

35
CPMC

DOS CUENTOS

Héctor Tizón y Rolando Safian

CINE

Arte o Rebelión

HAROLDO CONTI

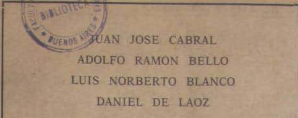
El Oficio de Escribir

Los Novelistas y sus Críticos

VARGAS LLOSA - GARCÍA MARQUEZ - RAMA - RODRIGUEZ MONEGAL - ALEGRIA

UN CURIOSO METODO

Borges y el Peronismo



JUAN JOSE CABRAL
ADOLFO RAMON BELLO
LUIS NORBERTO BLANCO
DANIEL DE LAOZ

Estos son los nombres de los cuatro estudiantes argentinos muertos, asesinados los tres primeros por las balas de la represión del sistema, víctima el restante de un accidente consecuencia de un encuentro con la policía. Otros están curando sus heridas. Otros están en la cárcel. Nosotros, en nuestro número anterior, a raíz de otro hecho deplorable —la quema de libros— habíamos terminado citando a Heine: "Los que queman libros, tarde o temprano quemarán hombres". Y ahora, este lugar que estaba destinado a denunciar lo que han hecho (o dejado) del Fondo Nacional de las Artes y a festejar el premio que les fuera concedido a los poetas Juan L. Ortiz y Raúl González Tuñón, debe recoger nuestro repudio unánime.

A esos cuatro compatriotas que murieron defendiendo la dignidad de la vida, de una vida de hombres que quieren ser definitivamente libres, dedicamos este número de EL CONTEMPORANEO.

el contemporáneo

NUMERO CUATRO • PERIODICO DE CULTURA • SEGUNDA EPOCA • BS. AS., JUNIO 1969 • \$ 100.-

Julio Cortázar: EL FIN DE ANTON ARTAUD

Este texto de Julio Cortázar apareció en Sur, en mayo de 1948. En aquel entonces, el autor de Rayuela era un ilustre desconocido; republicano íntegro, 21 años después, significa no sólo recordar la verdadera dimensión de un "maldito" como Artaud sino también la posibilidad de apreciar, en la perspectiva del tiempo, la coherencia del escritor argentino, esa verdadera revolución de surrealismo.

Con Antonin Artaud ha callado en Francia una rota palabra que sólo estuvo por mitad del lado de los vivos mientras el resto, desde un lenguaje inabarcable, inescabía y proponía una realidad atibada en los insomnios de Rodez. Como sigue siendo natural entre nosotros, nos internamos de esa muerte por simbólico menudajea líneas de una "carta de Francia" que mensualmente envía el Sr. Juan Sáavedra (1); cierto que Artaud no es ni muy ni bien leído en ninguna parte, desde que su significación ya definitiva es la del surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad; un surrealismo no literario, anti y extraliterario; y que no se puede pedir a todo el mundo que revise sus ideas sobre la literatura, la función del escritor, etc.

Da asco, sin embargo, advertir la violenta presión de esta estética y profesional que se esfuerza por integrar con el surrealismo un capítulo más de la historia literaria y que se cierra a su legítimo sentido. Los mismos jefes desfallecen agotados, retornan con cabezas gachas al "volumen de poemas" (tan otra cosa que poemas en volumen) al arcano 17, al manifiesto literario. Por eso habrá que repararlo; la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es compromiso, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de carón piedra y por siempre ámbra, una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón, razonante, una estética, una moral, una teología) y no la mera producción, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.

