralismo—, podrían reagruparse "como distintos modos de una misma idea". Esta situación literaria se presenta con elementos afines en diversos países. No pretendemos señalar aquí las razones, sino indicar que esta situación pide con más fuerza juicios generales sobre el fenómeno, sobre los programas mínimos del conjunto del movimiento, más que sobre las personalidades artísticas individuales (a menos que, como sucede con Beckett, Ionesco o Robbe-Grillet, las posiciones no se hayan personalizado). Es decir, intenta juzgar un movimiento de grupos que eligen determinadas posiciones o determinadas actitudes más o menos afines. Y ya en esto se nota una profunda diferencia con respecto a las personalidades de la vanguardia más turbulenta de la primera posguerra; el dadaísmo de los años veinte, por ejemplo, que anárquicamente se proclamaba "una gran payasada", una "abolición de la lógica" y "de la memoria", que quería preparar el "gran espectáculo del desastre, del fuego y la destrucción"; y a tal punto existe esta profunda diferencia, que no han faltado arduas polémicas de los protagonistas de la antigua vanguardia contra la gélida programaticidad de la actual.

Programaticidad y anagogía

Esta misma programaticidad ofrece, de pronto, un elemento de consideración, que a menudo alarma e indispone a la gran mayoría de los lectores: la dificultad (o la imposibilidad) de lectura que es la primera característica de este arte "de mensajes codificados", que, deliberadamente invita a la lectura anagógica (*). Esto es, por lo menos, lo que pueden observar los consumidores "ingenuos" de literatura, aquellos que mantienen una relación inmediata con los textos y que, por consiguiente, permanecen ajenos al trabajo teórico y de proyección literaria, pero que sufren, sin embargo, las situaciones derivadas de aquel trabajo, como el enfermo que siente los efectos del medicamento sin conocer las teorías químicas que lo han producido.

O sea que, en la práctica, ese lector que hace ocho o nueve años se encontró con *El gatopardo* entre las manos, sabiendo que se trataba de una *novela*, ahora hace frente a la lectura de otras "novelas" que trastornan y subvierten aquella definición. Nuevas formas, o por lo menos nuevas formas propuestas, sustituyen a las viejas. Aquí es donde se nota la enorme distancia que hay entre un lector y un enfermo. El lector no es ni permanece objeto de su relación con el texto. En el diálogo instituido por la literatura entre quien escribe y quien lee no existen las almas muertas, ni siquiera hipotéticamente. Además son estos lectores los que, en toda generación, sostienen las nuevas tendencias indicando la necesidad de formar a otros lectores para integrar y llevar a término la obra iniciada por el autor. Stendhal revertía sobre la generación posterior —la de fines del Siglo XIX—, la ardua pero inapelable sentencia sobre su propia narrativa. Y, desde los teóricos españoles de las primeras décadas de este siglo hasta Sartre (*Qué es la literatura*), pasando por Castellet (*La hora del lector*) y hasta los teóricos más recientes (incluyendo a los italianos, sobre todo a los de la revista *Il verri*), las consideraciones sobre el lector que deviene coautor giran en torno a una tesis que hoy es mucho más respetable por su edad y por sus distintas interpretaciones.

La relación autor-lector

Estas interpretaciones permiten, sin embargo, invertir los términos de la relación literatura-sociedad. Permiten observar a la literatura colocándose no sólo del lado (individual y a veces con espíritu colonialista) del autor, sino también del lado de los lectores.

La nueva literatura se ve acompañada por un lector preparado, por un lector que ya está sobreaviso, por ejemplo, de la necesidad de "descodificar", de descifrar los mensajes encerrados en una obra, que se abre a las posibilidades ofrecidas por los medios cognoscitivos de nuestra época. Y aún denunciando las dificultades de comunicación derivadas de la acumulación de mistificaciones sociales, este arte literario no ha simplificado ciertamente la tarea de comunicación a los propios lectores o a los que lo "disfrutan". Hace treinta años, en los EE.UU., fue acuñada la expresión irónica-despectiva de "literatura para diplomados" que aludía a la producción de algunos escritores y poetas sofisticados que intentaban evadirse de la atmósfera del primer cine americano y de los medios de comunicación de masas, que ellos sentían envilecedora. Aunque fuera obtenido en condiciones más difíciles que las actuales, el diploma hoy no bastaría. Ninguna Universidad asegura, con él, un conocimiento profundo de las doctrinas y teorías necesarias para un posible desciframiento de símbolos que se obtienen en diversas fuentes culturales, cerrados por una restringida convención que se extrae y se recorta de una lengua.

El análisis que hemos hecho hasta aquí, "del lado del lector", correría, sin embargo, el riesgo de tornarse demagógico si se limitara a consideraciones externas que no tuviesen en cuenta las motivaciones de una determinada investigación literaria o cultural. En ese caso acabaríamos por tornarnos igualmente programáticos, en tanto que la crítica que precede sólo vale contra la programaticidad (demagógica) de la simbolización o de la anagogía que se agota en sí misma. Todo esto no debe hacer olvi dar que la división entre la literatura de vanguardi o de investigación y la mayoría de los lectores (co denados a la difusa cultura de evasión de los medi de comunicación de masa) es un dato sobre un hech real, pero cuyos términos se han exacerbado en l últimos tiempos, no obstante ser anteriores a est fenómeno de la década del sesenta que estamos anali zando. Y también es verdad que cualquier tenden cia artística que se encierre en sus propias referen cias lingüísticas se agota en su repetición.

La confrontación fundamental de la vanguardia d hoy, contra un arte que sea o permanezca tradicio nal, encuentra su validez. Un realismo que no tu viera en cuenta el creciente conocimiento de la reali dad se vería a sí mismo condenado a encerrarse e el pasado, como un historicismo que se limitara analizar los antecedentes de una situación "para co nocerla" (historizarla) pero no "para actuar", y qu con las mejores intenciones se bloqueara en su se conocimiento sin traducirse en praxis.

Actualmente, sin ninguna duda, es un dato fun damental de nuestro siglo que la cultura integra d investigación entre en una relación de oposició (como en el caso de la ya mencionada poesía sofis ticada estadounidense de principios de siglo o de hermetismo de los italianos, o de connivencia frent a la literatura de evasión y de los medios de comu nicación de masa). Frente a esta condición vivid por nuestra cultura de un modo cada vez más sólid las elecciones literarias han sido y son diferente Ante todo, la oposición por contraste, que compro mete toda la reserva de la cultura literaria (por l tanto se podría hablar del *nouveau-roman* com reacción a los fenómenos de difusión cultural di luída, producidas por los medios de comunicación d masa, elemento central y dinámico de la "despoliti zación").

Lengua hablada y lengua escrita

El retorno a la lengua hablada, producido en la últimas décadas por la radio, la TV, las grabacione en cintas y discos, y la mayor vida grupal de lo tiempos modernos —asambleas, comicios, círculo culturales, etcétera—, obliga a la literatura a reac tuar de manera idéntica, profundizando los recurso de sus "tradiciones escritas", en la elección de lo medios lingüísticos o traduciendo en un determinad tipo de lenguaje escrito los recursos de la lengua ha blada. Este modo "tendencial" (o tendencioso) d reactuar va hoy acompañado por otra valoración d los medios de comunicación de masa, ya que no e sólo rechazo, sino que tiende al descubrimiento análisis de la dialéctica total del fenómeno. Uno d los temas centrales de la literatura de nuestro tiemp es el compromiso en la relación misma con la rea lidad de la lengua, con las variaciones y alteracione de sus significados internos y con su menor o mayo capacidad de comunicación en un proceso continu de renovación interior.

Lectura y convención

En este punto se encuentra la dificultad de lectur que ya hemos examinado. Aun si es definida com una "convención" (como sucede en el contexto d la lingüística estructuralista), la lengua utilizada po toda literatura es un material que el escritor deb liberar de sus significados precedentes (si están mis tificados), llevándolo en su metáfora a una nuev convención de significado. Los materiales lingüísti cos de las otras artes son, en gran parte, distinto y obedecen más directamente, en la transformación artística, a determinadas convenciones culturales ¿Cómo huir de esta dificultad de relación con el sis tema lingüístico que la literatura encuentra que deb sufrir, al proponerse ser elegida como "palabra" (**). Si es verdad que el contexto desde el cua *programáticamente* se parte es el de la desmitifica ción —lo cual es ya, de por sí, un acto político—, ¿po qué, pues, recurrir a mediaciones culturales o a un simbología que puede llevar al lector a equivocar e camino o a trastornarlo?