A salvo de toda domesticación, por gracia de un estado que lo sostuvo hasta el fin en una continuada aptitud de pareas, Antonin Artaud es hombre para quien el surrealismo representa el estado y la

conducta propios del animal humano. Por eso le era dado proclamarse surrealista con la misma esencialidad con que cualquiera se reconoce hombre; manera de ser ineludiblemente innocua y primera, y no contaminación cultural al modo de todo ismo. Pues ya es tiempo que esto se advierta mejor: lo digo para los jóvenes supuestamente surrealistas, que tienen al tic, a la determinación típica, que dicen "esto es surrealista" como quien le muestra el filo o el rincón entre el niño, y que dibujan cosas surrealistas partiendo de una idea realista deformada, teratológica a secas, es ya tiempo que se advierta cómo a más surrealismo corresponden menos rasgos con etiqueta surrealista (relojes blandos, gicondas con bigotes, retratos tuertos premonitores, exposiciones y antologías). Simplemente porque el abundamiento surrealista pone más el acento en el individuo que en sus productos, avisado ya que todo producto tiende a nacer de instancias, reemplaza y consulta con la trizeta del sucedáneo. Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea —como tan pocas veces— un vivir. Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vigencia legítima, así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un accesor poético —cierto crimen, cierto knock-out, cierta mujer— (modos factuales de la misma realidad).

"Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poemas, sino para vivirlos", afirma Antonin Artaud en una de sus cartas a Henri Parisot, escrita desde el asilo de alienados de Rodez. "Cuando recito un poema, no es para ser aplaudido sino para sentir los cuerpos de hombres y mujeres, he dicho los cuerpos, temblar y virar al unísono con el mío, virar como se virar de la obtusa contemplación del buda sentido, muslos instalados y seno gratuito el alma, es decir, a la materialización corporal y real de un ser

integral de poesía. Quiero que los poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe o de Gérard de Nerval se vuelvan verdaderos, y que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros, o de las misas que la retienen y la crucifican para captarla, y que pase al plano de esta interina imagen de cuerpos.

Quien podía decir mejor que él, Antonin Artaud lanzado a la vida surrealista más ejemplar de este tiempo. Amenazado por ufanos incantables, dueño de un falaz bastón mágico con el que giraba un día de París con su cachillo contra los ensalmos y con sus exorcismos, viajero fabuloso al país de los Tahrahumars, este hombre pagó temprano el precio del que marcha adelante. No quiero decir que fuese perseguido, no entrare en una lamentación sobre el destino del precursor, etc. Creo que fueron otras las fuerzas que contuvieron a Artaud en la orilla misma del gran salto; creo que esas fuerzas moraban en él, como en todo hombre todavía realista a pesar de su voluntad de sobrerrealizarse, sospecho que su vida —sí, profesores, calmas, estabas locos— es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenarista (2d. Soren Kierkegaard?) y ese otro que habita en el más adentro, se agajra en las noches desde abajo tierra y se debate buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total; Artaud fue su propia amarga batalla, su carnicería de medio siglo; su ir y venir del Je al Autre que Rimbaud, profeta mayor y no en el sentido que pretendía el mismo Claudel, vociferó en su día vertiginoso.

Ahora él ha muerto, y de la batalla quedará pedruzcos de cartas y un aire húmedo sin luz. Las horribles cosas escritas desde el asilo de Rodez a Henri Parisot son un testimonio que algunos no olvidaremos.

(*) A la revista Cabalgata.

EDITORIAL

El por que de la reaparición de EL CONTEMPORANEO y de nuestra continuidad en la tarea interrumpida, nos obliga a definir una postura. Todos, estamos o no en el quehacer cultural, somos actores ocasionales de un acontecimiento que nos atrapa en las cada vez más estrechas redes subordinadas de nuestro país a la influencia norteamericana. Somos actores-espectadores de una lenia, sutil y precisa infiltración en todos los poros de la cultura argentina (entendida ésta como el conjunto de la actividad superestructural de la nación), infiltración que implica la peligrosa involución desde un embrión de nacionalidad hacia un progresivo empobrecimiento y final anulación de nuestra personalidad independiente.

Este proceso, que aquí no podemos más que enunciar, nos presenta una primera y primordial tarea. Nos obliga a establecer desde el primer momento para nuestro programa: nos proponemos agotar todas nuestras posibilidades para enfrentar, con los medios que nos da la propia actividad cultural, aquella infiltración. Esto requiere un compromiso en cuanto nos propone una tarea concreta y definida. Hemos elegido un medio, esta revista, y queremos hacer de ella un vehículo de máxima eficacia para cumplirla. No somos un grupo cultural ni una capilla que por mérito de la autopublicación se lanza a la repetida aventura de difundir una revista más. Queremos, firmemente, cumplir un papel; y desde aquí y hacia adelante esta nuestra labor, que aquel primer objetivo determina pero no completa ni satisface. Precisamente, la tarea no es de negación. No es posible enfrentar ni destruir a través de los propios medios culturales aquella infiltración (¡son muy peligrosas las ilusiones en ese terreno!). La única tarea posible es continuar construyendo y definiendo una cultura nueva, nacional. Y aquí tenemos el segundo punto del programa: edificar con nuestro trabajo (que no es único ni aspira a vanas hegemonías, sino que debe estar hermanado con todo lo positivo que se hace aquí y ahora), y aportar constructivamente, con el máximo de coherencia y amplitud, con claridad y lucidez metodológicas, en el terreno teórico y en el de la creación artística, todo lo necesario para fortalecer las bases de esa verdadera cultura nacional.

Vivimos en una sociedad en agudo proceso de crisis —mundial y nacional—; nuestra conciencia de ello no implica que tengamos de por sí las herramientas utópicamente mágicas que nos permitan dar recetas y soluciones infalibles. Estamos conformando un programa y una intención, sabemos que no podremos escapar o limitaciones que el propio contorno con su imperativa influencia nos impone, pero queremos mantener el máximo grado de independencia para salvaguardar la posibilidad de ser coherentes con nosotros mismos y con nuestro deber. De aquí la insistencia en la publicación de un órgano independiente que mantenga las garantías necesarias negadas constantemente por los medios de comunicación de masas, entre ellos los ambiguos semanarios de información.

La existencia del órgano independiente no puede cubrir, sin embargo, más que una limitada parte de ese amplio frente contra la infiltración ideológica que se cuela a través de tales medios. El órgano independiente, por su propia idiosincrasia, no puede apropiarse del ámbito de la actividad intelectual, no puede aspirar a competir en el terreno de la comunicación de masas, que es el coto cerrado de los grandes capitales. De allí la necesidad imperiosa de publicar un periódico que, dirigido hacia un sector específico, pueda convertirse en pulso y término de las expresiones más importantes, de aquellas que vayan siendo aporte y sostén de una cultura abierta, viva y polémica; en definitiva, de poder llegar a ser un medio aglutinador en el esfuerzo dirigido a crear una cultura nueva para un país distinto.

el contemporáneo

-PERIODICO DE CULTURA

DIRECCION

Julio Ghersi, Jorge Propato y Amílcar G. Romero.

REDACCION

Hugo Capliari, Carlos Fosati, María Kapustin, Eduardo Kraushand y Leticia Manauta.

COLABORADORES PERMANENTES

Gerardo Pisarello, Nira Eichenbaum, Cristina Forero, Gáulao Casillo, Héctor Lastra, Silvestre Byron, Jorge R. Navone, Bernardo Aronson, Daniel Prado, Rubén Derlis, Beatriz Mazzioli, Carlos A. Baudry, Labruno Zas, Estela Due Santos, Haroldo Conti, Dalmiro Sáenz y Julio Garbes.

CORRESPONSALES

Carlos Levy (Mendoza), Rodrigo Quijada (Santiago de Chile), Cristóbal García Larrea (Ecuador), Gerardo Sánchez (Italia), Jean Michel Fossey y José Miguel Ullán (Francia).

CORRESPONDENCIA

Amílcar G. Romero - Casilla de Correo 81, Sucurral 12 (B) - Buenos Aires - Argentina.

REGISTRO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL N° 929.202.

La Dirección no se hace responsable por los conceptos vertidos en las colaboraciones firmadas.