Otros trabajos responden a estos problemas. E primer lugar, el debate sobre *Lenguaje e ideologí* que se llevó a cabo en el Instituto Gramsci de Boloni (Italia), y que quizás sea uno de los documentos qu mejor registran las investigaciones metodológicas lle-

galería
scheinsohn
obras en trastienda
CASTAGNINO | BATTLE PLANAS | BRUZZONE | GOMEZ CORNET | JUAN M. SANCHEZ | ELENA DIZ | BERNI | BASALDUA
facilidades para su adquisición
PRIMERA QUINCENA DE DICIEMBRE
SEGUNDO SALON ANUAL
DE LA POESIA ILUSTRADA
cabildo 2092 | local 24 | buenos aires

¡traiga un libro para la pira!

La Razón, Buenos Aires, 1967

En dependencias del Correo han sido incinerados libros y publicaciones en general que, a criterio de las autoridades, transgredían disposiciones de la Ley de Correos 816 y de la Ley 16894.

Trascendió que 1200 ejemplares de un libro de cuentos de ciencia-ficción del autor soviético A. Belaiev, fueron consumidos por las llamas. El libro, escrito en 1925, había sido editado por EDHASA en España, donde circula libremente. Idéntica actitud fue adoptada con las obras "Estética", de G. Lukacs, editada también en España; "Horizonte español 1966" publicada en París; "La Sagrada Familia, y "Escritos económicos", de Carlos Marx y "Dialéctica de la naturaleza", de F. Engels, de origen azteca.

Según se informó a las empresas importadoras de los mismos "otros libros han pasado a lectura. Entre ellos se encuentran "Introducción crítica al marxismo", de Emile Baas, y "La economía yugoslava", de Gay Care ambos escritores católicos. Estas dos obras de libre circulación en España fueron editadas por "Terra Nova". Similar calificación fue acordada a "El Capital", de Marx; "Marx y su concepto del hombre", de Erich Fromm y "Dialéctica del desarrollo", del economista brasileño Celso Furtado. Los ejemplares de los dos libros nombrados en primer término fueron recuperados por la editorial, no así los del autor brasileño.

Por su parte, las empresas importadoras han explicado que habían fracasado sus gestiones para lograr, en último caso la devolución de los ejemplares a sus países de origen a fin de evitar las pérdidas que la medida les ocasiona. Dos de las empresas mencionadas justipreciaron sus pérdidas en 240 y 260 mil pesos, respectivamente.

"Los que comienzan quemando libros, tarde o temprano quemarán hombres".

Heine

radas a cabo en el ámbito de la cultura literaria de esta última década. Pero la referencia obligatoria —para indicar un cambio y quizás una crisis en el desarrollo interior de esta literatura de búsqueda— se encuentra también en dos ensayos aparecidos en *Menabò 8*. Se trata de *Una hipótesis de sociología de la literatura*, de Mario Spinella y *Una ruina construida*, de Francesco Leonetti. El programa de la nueva vanguardia presenta en estos trabajos otro elemento que la diferencia de la vanguardia clásica: su ambición por construir. De aquí, indudablemente, el carácter programático señalado en un comienzo.

Sólo Leonetti advierte, empero, en este momento, la provisoriedad constructiva de una programaticidad que, como decíamos antes, se agotará en hecho de moda. Leonetti ve en este momento "dos puntos críticos: a) la actividad literaria se liga a una convención con los que la disfrutan, de modo que, si no responde a una expectativa instituyendo, luego de la ruptura de rigor, su propia convención, se somete a la convención opuesta, es decir, la de un disfrute divertido o curioso; b) tal tipo de goce, que es absolutamente opuesto al de una novela tradicional, parece sin embargo ser similar a él. De hecho, faltando en la obra una dimensión semántica-sintáctica, falta luego la pragmática que funda la participación del lector".

A pesar de partir de puntos de vista disímiles y de arribar a conclusiones también disímiles, estos dos ensayos poseen en común, por lo menos, un aspecto preliminar del planteo: el de fundarse en descripciones bastante análogas del terreno o territorio interior cultural sobre los cuales se desarrolla la nueva vanguardia o "experimentalismo".

A criterio de Spinella, "precisamente porque el experimentalismo opera con diversos instrumentos culturales es que puede traer su novedad y su capacidad real de ruptura con una situación literaria tradicional"; se trataría, por consiguiente, de una experimentación, digan lo que digan sus exponentes y críticos, que no es sólo lingüística —o que lo es sólo si se entiende a la lengua "como una institución que refleja y expresa la dinámica de la cultura y la sociedad"—.

Leonetti insiste en las soluciones ofrecidas por los componentes estructuralistas del movimiento, en cambio, Spinella, previendo una síntesis ("que vendrá de allí"), indica por ahora una multiplicidad de "instancias cognoscitivas" y da como "referencias" a la sociología contemporánea junto a la fenomenología de Husserl, el psicoanálisis junto a la estética simbólica, Whitehead, Marx, etcétera.

Perspectivas

Esto confirma lo que dijimos anteriormente. Si debemos trazar un cuadro —aun sociológico— de la literatura de estos últimos años, será inevitable moverse en una maraña de referencias culturales o directamente en un cuadro de experiencias intelectuales en las que la sociedad participa indirectamente y que están limitadas a individuos o a grupos bien definidos.

Hoy es obligatorio el acuerdo con las ideas de la época, y deberíamos alegrarnos, dando por superada la barrera que el gusto oponía, a pesar de todo, a la literatura en su ser o querer ser puntual respecto a la profundización del conocimiento de la realidad, que comporta —de hecho— todo movimiento de ideas válidamente referido a la realidad.

Superadas las convenciones del gusto, ¿bastan las referencias a la cultura de la época para caracterizar (o justificar) a una literatura que se proponga ser significante en su elección como "palabra"? Esta es la pregunta que cada uno se puede plantear en este punto. Recogiendo la conclusión de Spinella, que dice que la experimentación no es "solo lingüística" o que sólo lo es bajo condiciones precisas, como reflejo dinámico de la cultura y la sociedad, debemos admitir que el acuerdo intentado en estos últimos años por la nueva literatura se ubica en la dirección de ensanchamiento cognoscitivo de la realidad, que, sin embargo, no puede encontrar aún su momento de verificación en la praxis.

Este momento no puede producirse, para la literatura, en una fase prelingüística o extra-lingüística. Es decir, que todo discurso sobre literatura que supere la propaganda tendenciosa puede partir de hipótesis sociológicas; pero únicamente podrá concluir en un discurso crítico que sirva para descubrir, en términos de coherencia lingüística, a la obra literaria como un hecho artístico —cuando sea posible— y no más como cristalización de fenómenos situados en la evolución de un momento cultural (y, en ciertos casos, de una cultura como hecho o degeneración) sin devenir, o sin por lo menos intentar devenir, desarrollo como palabra. ●

(Traducción de Héctor Ocampo)

(*) **Anagogía**, técnica de desdoblamiento de significados. En la Edad Media se descubría un significado sobrenatural en el sentido literal de los textos sagrados. Este procedimiento es tomado por algunos de nuestros contemporáneos, aunque el puesto del suprasentido sea llenado con múltiples subsentidos implicados en la actual literatura "abierta". Aquella moda de buscar "sentidos dobles" (aún en Homero) fue decayendo con el progreso de las ideas laicas y modernas, y, de hecho, la lectura de la obra de arte, incluida la antigua, ha cambiado a partir de las propuestas esbozadas por Marx. (Nota de M. Rago).