LITERATURA Y VIDA NACIONAL

UN CURIOSO METODO

Este artículo fue publicado por "Flección" en su N° 6, marzo-abril de 1957. Meses antes su autor había sido nombrado director de la Biblioteca Nacional. En ese ejemplar de "Flección" colaboraron, entre otros, Miguel A. Asturias, Bernardo Canalet Feijóo, Estela Canto, Luis Guelfino Kramer, Pedro Orlandi, Manuel Lamana, F. J. Solero, Juan C. Ghilano y Ezequiel Martínez Estrada. Al recordarlo hoy, en esta sección tan nuestra, actuamos la pretensión de dar una idea acabada de la estrecha conexión que hay entre la obra de el autor de "El Alphi" y su pensamiento. Toda obra literaria tiene por marco una cosmovisión del mundo, y aquí Borges busca a reducir un "curioso método" de juzgar a su pueblo. Además, si lo leemos con atención tal vez alcancemos a vislumbrar por qué un hombre que piensa de esta forma pudo escribir la obra que ha escrito y por qué, simultáneamente, un hombre como Arlt realizaba obras como "El Juguete Rabioso" o "Los Siete Locos".

SI NO ME ENGANO, hay dos maneras fundamentales de concebir la historia. La más antigua presupone el libre albedrío y se cree autorizada a formular censuras y apreciaciones; la otra es delerianista y rebaja los actos de los hombres a un mecanicismo impersonal y fatal de hechos inevitables. Ambas son licitas, ya que nadie sabe a cual de las dos corresponde el mundo. Si la piedra que cae fuera consciente, observa Spinoza, se creería libre y estaría segura de que se mueve porque así lo quiere su voluntad.

A partir del año 55, pululan las historias y los análisis del régimen abolido. El hecho no es extraño; la dictadura fue inverosímil y aún increíble, y uno de los alivios (o acaso de los horrores adrecales) de aquella larga noche era, lo recuerdo muy bien, sentir que era libre (*). Lo extraño es la conducta híbrida de los historiadores. Están inconcristables aplican con rigor las nociones de libre albedrío y de culpa a cuantos gobernaron el país —salvo al partidar de Perón, para el cual se reservan los beneficios del fatalismo histórico—. Resulta así que todos los argentinos tienen la culpa de la dictadura depuesta, salvo, se entiende, el dictador, sus legisladores, Nieves de Olaver, los miembros de la CCI y de la ADEA, los Gardesio, la Alianza Libertadora y las turbas que entre un saqueo y un incendio, daban horror a las noches de Buenos Aires vociferando: «¡Mi general cuanto valés! y otros servilismos del repertorio.

El estilo de los textos que hablo es revelador. En un solo párrafo he subrayado las locuciones: pueblo insurrecto, injusticia social, enajenación de la patria a los consorcios extranjeros y oligarcas. Inevitable proseguir, el lector ya ha reconocido el dialecto, el vocabulario y casi la voz del Padre de los Padres o de su legítima variante, el Candidato Único o de alguna variante de esa variante... El rumado, claro está, es voluntario. Quienes en un estilo reflejo ensayan estos tambaleantes análisis, notoriamente lo hacen para lograr el favor de un electorado que suponen muy numeroso. No los mueve el magnánimo temor de mostrarse duros con el adversario caído; ashen que la batalla persiste y se entienden, o quieren entenderse, con los opresores de ayer. Simulan inexcusable sinceridad, pero ni una palabra de condena tienen para los asaltos, los robos, los descarrilamientos y los incendios; aludir a violencias o a saqueos podría molestar al múltiple monstruo.

Este resato es comprensible, pero entiendo que es excesivo. Si, como sugieren los analistas, el pueblo hubiera sido partidario del dictador, la revolución tan pobre de recursos materiales como rica de valentía no habría alcanzado el triunfo. Por lo demás la ética no es una rama de la estadística; una cosa no deja de ser otra porque millares de hombres la hayan aclamado o ejecutado.

(*) Sospecho que la palabra *peadilla*, aplicada al tiempo de Perón, no es una metáfora. La frecuencia de su empleo casi lo prueba (N. de Borges).