(**) El término **palabra** remite a la capital distinción saussuriana entre lengua (**langue**) que es "la parte social del lenguaje, exterior al individuo", que "no es una función del sujeto parlante" y "que se registra pasivamente" en contraposición a **parole** (traducida como "habla" por Amado Alonso), "palabra" que "es un acto individual de inteligencia y voluntad" (Crf. **Curso de lingüística general**, Int., Cap. III, Parte I, Caps. I y II, y Parte II, Cap. IV. Para un moderno desarrollo de estos conceptos en estética y crítica literaria Cfr. **La clave semántica de la Poesía** en la **Crítica del gusto** de G. Della Volpe). (Nota del T.).

Los Dos

Cesare Pavese

El presente trabajo de Cesare Pavese pertenece a su libro **Diálogos con Leucó**. El 26 de agosto de 1950, momentos antes de suicidarse, sobre la primera página de este libro, que era el que más quería, anotó: "perdono a todos y a todos pido perdón. ¿Está bien? No armen demasiados chismes". Al día siguiente lo hallaría un camarero, extrañado por el silencio de esa habitación del hotel. Todavía sin traducir a nuestro idioma, aunque tenemos noticias de que están por hacerlo (dicho sea de paso, que lo traduzcan bien, que piensen en la literatura que en los honorarios del traductor), ofrecemos este **diálogo** entre Aquiles y Patroclo, donde nos reencontramos con el mejor Pavese, con toda esa hondura y ese desgarramiento que fue la característica principal de su mundo.

Traducción: *D. Sierra*

Es superfluo reescribir Homero. Simplemente, hemos querido referir un coloquio que tuvo lugar la víspera de la muerte de Patroclo.

(Hablan Aquiles y Patroclo)

AQUILES Patroclo, ¿por que nosotros, los hombres, siempre decimos, para darnos valor: "Las he visto peores", cuando deberíamos decir: "Lo peor está por venir. Vendrá un día en que seremos cadáveres"?

PATROCLO Aquiles, no te reconozco.

AQUILES Pero yo sí te conozco. No basta un poco de vino para matar a Patroclo. Esta noche sé que después de todo no hay diferencias entre nosotros y los hombres viles. Para todos hay algo peor. Y esto peor viene en último lugar, viene luego de todas las demás cosas, y te tapa la boca como un puñado de tierra. Siempre es bello recordar: "He visto esto, he sufrido aquello" —¿pero no es inicuo que justamente no podremos recordar la cosa más dura?

PATROCLO Al menos, uno de nosotros podrá recordarla por el otro. Esperémoslo. Así burlaremos al destino.

AQUILES Por esto se bebe de noche. ¿Has pensado alguna vez que un niño no bebe, porque para él no existe la muerte? Tú, Patroclo, ¿bebías cuando eras chico?

PATROCLO No he hecho jamás nada que no fuese contigo y como tú.

AQUILES Quiero decir, cuando estábamos siempre juntos y jugábamos y cazábamos, y la jornada era breve pero los años no pasaban nunca, ¿tú sabías qué era la muerte, tu muerte? Porque de chicos uno mata pero no sabe qué es la muerte. Luego llega el día que de golpe se comprende, se tiene la muerte dentro, y desde entonces se es un hombre hecho. Se combate y se juega, se pasa la noche impaciente. ¿Pero has visto jamás a un chico borracho?

PATROCLO Me pregunto cuándo fue la primera vez. No lo sé. No recuerdo. Me parece haber bebido siempre, e ignorado la muerte.

AQUILES Eres como un niño, Patroclo.

PATROCLO Pregúntalo a tus enemigos, Aquiles.

AQUILES Lo haré. Pero la muerte para ti no existe. Y no es buen guerrero quien no teme la muerte.

PATROCLO No obstante bebo contigo, esta noche.

AQUILES ¿Y no tienes recuerdos, Patroclo? No dices nunca: "He hecho esto. He visto esto otro" preguntándote qué has hecho verdaderamente, qué ha sido tu vida, qué has dejado de ti sobre la tierra y en el mar? ¿Para qué sirve pasar los días si no se recuerdan?

PATROCLO Cuando éramos dos muchachos, Aquiles, no recordábamos nada. Nos bastaba estar juntos todo el tiempo.

AQUILES Me pregunto si todavía alguien en Tesalia se acuerda de ese tiempo. Y cuando, de esta guerra, retornen los compañeros allá, quién pasará por esas calles, quién sabrá que una vez estuvimos también nosotros —y éramos dos muchachos como seguramente hay otros ahora. ¿Lo sabrán los muchachos que crecen ahora, sabrán lo que les espera?

PATROCLO No se piensa en eso, cuando se es un muchacho.

AQUILES Hay días que aún deben nacer y que nosotros no veremos.

PATROCLO ¿No hemos visto ya muchos?

AQUILES No, Patroclo, muchos no. Vendrá el día en que seremos cadáveres. Que tendremos tapada la boca con un puñado de tierra. Y ni siquiera sabremos aquello que hemos visto.

PATROCLO No sirve de nada pensarlo.

AQUILES No se puede no pensarlo. Cuando muchacho, se es como inmortal, se mira y se ríe. No se sabe lo que cuesta. No se sabe la fatiga ... mento. Se combate por juego y se cae a tierra muerto. Luego se ríe y se vuelve a jugar.

PATROCLO Nosotros tenemos otros juegos. La cama y el botín. Los enemigos. Y esta bebida de esta noche. Aquiles, ¿cuándo regresaremos al campo de batalla?

AQUILES Regresaremos, estáte seguro. Un destino nos espera. Cuando veas las naves en llamas será la hora.

PATROCLO ¿A tal punto?

AQUILES ¿Por qué? ¿Te asusta? ¿No las has visto peores?

PATROCLO Me pone frenético. Estamos aquí para terminarla. Quizás mañana.

AQUILES No tengas prisa, Patroclo. Deja decir "mañana" a los dioses. Solamente para ellos lo que ha sido será.

PATROCLO Pero vérselas peor depende de nosotros. Hasta el fin. Bebe, Aquiles. A la lanza y al escudo. Lo que ha sido será todavía. Volveremos a arriesgar.

AQUILES Bebo a los mortales y a los inmortales, Patroclo. A mi padre y a mi madre. A lo que ha sido, en el recuerdo. Y a nosotros dos.

PATROCLO ¿Tantas cosas recuerdas?

AQUILES No más que una mujercita o que un mendigo. Aún ellos han sido niños.

PATROCLO Tú eres rico, Aquiles, y para ti la riqueza es un harapo que se tira. Unicamente tú puedes decir que eres como un mendigo. Tú que has tomado por asalto la roca de Ténedo, tú que has despedazado la cintura de las amazonas, y luchando con los osos en la montaña. ¿Qué otro niño ha sido templado en el fuego por su madre como tú? Tú eres espada y eres lanza, Aquiles.

AQUILES Salvo en el fuego, tú has estado conmigo siempre.

PATROCLO Como la sombra acompaña a la nube. Como Teseo con Piritó. Quizás te espera un día, Aquiles, en el que también vendrás al Hades a liberarme. Y veremos también eso.

AQUILES Mejor era aquel tiempo en que no existía el Hades. En ese entonces andábamos entre los bosques y los torrentes y, una vez lavado el sudor, éramos niños. Entonces cada gesto, cada ademán era un juego. Eramos recuerdo y ninguno lo sabía. ¿Teníamos valor? No lo sé. No importa. Sé que sobre el monte del centauro era verano, era invierno, era toda la vida. Eramos inmortales.

PATROCLO Pero luego vino lo peor. Vinieron el riesgo y la muerte. Y entonces nosotros fuimos guerreros.

AQUILES No se escapa a la suerte. Y no conocí a mi hijo. Hasta Deidamia está muerta. ¡Oh, por qué no permanecí en la isla, en medio de las mujeres!

PATROCLO Tendrías pobres recuerdos, Aquiles. Serías un niño. Mejor sufrir que no haber existido.

AQUILES ¿Pero quién te dice que la vida fuese esta...? Oh, Patroclo, es ésta. Debíamos ver lo peor.

PATROCLO Yo mañana salgo al campo. Contigo.

AQUILES No es todavía mi día.

PATROCLO Y entonces iré solo. Y para avergonzarte tomaré tu lanza.

AQUILES Yo no había nacido todavía y ya habían abatido el fresno. Quisiera ver el claro que quedó.

PATROCLO Ven al campo de batalla y lo verás digno de ti. Tantos enemigos, tantas cepas.