FARMACIA
SAN CAYETANOAv. CROVARA 3186
TABLADA

FARMACIA

MIRO

RIVADAVIA 6010
CAPITAL FEDERAL

LIBRERIA

truce

FILOSOFIA

PSICOLOGIA

SOCIOLOGIA

LITERATURA

NOVEDADES

BEST - SELLERS

INDEPENDENCIA 3037

CAPITAL FEDERAL

NUESTROS NARRADORES

REPORTAJE A HAROLDO CONTI

Reportaje a Haroldo Conti

En este número continuamos con el temario que en el N° 1 respondieron Hector Lastra y Estela Dos Santos, y que fuera compuesto por la entonces directora de *El Contemporáneo*, Dolores Sierra. Ahora lo responde Haroldo Conti, sin dudas uno de los narradores más representativo y homogéneo de nuestra actual narrativa. Novelas como *Sudeste* o *Atréndonos a la jaula*, libros de relatos como *Toto* o *Verano o Con otra gente*, lo han ubicado en una primera línea de prestigio. Por supuesto, ninguno de sus libros ha caído bajo la égida del boom. Lo que no deja de ser casi una constante de nuestro medio.

Cada una de sus obras (relatos, narraciones, novelas), ¿qué significa para usted? ¿algo así como un tema que se coloca frente a lo que ya ha escrito y a lo que piensa y quiere escribir en el futuro?

El problema del tiempo es justamente una de esas constantes de las que hablabamos al comienzo. Pero sucede que no sé muy en qué consiste el centro de esa producción, lo cual es comprensible si se piensa que el tiempo es algo irracional, objeto más bien de la intuición y no el pensamiento.

Ahora estoy ahí, diciendo estas puerisimas. Hace 7 años estaba aquí mismo, sudando tinta y aporreando esta misma máquina, en el tiempo de *Sudeste*. Este otro tiempo ya estaba aquí de alguna manera, así como sigue estando algún otro. ¿Qué son esos 7 años, aparte de un número y fragmentos de tiempos y memorias que no sé muy bien dónde van en esta historia?

A veces pienso que es una cuestión de humor de cierto gesto, o ironía o esonimia. Hago el gesto o lo sea y vuelvo a golpear la máquina como entonces, que no es entonces sino ahora, siguiendo la máquina y vos me preguntáis 7 años después qué es el tiempo y yo le digo justamente todo este 7 años después.

La literatura —, y más específicamente, su tiempo y yo le digo justamente en su vida? ¿Es lo más importante —real y objetivamente considerado?

No ocupa un determinado lugar de mi vida sino que es toda mi vida. Quiero decir que es mi forma de realizarme, aunque no me hace especialmente feliz y hubiera querido que las cosas fueran de otra manera. Es mi destino, según parece. Con todo, aunque resulte contradictorio, no me considero un literato. Mi obra no es una sustitución sino una imposición de la vida.

¿Cuál es su manera de trabajar, su ritmo, sus horas, sus claridades, trabaja con borradores, toma notas, hace planes o diagramas, escribe todo un libro y luego comienza con lo que será la versión definitiva?

No tengo un horario preciso, como un empleo. Traté de hacerlo en otro tiempo. Es un buen método, si se dispone de tiempo. Obliga al trabajo y la continuidad. Es un general cambio de actitud, o mejor, un cambio en cada libro. Hago borradores, como siempre, cuando es inevitable también hago planes y diagramas, de ninguna manera escribo nada de un tirón sino más bien a los hitones.

Como intelectual me siento obligado (no sólo inclinado) a asumir responsabilidades, a señalar éste o aquel camino. De todas maneras es lo que la gente espera de nosotros. Nuestro error o nuestra debilidad es el error o la debilidad de un pueblo. Personalmente, tengo una posición tomada no sólo en el terreno político (algunos llaman el compromiso a eso) y se olvidan del resto del hombre) sino en todo lo que importa una decisión de tipo moral. Con todo, considero que el arte que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo. Esto no quiere decir que, pur expiéndolo que sea, no existan valores a los cuales estemos obligados por encima de él.

¿Le interesa alguna narrativa extranjera en particular? ¿Por qué motivos? ¿Qué autor o autores?

Últimamente, Sillitoe, Pasolini, Updike, Guimarães Rosa.

¿Le gustaría ser el autor de una de

terminada obra, de alguna novela en particular? ¿De cuál?

Lulú, de Marge.

¿Qué época le interesa y/o le gusta: escuela, poesía, autor, etc.?