AQUILES Las naves no arden todavía.

PATROCLO Tomaré tus manoplas y tu escudo. Estarás tú en mi brazo. Nada podrá rozarme. Me parecerá jugar.

AQUILES Verdaderamente eres el niño que bebe.

PATROCLO Cuando corrías con el centauro, Aquiles, no pensabas en los recuerdos. Y no eras más inmortal que esta noche.

AQUILES Unicamente los dioses conocen el destino y viven. Pero tú te burlas del destino.

PATROCLO Bebe conmigo una vez más. Después mañana, quizás en el Hades, conversaremos también sobre esto. ■

NOCHE TERRIBLE

(La de muchos espectadores)

Dirección: Rodolfo Kuhn. Sobre un cuento de Roberto Arlt. Guión Kuhn, Carlos del Peral, Paco Urondo y César Fernández Moreno. Música: Oscar López Ruiz.
Intérpretes: Jorge Rivera López, Susana Rinaldi, María Luisa Robledo, Héctor Pellegrini y Federico Luppi.

En la dedicatoria que del libro "*El Jorobadito*" Roberto Arlt hace a su esposa Carmen Antinucci, se lamenta por no ofrecerle "una novela rosada", y aclara que "quizá nunca escribiré obra semejante". Luego agrega que trabajó "por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta".

De ese desaliento, de ese escepticismo que en alguna medida resume las más caracterizadas esencias de cierto ejemplar hipotético denominado "porteño", Kuhn es un heredero directo. Y le agrega una misoginia de la que Arlt carecía. Así, en *Los jóvenes viejos* las mujeres son infieles, en *Los inconstantes* no tienen siquiera idea de la fidelidad, en *Pajarito Gómez*, tramposas que aceptan una relación que no desean y, por fin, en *Noche terrible* pulpos demoníacos, súcubos aborteros cuyo único objetivo es la despiadada caza del hombre, esa pobre víctima.

Es cierto que en el último caso se respetó el espíritu arltiano, hasta el punto que el film es una transcripción tan fiel que no explica la necesidad de cuatro guionistas. Donde Arlt señala "Y si me caso", Kuhn lo repite. Donde Arlt indica "Y ahora", Kuhn lo repite, y así hasta el agotamiento del*la historia como experiencia vivida por hombres reales con los cuales po-* análisis comparativo. Cierto es también que Arlt fue un apóstol del pesimismo y que su humor corrosivo respondía a una necesidad perentoria de evasión.

Pero desde la factura del cuento hasta la de la película pasaron algunos años y caducaron algunas costumbres, mal que les pese a Kuhn y a algunos otros panegiristas de la sociología-ficción, que se ensañan con la llamada "clase media". Esas transformaciones no se observan en la descripción que Kuhn efectúa. Ambientó la anécdota en la época actual, donde el espécimen Julia es casi inexistente. Y el realizador no puede ignorar que el arte no puede manejarse con excepciones para ejemplificar. Frente a la Julia-pulpo podemos señalar muchos, demasiados quizá, casos de mujeres cuyo objetivo es diferente de la exclusiva caza del hombre. Frente al inmaduro Ricardo Stepens podemos señalar a toda una generación que supera los miedos y que lucha contra la desubicación.

Desde el punto de vista exclusivamente cinematográfico, el film es válido. Sólo una morosa costumbre de demorar los planos puede censurarse. Esa lentitud, que algunos confunden con densidad, está presente en cada una de las obras de Kuhn, y responde evidentemente, a una instancia vital de la que no puede liberarse. El ritmo de sus películas responde a un estilo donde el pesimismo campea sin oposiciones. Su forma de emplear los grises, sus empalmes secos, sin esfumaturas, sin sobreimpresiones, lo revelan como poseedor de una manera de decir. Sólo que esa manera de narrar en imágenes carece de la fuerza que la obra necesita. El empleo de distintos planos temporales, modernidad relativa en la cinematografía, está indicado claramente en la mayor parte de la literatura de los comienzos del siglo y aún antes. En cine, es utilizado hasta el hartazgo por el denominado "nuevo grupo" de la pantalla argentina (y entiéndase que "grupo" está dicho sin segundas intenciones).

En cuanto a la parte interpretativa, irreprochable, Rivera López es el gran actor de siempre, y Susana Rinaldi compone con solvencia a su Julia. María Luisa Robledo excepcional, y discretos en sus breves papeles, Pellegrini y Luppi. La música de López Ruiz, adecuada.

En resumen: en medio de un panorama bastante desolador, donde el cine argentino produce obras como *Patapúfete* y *La muchacha del cuerpo de oro*, *Noche terrible* asoma como una película positiva, pese a las objeciones. Sólo que la crítica que la señala como "la mejor película argentina de los últimos diez años y una gran obra" debería explicarse mejor. Hasta que los argumentos utilizados sean diferentes a los conocidos, seguiremos pensando que el sector del público que la noche del estreno prorrumpió en aplausos, expresaba su alegría por la finalización del espectáculo.

Carlos A. Baudry

LOS DESESPERADOS

Título original: *Szegenylegenyek;* Dirección: Miklos Jancso; Año: 1966; Origen: Hungría; En blanco y negro.

Al teminar de ver LOS DESESPERADOS *el primer intento es el de recuperar la respiración. Logrado esto se impone una necesidad: volver a verla de inmediato, recuperar lo perdido durante el deslumbramiento de la primera visión.*

Una cámara que trabaja pausadamente, en cuidadísimos encuadres de impecable composición, un juego de actores marcados con matemática precisión y una fotografía de grises de baja tonalidad y fuertes contrastes de blanco y negro, recrean la Hungría de mediados del siglo XIX, cuando el país magiar llevaba la peor parte en la asociación imperial austrohúngara. A través de un pequeño relato, casi marginal en el contexto del acontecer de la época, Jancso supo englobar los rasgos esenciales de ese período. Como una espiral cada vez más abierta va desarrollándose la historia de las persecuciones de los rebeldes húngaros conjurados contra la dominación austríaca. Una y otra vez el relato vuelve sobre una misma situación, un mismo escenario, un mismo personaje, marcando con ritmo militar la opresiva sensación de la vida en un campo de concentración, durante la primera parte. De pronto, un intermedio de brutal crueldad, seguido por un crescendo de movimientos desencadenados en la filmación —de contenido humor— de las maniobras militares y el intenso final con el duelo de los jinetes y la revelación de la condena, dan sentido a la larga introducción.

De todo lo valioso que trae LOS DESESPERADOS *creemos que debe ser destacado lo que apuntábamos: Jancso no hizo una película histórica. No se preocupó por darnos explicaciones de un proceso ni de ilustrar una tesis. Pero no por ello queremos decir que lo histórico, que la anécdota, sean algo contingente. El valor de esta obra está allí, en la capacidad de expresar aquellos demos sentirnos identificados y a los cuales podemos juzgar.* ● J. Gh.

LAS ESTACIONES DE NUESTRO AMOR

Título original: *Le stagioni del nostro amore;* Guión: Bartolini y Vancini; Dirección: Florestano Vancini; Fotografía: Darío Di Palma; Música: Carlo Rustichelli; Intérpretes: Enrico María Salerno, Jacqueline Sassard, Anouk Aimée, Gastone Moschin, Checcho Rissone, Valeria Valeri, Daniele Vargas, Elena Ballesio y Gian María Volonté. En blanco y negro.

El cine italiano sigue manteniendo incolúmne una tradición, una forma peculiar de adentrarse en los personajes, una particular forma de conmover y hacer ver y comprender una realidad a través del protagonista del drama. LAS ESTACIONES DE NUESTRO AMOR, *que sólo puede ser comparada con las mejores realizaciones de la posguerra, reencuentra esa tradición en una intensa atmósfera pavesiana.*

Como choque de generaciones, entendemos que esta película de Vancini es casi única por su claridad, por la limpieza como es desarrollada. El cine, de esta forma, ha vuelto a mostrar la amplia gama de posibilidades que ofrece en cuanto medio de expresión. El admirable trabajo de Di Palma en la fotografía encuentra a un director seguro de su tema, de su personaje. La contraposición de dos realidades, la del periodista en la ciudad, en su hogar, y la de su retorno a Mántova, su ciudad natal, con esos planos largos en que árboles, caminos y edificios son una misma cosa con Vittorio, ese hombre de 40 años que encuentra su propio vacío cuando pierde el sentido de una vida que pretende reencontrar en el recuerdo de algo que ha existido pero que ha cambiado, constante y fiel a su nacimiento, es una temática reiterada y profundizada por toda una generación. Aquí bastaría recordar solamente los nombres de Pavese en literatura y de Visconti en cine.

El final "abierto" de la película, ese aparente dejar ir al núcleo para cerrar, no es sino un claro punto final, el hallazgo de un nuevo equilibrio de las fuerzas que dieron origen al conflicto. La crisis ha producido su estallido; el tratamiento de ese nuevo estadio cualitativo, exigiría otra obra, otro enfoque. El homenaje que Vancini rinde a la generación que hizo la guerra es el testimonio de un reencuentro con el sentido y el origen de un drama, de un intenso conflicto no acabado. ● A. G. R.

LA PERFECCION DEL SISTEMA

(Viene de pág. 3)

que sonaba así raro aunque la estrella era santafesina pero había trabajado en el Brasil y pensaba hacer una gira por las provincias e ir luego al Brasil llevándose a todo el conjunto con un pianista también Cristina debatía ese problema todos los días, si podría ir, si la madre la dejaría, si ella tenía ganas de ir. Porque le habían contado que en las giras se sufría mucho, así decía, que se sufría mucho. Pero antes de que se decidiera eso me contó que tenía novio y como no quería que la madre lo supiera lo vería mientras estaba conmigo. O sea, la madre creería que estaba conmigo pero ella estaría con el novio. Me pidió permiso ruborizada y creo que yo también me ruboricé porque me estaba dando una función en su vida, lo que nunca había hecho Betina. Yo le dije que se cuidara de mi familia, por supuesto yo nunca la descubriría. Cristina se entusiasmó, se reía y me besaba diciendo que después me iba a contar todo. Entonces decidí casarme con Eduardo y la causa fue un viaje a España. A mí me gustaba escribirle cartas a Eduardo, pero en otro tiempo, cuando las palabras sólo eran eso y yo podía escribirlas y después pedir aceitunas por ejemplo, porque me daban ganas de comer aceitunas u otra cosa así, menuda, que fuese rica y no pareciese comida. Pero entonces sólo podía escribir discursos porque me tranquilizaban, así que tuve que decidir entre la ruptura o el casamiento con Eduardo. La gente lo aceptó porque éramos jóvenes y decían que las locuras sólo se justifican en los jóvenes. Y el juego empezó así. Yo hacía con Eduardo lo que al día siguiente o lo más pronto posible haría Cristina con el novio. Hasta que ellos no repitieran mi acto el tiempo se detenía. Cuando Cristina actuaba lo movía, entonces yo avanzaba de nuevo y el tiempo se detenía otra vez hasta que Cristina lo movía. A veces pasaron semanas hasta conseguir un avance minúsculo porque Cristina era un poco sonsa como dije y yo no podía decirle bien las cosas. Trataba de hacérselas entender pero era difícil y además, aunque entendiera, se resistía. El novio era malabarista y quería enseñarle el oficio para formar pareja. Decía que era un oficio más productivo que el de bailarina, porque se podía trabajar en cualquier parte, en clubes, en teatros, en los intervalos de los cines, en los circos, en las kermeses. Pero Cristina creía que era más importante ser bailarina que malabarista y también tenía miedo de no poder aprender nunca. Tendría que ensayar muchos meses antes de tener un poco de habilidad y además decírselo a la madre. Yo no había visto nunca un malabarista pero Cristina me lo explicó con bastante claridad. Se veían casi todos los días de la semana porque yo la apoyaba para que tuvieran más posibilidades. Iban a un bar o al cine o al Parque Rivadavia. Siempre iban lejos para que nadie los viese. A mí me parecía mejor que se lo dijeran a la madre, así podrían ir a la casa donde todo sería más fácil. Pero él no quería, suponía que la madre lo iba a echar y Cristina pensaba igual. Después de cinco semanas de espera, cuando yo estaba verdaderamente impaciente, Cristina me dijo que ellos estaban bien así. Antes me decía que en los parques no se podía, por ejemplo una vez me dijo que si los descubrían los llevaban presos, pero después dijo la verdad; que ellos no querían porque estaban bien así. Con todo el juego estropeado ya era inútil esperar nada de Cristina, yo sabía que ella era la culpable, entonces se puso temerosa de que yo le dijese algo a la madre, por lo que tuve que prometerle que no lo haría pero también que en adelante se las arreglara sola. Betina nunca me había complicado en su vida y seguramente era porque Betina me quería mientras Cristina me usaba. Todo terminó cuando el ballet salió en gira. Cristina le había conseguido un puesto al novio. A mí me dio bastante fastidio porque el juego se había arruinado y sin embargo las cosas ocurrirían en un momento y un lugar que a mí no me servirían de nada. Después Cristina dejó el ballet y se fue con un circo a Entre Ríos. La madre quería ir a buscarla pero no sabía la dirección y aunque avisó a la policía no la encontraron. A mí me escribió varias veces, decía que era feliz, que viajaba por muchas ciudades y que me encomendaba a Dios. En la segunda carta me envió una dirección para que le contestara cómo estaba yo y cómo estaba la madre. Yo le conté todo lo que se comentaba, lo de la policía, pero no le di la dirección a nadie. Después me mandó una tarjeta de augurios de fin de año. Entonces ya no tuve más amigas. La gente venía a la casa para ver a los otros y yo nunca esperaba a nadie ni me importaba que llegaran de sorpresa como antes, porque en realidad nunca me sorprendían. Por eso empecé a escribir mis memorias. Decidí hacer la parte de la realidad en un cuaderno de tapas marrones y la de la imaginación en otro de tapas verdes. Tuve muchos inconvenientes. Por ejemplo, creí útil contar la historia desde el principio, puse nombres, origen, fechas, signo, pero empecé a mezclar las cosas cuando, sin darme cuenta, fui escribiendo en el cuaderno de tapas marrones una cantidad de cosas que yo había pensado pero que nunca sucedieron. Casi tenía escrito medio cuaderno, cuando descubrí la confusión y pensé que tendría que contar cada cosa en dos versiones, con la única diferencia de que en una la realidad sería el centro y en la otra el margen y tendría que repetir cada suceso dos veces y ni hablar si se me ocurría cotejar los dos cuadernos y hallaba que un mismo episodio estaba contado tan diversamente que ni yo misma distinguiría cuál era el real y cuál el imaginado. Entonces decidí ir con todo mezclado y contar cada cosa una sola vez lo más fielmente posible. Así que después de acabar el cuaderno de tapas marrones seguí con el de tapas verdes y me dediqué a pedir cuadernos, hasta formar pilas que llegan hasta el techo siempre con el propósito de que todo quedase registrado, de que nada se pierda hasta ahora en que se me ocurre revisarlos, pero resulta que el primer cuaderno está tan abajo que es imposible sacarlo, calculo cómo podría hacer, qué técnica utilizar para sacarlo y como no se me ocurre nada a lo largo de horas de mirarlo allá abajo y pensar que usar el desmonte sería factible, pero no hay lugar en la casa para ir colocándolos ordenadamente de modo de no desbaratar el sistema, recuerdo que me traigan hojas de carpeta, para diferenciar, porque éste será un nuevo sistema, fácil de revisar y releer, mientras sin perder tiempo pienso en el modo de sacar el primer cuaderno y cotejar después. ●

LITERATURA y vida nacional

Hasta el episodio de la prohibición de Bomarzo, el nombre de Manuel Mujica Láinez era mentado solamente en los círculos letrados de Buenos Aires. Después de la decisión municipal, Mujica Láinez es conocido en todos los ambientes, en todo el país. Creemos innecesario sumarnos al coro de censores de la censura, porque sabemos que los encargados de tan alto menester a veces se equivocan; sin querer ayudan a una editorial a reimprimir varias veces un libro y a difundir hasta el último rincón el nombre de un escritor. A veces se equivocan tanto que censuran una obra que debían exaltar hasta el primer lugar de la aprobación oficial... Por eso queremos hablar de Mujica Láinez, insospechado **best-seller**, y creemos que no hay nada mejor que dejar la palabra a una escritora argentina que a sus méritos suma el de ser amiga personal de nuestro autor, nos referimos a Silvina Bullrich.