Apenas soy un mediocre lector de poesía. Me gusta o no y después no sé qué más decir. El rey David, Carlos, Keats, el viejo Whitman, Hernández, Neruda, Vallejo, Parra, J. L. Ortiz, John Lennon.

¿Le gusta el cine? ¿Qué autor, tipo de film, etc.?

Empecé por ahí. Hoy me gano la vida como guionista de films publicitarios. No tiene sentido hacer números. Me parece más importante la influencia del cine en mi obra. No sé si es evidente. Sudeste, por ejemplo, fue inicialmente un libro cinematográfico. En mi última novela el tratamiento de la imagen y el montaje son semejantes al de una película.

JUNTOS SEPARADOS

Cuento de Rolando Saffan

Acordate de tus cómplices y de los fraudes en común y ese gran deseo de salir de la jaula. RENE DAUMAL.

Ya en el taxicarga —después de haber embalado al espejo y haberlo subido con tantas precauciones y haber gastado tanto dinero en su compra— Gabriel se asomó de pronto al miedo al error, al miedo a que todo eso no terminara en un montón de vidrios y esperanzas despedazadas por el suelo, al miedo al peligrosísimo tañ en cualquier parte de la cara, y también al miedo, el peor de todos.

El telémetro había demostrado claramente la existencia del Otro Lado (Gabriel se había colocado a un metro y medio del espejo del baño y al enfocar su propia imagen el telémetro marcó tres metros. Repitió la operación, ésta vez desde noventa centímetros) y el telémetro marcó un metro ochenta exactamente) y entonces comprendió que el era sólo su mitad y que la otra había que buscarla. Los espejos sólo eran puertas con una astuta llave de cristal.

Gabriel recordó todo esto mientras se ponía un pullover de cuello alto e iba a la cocina a prepararse un café. Faltaba una hora para el momento establecido y aún tenía que acomodarse el espejo en el cuarto antes de pasar al Otro Lado. Tardó más de cinco minutos tratando de distribuirlo dentro de la pieza y al fin lo dejó invadiendo el rincón de la pared de la ventana y de la pared del placard.

A la hora establecida Gabriel se acercó definitivamente al espejo. Miró la cara. "Mi cama" pensó, "mi futura amár. Miró el placard, "mi draculap". Las cortinas, "mis santitos". Entonces levantó su mano izquierda y posó suavemente la palma sobre la superficie helada. La mano fue desapareciendo muy lentamente. Luego colocó el pie izquierdo y lo vio desaparecer de la misma forma. Y por último aporó la cabeza y luego todo el cuerpo y fue consumiéndose hasta desaparecer por completo.

Gabriel se encontró en su pieza nuevamente. Miró la cara "Esta es mi amár". Se miró a sí mismo: "Yo soy Leirbag". Puso su mano derecha sobre el corazón, sonrió, y utilizó la izquierda, ahora la más hábil, salió al frío de la calle. "Un frío idéntico, pero cálido".

Todos los otros iban a contramano, todos los carteles de propaganda eran ilegibles. Se metió las manos en los bolsillos, cruzó la calle y comenzó a caminar resueltamente.

Entonces lo vio. Era idéntico, perfecto y tan real como alucinante. Acababa de cruzar la calle y venía hacia él caminando resueltamente con las manos en los bolsillos y la misma increíble sonrisa.

Y el esperado apretón de manos, los primeros balbuceos ambos ante sí mismo se transforman de pronto en el trépitido de un cristal que se rompe en mil pedazos saltando violentamente sobre la vereda.

CRITICOS

EMIR RODRIGUEZ

MONEDA

PASADO Y PRESENTE DE LA CRITICA

Desde ultratumbas

Hablo en nombre de una raza extinta. Hasta hace pocos minutos yo creía ser una persona con vocación y destino; creía ser igual a mis semejantes o a los que yo consideraba mis semejantes; creía moverme como todos, creía sufrir cuando me atacaban, amar cuando era amado y desear de alguna manera seguir viviendo. Esta tarde he descubierta que, como los dinosaurios y como los protodictos, como todos esos divertidos animales del pasado más remoto, yo no existo. Felizmente, mi inexistencia ha tomado algunas proporciones. Y esta mañana, cuando todavía creía existir y tenía entera confianza en ser un hombre de este tiempo, torné algunos apuntes como consecuencia de una larga conversación conmigo mismo que era, a su vez, consecuencia de muchas largas conversaciones con ustedes. Y digo los seres reales y las razas reales. Sobre esa ilusión y sobre esa ficción es que elaboré mi breve intervención imaginaria.