MANUCHO

Rostro y mundo de Manuel Mujica Láinez, por Silvina Bullrich (fragmentos de un artículo, Copyright LEOPLAN, 1964).

Tenía yo trece años y leía versos, los leía sin cesar, pero nunca los mismos, porque una memoria privilegiada, ya muy disminuida con el tiempo, me permitía retenerlos a la primera lectura. Un día cayó en mis manos una revista con una poesía de Mujica Láinez: "De los árboles frescos a la sombra tenderse..." y terminaba con unos versos que no podían dejar de hacer suspirar a una adolescente: "Y en la tarde que muere saber callar, callar/ Porque los corazones de aquellos que han amado/ Son lo mismo que un vaso hasta el borde colmado/ y una sola palabra los puede desbordar".

En un estado de santa exaltación corrí hacia el cuarto de mi hermana mayor, que era para mí el árbitro de todas las cosas(....)

—¿Conoces a Manuel Mujica Láinez? le pregunté, trémula.

—Por supuesto, me dijo.

—¿Y cómo es? le pregunté.

—Es alto, flaco, pálido y usa capa.

Lo creí seriamente, como ella sin duda también lo creía, pues a esas edades un poeta se parece a Lord Byron o no es poeta, y Manucho lo era.

Pasaron dos o tres semanas y una noche mi hermana entró en mi cuarto exultante; acababa de conocer realmente a Mujica Láinez y vendría al día siguiente a comer a casa (....).

Vivíamos en un elegante "hotelito", como se decía allá por el año 30, en la calle Galileo. Desde el living, tapizado por la colección de cuadros de mi padre, se oía al portero abrir la cancel y uno acudía a recibir al visitante a lo alto de la escalera. Yo estaba allí, de pie, viendo subir a Mujica Láinez. Fue un golpe desagradable para ambos. El vio ante sí a una chica de pelo rubio, cortado sin gracia, mal vestida, regordeta, de anteojos. Yo vi a un muchacho mofletudo, de rizos castaños, ojos verdes inyectados; ni alto, ni flaco ni pálido. En aquel momento nos odiamos con un odio que duró dos o tres años hasta que yo aprendí a vestirme, a peinarme, a no usar anteojos y a olvidar mi decepción causada por el rozagante poeta(....)

En su juventud, Manucho jugaba al cínico, juego que ahora ya no le divierte, pues ya nadie se escandaliza. Pero no podía resistir a la tentación de esgrimir su ingenio, siempre alerta y temible. Recuerdo el horror de un amigo común a quien otro le dijo: "He visto a tu madre, está de veinte". Y el joven Mujica Láinez preguntó, insolente: "¿Años o pesos?" Y el cuento de un mendigo que le pidió algo de ropa, pues no tenía con que vestirse, y él le aconsejó: "Aprenda francés, que viste mucho." Lo cual no le impedía a renglón seguido dar lo que nadie hubiera dado en su lugar(....) Así es Mujica Láinez, con su monóculo en el bolsillo izquierdo de su chaleco vistoso de alguna lujosa tela labrada y un bastón fino, casi una vara, en la mano, como Oscar Wilde o como el gitano de García Lorca. Y digo esto porque pienso que Manucho es mitad lord, mitad gitano(....).

Educado en Francia, aprendió de los franceses el buen gusto, el amor al arte y la exteriorización del desdén; educado también un poco en Inglaterra, aprendió de los ingleses la famosa regla de conducta *"never explain, never complain"*.

Manucho, como yo, pertenece a esos argentinos que eligen a diario la Argentina entre todos los países del mundo, que le han dado sus mejores años, su esfuerzo, su obra, su grano de arena o, más exactamente, su semilla en la siembra de la cultura; de esos argentinos que de generación en generación trabajan para empobrecerse mientras miran con un asombro divertido y desdeñoso las sumas astronómicas que componen las fortunas de los que los llamaban "vendepatrias". Pero nosotros somos mucho más ricos, porque la Argentina es nuestra. ■

LIBRERIA EDITORIAL
EL QUIJOTE
Alvear 280, loc. 7, Villa Ballester

LEA "*CORMORAN Y DELFIN*"
Aire, Mar, Poesía
YA SALIO EL VIAJE 13
F.F. de Amador 1805 P. 1º Dpo. 5
Olivos Pcia. de Buenos Aires

EDICIONES INTEMPERIE
Inmensamente Ciudadano, poemas de C. Levy
Pedidos a: Juan de Dios Videla 746 Mendoza

de la tristeza

Nira ETCHENIQUE

I

Hablando por fin de la tristiza
debo nombrar tu corazón y el mío,
pronunciar la virtud con que seremos
un poco más de lluvia y más de olvido
y un poco de ciudad atormentada
en el tiempo del vino y la caricia.

Derrotados guerreros, qué podremos
robarle a la neblina,
qué espacio para amar,
qué poco de dolor que no esté usado,
qué elemental muerte todavía
descubrirá mi hueso enamorado
entre el oscuro rastro de tus muertes?

Dilatada y fatal, como un otoño
que entrega a las veredas
desesperado y gris de la inocencia,
amargas réplicas del viento en el espejo
la tristeza se acuesta en nuestro lecho.

Melancólica invasora de tus besos,
fragante rosa pálida en mi vientre,
qué haremos por fin de la tristeza?

II

Mi corazón ha crecido al fin
es una estatua
que desfloran los pájaros del alba
entre la triste niebla de un otoño antiguo
y el viento que no cabe más que en la palabra triste.
Como una flor ajada que señaló un poema
en el libro se está, pálido y gastado,
áspero corazón de adolescente,
vulnerable y final muerte del alma
que se extiende hacia el sur de las estrellas
tiembla y descansa y tiembla.
Ha de esperar la enfermedad del tiempo.

Todos hablan de amor y por la tierra
cruzan la fusilada sangre y el veneno,
rebota soledad la última vara
con que flagela la esperanza ahogada
este puro gemido en mi corazón.

Combatiente sin fe, tan penetrada
de viejos enemigos,
cómo he de hallar defensa a la tristeza!

La primavera acabó
y entre la airada espuma que levanta
su mano de cristal huele a paloma.

Un campo de cereal oscuro y grave
corre en la vasta región de mi silencio;
no soy yo la que llora, son mis ojos
que sangran todavía por el país lejano
donde habita mi raza de ternura.

ORSON WELLES habla...

(Viene de pág. 8).

es lo principal. Hablamos de ellos, los utilizamos, pero no sabemos vivir con ellos. La otra es el prestigio de la gente responsable de la sociedad tecnológica. En esta sociedad los hombres que dirigen y los científicos que representan a la técnica no dejan suficiente espacio para el artista que está en favor del ser humano, al que realmente se le utiliza sólo para la decoración.

¿Se considera, ante todo, un moralista?

Sí; pero esoy contra la moral. La mayoría de las veces lo que parece una contradicción —lo que me gusta en pintura, música o literatura— no es sino mi gusto por todo aquello que es opuesto a lo que yo soy. Los moralistas me aburren mucho; pero mucho temo que sea uno de ellos. *(Se ríe)* ¡Qué pesados estos moralistas!

LEA "PLIEGOS DEL NOROESTE"
Canje y Suscripciones
C. de C. 1950 San Salvador de Jujuy

Ediciones Verborama
EL VASTAGO de Carlos M. Lanzilotto
Pedidos a: 25 de Mayo 297, La Rioja

De su obra, más que una actitud moralista, lo que se desprende es una posición ética ante el mundo.

Sí. Los dos filmes sobre Shakespeare (6) están hechos desde un punto de vista ético. Creo que nunca he hecho una película sin un fuerte punto de vista ético sobre su anécdota. Moralmente hablando, no hay ambigüedad en lo que hago.

Pero un punto de vista ambiguo es necesario; el mundo es así hoy día...

Justamente es como se nos aparece el mundo: no es una ambigüedad verdadera, sino como una pantalla más ancha; es una especie de cinemascope moral. Creo que hay que dar a todo el mundo sus mejores argumentos de defensa, incluyendo aquellas personas con las que estoy en desacuerdo en la historia.

A éstos también les doy los mejores argumentos de defensa que puedo imaginar; les ofrezco la misma oportunidad de hablar que a aquellos personajes que —a mis ojos— son simpáticos; y esto es lo que da el efecto de ambigüedad: el ser muy caballero con las personas cuyo comportamiento no apruebo.

Los personajes son ambiguos; pero el significado de la obra, no. No quiero parecerme en esto a la mayoría de los norteamericanos, que son demagógicos y retóricos: esta es una de las debilidades de EE.UU. y la retórica es otra de las debilidades más grandes de sus artistas, particularmente los de mi generación. Arthur Miller, por ejemplo, es terriblemente retórico. Tiene un inmenso talento, pero...

Una de las cosas más hermosas que se encuentran en su obra es la lucha por la libertad y la defensa del individuo.

Una lucha por la dignidad. No estoy en absoluto de acuerdo con todas esas novelas, esas películas, que tratan hoy día de la desesperanza. No creo que un artista pueda utilizar la desesperación total como tema: estamos demasiado cerca de ella en la vida diaria.

Esa temática sólo puede utilizarse cuando la vida es menos peligrosa y más claramente afirmativa. ●

---

1) **Vogue**, famosa revista de modas internacional.
2) Orson Welles, en el momento de comenzar la puesta en escena, está dirigiendo **La vuelta al mundo en 80 días**, de Verne. Finalmente, a **Galileo Gálilei** la dirigió Joseph Losey, actualmente también en Europa y dedicado al cine (**El sirviente, Por la patria, Eva, Modesty Blaise, La jungla de cemento** y **Accidente**).
(3) En el momento del reportaje, se encontraba rodando en España esta película.
(4) Concepto técnico que se refiere a que la distancia entre el primer objeto en "foco" (más cercano a la cámara) y el último (el más lejano) es mayor. Asimismo, la imagen, por esa profundidad del campo visual de la cámara, da la sensación de "ampliarse", curvándose.
(5) Fotógrafo de **El Ciudadano**.
(6) **Macbeth** (1949) y **Falstaff** (1964).

ORSON WELLES habla sobre cine

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS · BUENOS AIRES · BIBLIOTECA

INFLUENCIAS Y OPINIONES

Un crítico que admira mucho su obra ha dicho que en "El Proceso" se repite a sí mismo.

Es cierto que lo he hecho. Creo que siempre lo hacemos; siempre repetimos ciertos elementos. ¿Cómo se puede evitar? Un actor siempre tiene un tono de voz y, por lo tanto, se repite. Lo mismo un cantor, un pintor. Siempre hay ciertas cosas que forman parte de su personalidad y de su estilo. De no hacerlo, lo que pasa es que uno es tan disperso que no tiene una identidad real.

Creemos que Ud., como artista, se está desarrollando.

Yo también lo creo. No pretendo repetirme, pero en mi trabajo ha de haber referencias a lo que he hecho antes. Digan lo que digan, creo que "El Proceso" es la mejor película que he hecho nunca.
Uno sólo se repite a sí mismo cuando está cansado. Y yo no estaba cansado. Nunca lo he pasado tan bien como haciendo esta película.

Se diría que Ud. vio muchos clásicos, especialmente el cine expresionista alemán.

Si el expresionismo tuvo alguna influencia en mi, como aseguran los críticos franceses y yo niego, sería a través del teatro alemán que vi cuando era niño. Vi las cosas de Brecht, Piscator y todos los demás antes de la subida al poder de Hitler. Pero nunca iba al cine cuando era niño. Jamás vi esas películas de Fritz Lang que se supone que han influído en mi trabajo. Quizá esa influencia me venga de segunda mano, a través del teatro.

¿Hay alguna relación entre su trabajo y las obras de ciertos autores modernos de teatro, como Beckett, Ionesco y otros, lo que se ha dado en llamar "teatro de ruptura"?

Quizá. Pero yo excluiría a Ionesco porque no le admiro. Cuando dirigí el montaje de *Rinoceronte*, en Londres, con Lawrence Oliver en el papel principal, la obra, cada día que la ensayábamos, me gustaba menos. Creo que no hay nada en ella. Nada en absoluto.

¿Le gustó "Hace un año en Marienbad"?

No. Sé que a ustedes les gusta; pero a mí, no. Aguanté hasta el cuarto rollo y luego me fui pasillo arriba. *(Se ríe).* Me recordaba demasiado a la revista *Vogue* (1).

Esa tristeza, ese pesimismo que esconde en sus películas y que se impone a su optimismo natural, ¿se debe a que no ha hecho suficientes películas?

Yo digo que no trabajo lo necesario. Es la frustración, ¿comprenden? Y creo que mi obra sufre de que no pueda rodar bastante. Quizá mi cine es demasiado explosivo porque espero demasiado tiempo para hablar.
Es terrible. He comprado pequeñas cámaras para hacer una película, si es que consigo encontrar el dinero. La voy a rodar en 16 milímetros. El cine es un oficio...

¿Qué piensa de la censura?

Por supuesto, como Uds., estoy en contra. Pero no creo que pueda impedir que se hagan grandes películas.

¿Qué relaciones ve Ud. entre su trabajo como director de cine y director de teatro?

No sé. Mi acercamiento a los dos medios es muy diferente. Creo que no están íntimamente muy relacionados. Quizás en mí, como hombre, exista esa relación; pero las soluciones técnicas en uno y otro son tan diferentes en mi mente, que no relaciono esos dos medios en absoluto. Puede que para otra persona sea más aparente esa relación que para mi mismo. En el teatro no pertenezco a lo que ha llegado a ser ahora la idea brechtiana del teatro, esa forma particular de distanciamiento nunca ha sido propia de mi carácter, pero siempre he hecho esfuerzos terribles por recordar al público en todo momento que está en el teatro. Nunca he intentado elevarlo al escenario, sino hacer descender éste a él. Y esto es todo lo contrario del cine.

Quizás en la forma de manejar los actores haya alguna relación.

Sí, pero es muy diferente. En el teatro hay mil quinientas cámaras, todas rodando al mismo tiempo, y en el cine solamente una. Esto cambia toda la estética para un director.

TECNICA Y EXPRESION

Ud. da la sensación de que reflexionara mucho sobre su propia obra.

A posteriori, nunca. Reflexiono mucho sobre cada película cuando la estoy preparando. La verdad es que hago una cantidad tremenda de preparación para cada una, y la mayoría es dejada de lado al empezar a rodar.
Lo maravilloso del cine, lo que lo hace tan superior al teatro, es que hay muchos elementos que pueden vencernos pero que también nos pueden enriquecer, ofrecernos una vida que no viene de parte alguna. El cine siempre tiene que ser un descubrimiento de las cosas.
Creo que el cine debiera ser esencialmente poético; y durante el rodaje, no en la preparación, trato de envolverme en el proceso poético, que es diferente del narrativo y el dramático; pero realmente yo soy un hombre de ideas más que ninguna otra cosa: más, incluso, supongo, que moralista.

Sus puestas en escena están llenas de vida. Son el encuentro de dos movimientos: uno el de los actores y otro el de la cámara. De aquí se deriva una especie de angustia que refleja muy bien la vida moderna.

Sí, estoy de acuerdo. Creo que corresponde a mi visión del mundo, refleja esa especie de vértigo, de incertidumbre y falta de estabilidad; esa mezcla de movimiento y de tensión que es nuestro mundo. El cine tiene que expresar esto.

Esto es lo que hace de Ud. el único director en el cual se corresponden forma y contenido.

Gracias. Así lo espero. Creo que el cine es el único medio de entretenimiento cuando está bien hecho.

En el momento en que el cine tiene ciertas pretensiones de ser una obra de arte entonces ha de ser, ante todo, una película y no una secuela de otro medio de expresión, algo literario.