La crítica, ese cadáver

Mi querido amigo, el escritor venezolano Uslar Pietri ha dicho que la crítica ya no existe. En verdad, la crítica que él ha definido ya no existe. Murio de asfobia en el siglo XVI. El último dominó, leyendo la crítica de Brea que había usado tanto nuestro venerabilísimo (no digo más) don Andrés, el último dominó me salió un día a la calle y vio que los poetas escriben poemas a quienes él les habla lo que le tenía que escribir a quienes les había mostrado como no con (*). Ver pág. 6.

JOSE MARIA CASTELLET

Oír, Observar, Aprender

América desde Europa

Los escritores españoles no podemos ser ajenos en absoluto a lo que hemos oído aquí, en estos días, a esta explosión del boom de la novela latinoamericana. Y no podemos serlo por muchas, muchísimas razones: una, evidente, es la de la evidente pertenencia a un mundo común y a un continente frente a las obras que escriben estos novelistas sin ninguna barrera y que nos permite entrar directamente en ellas y no como extranjeros. Y por otro lado —y esta puede tomarse como una consideración general, extraliteraria—. Latinoamérica es, en estos momentos, para muchos de nosotros, ya no solamente escrituras sino todos los españoles conscientes), una esperanza. Una esperanza en muchos órdenes; una esperanza en el terreno literario, pero también —y no quisiera limitarme al término político— una esperanza en el nacimiento de una nueva visión del mundo, no desde el punto de vista de los poderosos, sino desde el punto de vista de los humildes y los desvalidos. En cuanto a mi caso particular, esa literatura ha estado muy lejos de serme ajeno. Desde el escándalo más inferior —la difusión—, hemos intentado

luminar la tragedia con la comedia, como lo haría la literatura de las unidades, etc., según gozando de buena salud y escribiendo cosas desmenuadas y cambiantes de los que hemos vivido. Es crítico se murió. Los que hemos venido después, representantes de la novela crítica, tenemos pretensiones modestas que casi nos confundimos con los autores mismos. En realidad, nosotros somos críticos de una novela que si bien tiene personajes reales, de carne y hueso, es sin embargo, una obra totalmente de ficción: la novela crítica. Pero yo me preguntaba esta mañana, cuando no sabía que iba a decir todo esto porque ignoraba aún que los críticos éramos diploticos: ¿cómo la novela, lo que nosotros llamamos novela, no es una obra crítica?

La novela moderna

La novela moderna empieza en la época moderna como una obra de crítica. La primera novela moderna es una obra de crítica de un señor que se llama Miguel de Cervantes y Saavedra y que es el patrono de todos nuestros críticos, reales o extintos. El Quijote —vaya decir, la primera novela moderna— es una obra de crítica de caballería, una crítica activa, militante. Una crítica entradora de un género que, ese sí, tenía cara de extinto.

El Quijote es una crítica en movimiento que no tiene el nombre del siglo XVIII para enseñar a la gente como escribir, sino una crítica para enseñarles a no escribir. Y es eso lo que la realidad. Y es eso lo que nosotros, los críticos modestos que hemos nacido pocos años después del siglo XVIII, hemos ido descubriendo: la novela es una manera de hacer la crítica, una manera de cobrar la realidad críticamente.