En su cine, por un lado, Ud. se aleja del personaje y, por otro, se siente fascinado por él; la puesta en escena nos distancia y al mismo tiempo nos entrega a ella; por eso, a veces, resulta tan difícil para el público. En su obra —parece— se dan a la vez tendencias como las de Brecht y la de Stanislavki.

Lo único que puedo decir es que me he educado en el sistema de Stanislavski, he trabajado con actores suyos y los he encontrado muy fáciles de dirigir (no me refiero a los actores del *método*, eso ya es otra cosa). Stanislavski era formidable. En cuanto a Brecht, fue un gran amigo mío. Trabajamos juntos en "Galileo Galilei"; realmente, la escribió para mí: no para que la interpretase, sino para que la dirigiese (2).

Ud. objeta el uso de los primeros planos; y esto se deriva, sin duda, de su continuo juego entre el decorado, la acción y los actores, en el carácter expresionista del decorado de su cine.

Sí, así es. Creo que es maravilloso que el público tenga posibilidad de elegir con sus ojos lo que quiere ver del fotograma. No me gusta forzar al espectador: y el primer plano supone eso, ya que no puede ver otra cosa que el objeto que ocupa la pantalla. En "El Ciudadano", por ejemplo, habrán visto que hay muy pocos, casi ninguno, creo que seis en toda la película. Ahora bien; una historia como "Falstaff" (3) los requiere porque en el momento en que nos echamos atrás, separándonos de los rostros, más universal se hace. Es una comedia sombría, la historia de la traición de la amistad; y lo que me gusta de ella es que siempre he estado interesado en el proyecto como actor; y yo raramente me intereso por algo en el cine como intérprete. Soy feliz cuando no interpreto. Sólo hay otras dos historias que quiero interpretar y que tengo escritas; y "Falstaff" es una de las pocas que quiero hacer como actor. En "El Proceso" yo no quería actuar; pero no encontramos ningún actor que quisiera hacer ese papel; todos se negaron.

¿Cómo llegó a toda la revolución que en el terreno del cine supusieron las innovaciones de "El Ciudadano"? ¿Cómo llegó al uso de la "profundidad de campo" (4)?

¿Cómo llegué a todo eso? Fue a causa de mi ignorancia; o si esta palabra no les parece apropiada, la pueden sustituir por inocencia. Me dije que eso es lo que la cámara, de una forma natural, debiera ser capaz de hacer realmente.
Cuando fuimos a rodar la primera escena de la película, dije. "Hagamos esto!"; y Greg Toland (5) me dijo que era imposible. Yo volví a la carga: "Vamos a intentarlo, a ver qué pasa". ¿Por qué no?

(Se ríe a carcajadas). Tuvimos que fabricar ciertas lentes especiales: entonces no existían las que hoy son de uso común.

Durante el rodaje, ¿tenía la sensación de que estaba haciendo algo importante?

Sí. Nunca tuvimos la menor duda.

Este reportaje al director de El Ciudadano, *que en su original era la transcripción textual de cinco horas de conversación, (17 páginas del Nº 150 de la revista española* Film Ideal) *fue realizado en el mes de mayo de 1964, por los críticos españoles Juan Cobos, Miguel Rubio y José A. Pruneda. De allí hemos extraído lo que consideramos importante, de real trascendencia. Se dejó de lado lo anecdótico, lo datos ilustrativos, los merodeos que en derredor de un mismo tema surgen inevitablemente en toda conversación improvisada. Esta selección estuvo a cargo de nuestra redacción.*

MOVIMIENTO, EXPLORACION Y BUSQUEDA FORMAL

El resultado del movimiento de los actores y de la cámara es muy hermoso, en sus películas. ¿Responde a una relación con los personajes o con todo su mundo?

Es una obsesión visual. En mi estas obsesiones seguramente son instintivas; a través de las películas creo, pensando en ellas, que están todas basadas no tanto en una persecución como en una búsqueda. Si buscamos algo, el laberinto es el mejor lugar para buscar: es la mise-en-scene lógica para una búsqueda. Yo no se porqué, pero mis películas, todas, en su mayoría, son una búsqueda física.

Frente a sus películas se tiene a veces la sensación de que no hay una sola sino varias cámaras rodando al mismo tiempo. Esto nace de las relaciones espaciales que Ud. sabe crear de manera extraordinaria. Ud. no respeta el espacio real; pareciera que no le interesara, que no le gustara.

El hecho de que no lo utilice no quiere decir que no me guste. En otras palabras, hay muchos elementos del lenguaje cinematográfico que yo no utilizo pero no es porque tenga ninguna objeción contra ellos.
Me parece que el área en la que yo experimento es aquella que menos se conoce y mi deber es explorarla. Pero esto no significa que yo la considere la mejor o la única. O que yo excluya alguna de las concepciones normales del espacio en cuanto a la cámara.
Creo que el artista debe explorar su medio.
Realmente, con excepción de algunos pequeños trucos que no suponen nada nuevo, el cine técnicamente no ha avanzado desde hace más de treinta años. Los únicos cambios han sido en lo que se refiere a la temática. Veo que hay directores prometedores, sensibles, que exploran nuevos temas; pero lo que nadie hace es contribuir a la forma de decir las cosas; parece que esto no le interesara a nadie. Todos se parecen mucho entre sí en cuanto al estilo.

¿Cree Ud. que es posible alguna forma de tragedia alejada del melodrama?

Sí; pero es muy difícil. Para cualquier autor, en la tradición anglosajona, es muy difícil; Shakespeare nunca lo logró; puede hacerse, pero hasta ahora no se ha hecho.
En mi tradición cultural no se puede huir del melodrama; podemos utilizar elementos trágicos y quizá la grandeza de la tragedia, pero el melodrama es siempre inherente al mundo cultural anglosajón. De esto no cabe duda.

LA "GENERACION PERDIDA"

Orson Welles como artista, como miembro de una generación, ¿se siente hoy día aislado?

Siempre me he sentido aislado. Creo que todo buen artista se siente aislado. Y he de pensar que soy un buen artista o no podría trabajar. Y perdonen que me tome la libertad de creerlo así, pero si uno quiere dirigir una película, tiene que pensar que es bueno.
Un buen artista debe estar aislado. Si no se está aislado, algo no marcha bien.

¿Cuál es el problema de EE. UU.?

Dos o tres cosas. Las que ya saben Vds. no necesito repetirlas. Si les digo que algo no va bien no será aquello que resulta obvio. Son como las cosas que no van bien en Francia, Italia o España: todos las sabemos. En el arte norteamericano el problema —mejor "un" problema— es la traición de las izquierdas por las izquierdas, la auto-traición. En un sentido, por la estupidez, la ortodoxia y los slogans; en otro, por simple traición.
De mi generación, somos muy pocos los que no hemos traicionado nuestra postura, los que no dimos nombres de otras personas. Esto es terrible, y uno no se recupera de ello. No sé cómo se puede recuperar uno de semejante traición que difiere enormemente de la de un francés, por ejemplo, que fue delator de la Gestapo para poder salvar la vida de su esposa (es otro tipo de colaboración). Lo malo de la izquierda norteamericana es que traicionó para salvar sus piscinas. Y no hubo derecha en mi generación: no existían intelectualmente; sólo había izquierdas, y éstas se traicionaron. Porque no fueron destruidas por McCarthy; fueron ellas mismas las que se demolieron, dando paso a una nueva generación de "nihilistas". Eso es lo que sucedió.

La generación de los años 30, de sus primeros tiempos en el teatro, era muy fuerte y socialmente muy avanzada.

Fue un tiempo extraordinario, lleno de vida. Maravilloso.

¿Hay mucho fascismo en la vida norteamericana actual?

¿Fascismo en la vida actual de EE. UU.? No. Creo que el fascismo, después de todo, debiera usarse para designar una postura política muy definida. Es preciso encontrar una palabra nueva para definir lo que ahora está sucediendo en EE. UU. El fascismo debe nacer de un caos: y EE. UU. no está, actualmente, en estado de caos. La estructura social no está en disolución.
No; no corresponde, desde luego, a la definición verdadera de fascismo. Creo que son dos cosas simples, obvias: la sociedad tecnológica no se ha acostumbrado a vivir con sus propios cacharros; esto

(Pasa a pág. 7).