Cervantes es el novelista más experimentado de todos los tiempos. Es mucho más audaz que Joyce, y claro, más que Vargas Llosa. Cervantes reacciona ante todos los problemas que se le realiza la obra, se va comentando a sí misma y comentando a un género, al tiempo que se va creando, creativa, creadora y recreadora. Ustedes, que han leído el Quijote mejor que yo, me ayudarían a recordar aquel episodio en que quedan enfrentados

el Quijote y el Vizcaino. Cervantes paró la narración porque ya no tiene más historia y entonces sale a buscar la historia de Don Quijote y la encuentra en el capítulo de la batalla de los moriscos que me dice usted de reducir. Y que me dice usted de la segunda parte, cuando los personajes han leído la primera y han leído el libro que escribió el señor Avellaneda o supuesto Avellaneda, y se ponen a hablar de sí mismos como críticos literarios. Esa es la obra que hacemos nosotros los críticos. Tenemos extinta que goza de buena salud gracias a los novelistas.

Novela y novelista

Henry Fielding, en el siglo XVIII, en Inglaterra, también era un novelista crítico. Cada una de las partes de Tom Jones está precedida de un análisis, estandar de un nuevo género que iba creando Tom Jones a la zaga de don Quijote. Lawrence Sterne es también un novelista crítico. El fue quien creó los procedimientos que después hicieron famoso a Joyce. Él fue el primero que se animó a contar una historia en un capítulo. —Yo sé que yo sé cuando termina la historia no tiene más de 40 años. Sin embargo, la novela crítica de Henry Fielding, de alguna manera, y es también la historia del tipo de Tristán.

El gran error de el maestro de lo que podría llamarse la narración interrumpida, la narración que el novelista intermite en el momento que va a ocurrir la cosa más interesante, porque hay un crítico metido en los novelistas que se llaman Richardson y de su amigo Jean Jacobson y de varios otros famosos críticos que tuvieron el género epistolario y lo convirtieron en novela. Y qué decir de Flaubert y de Henry James, sino que la novela es el género crítico por excelencia. La novela es la reacción de un hombre para enfrentarse a una realidad que para él es cosa inmensa, metidos profundamente, y ante la cual tienen que criticar y protestar. Un novelista tiene que decir —y esto lo he notado tanto como yo, lo ha dicho Cervantes, Sterne, Rousseau y Vargas Llosa— que él quiere transformar esa lucha suya con la realidad en una estructura de palabras. Y aquí viene la crítica. La crítica es la transformación de palabras que todos usamos para describirnos bien día o peor, los días, o para estar en algo que no es únicamente transmisión de un significado sino en una estructura válida por sí misma, perdurable, o sea, crítica.

Un ejemplo

Mientras Uds. trabajan, quizá nosotros podamos, sino descansar, por lo menos reflexionar sobre todo lo que nos ha pasado y tomar —este es el segundo aspecto de que quería hablar— el ejemplo de una novela, un ejemplo de modelos literarios a seguir, sino un ejemplo de un tipo de cosa. Es un ejemplo a seguir del extraordinario voluntarismo que anima a la literatura latinoamericana. El voluntarismo que va desde el voluntarismo individual del artista —de él mismo Vargas Llosa, y es el que permitía al escritor imponerse a sus problemas, librarse de sus impotencias y sobreponerse a sus dificultades— hasta el voluntarismo que va mucho más allá porque se consustancia con la lucha por la sobrevivencia.

Y es ese, repito, el modelo que a mi juicio los escritores españoles de hemos tomado de todos Uds.

Los hijos prodigos

Por último, diré que Uds. representan para nosotros la existencia de una sola esperanza: la esperanza de una solidaridad que, como dije antes, tiene origen y viene provocada por muchas cosas, pero que con todas ellas, yo quisiera que nosotros deseamos, sentamos y profesamos, pero que —para nosotros mismos— es una esperanza que Ud. realizan —es la esperanza de una solidaridad que es la hemos de ganar, que la hemos de merecer—. Solo entonces, cuando la hayamos ganado y merecido, los pediremos a Uds. que nos nos representen en todo lo que están haciendo. Nada más.

Kafka, crítico

Es lo que yo hizo uno de los más grandes escritores de nuestra historia de nuestro siglo. Es Franz Kafka, un judío de Praga que vivió en lo que era una parte de la ciudad que era el centro del eterno imperio austro-húngaro, que vivía encerrado en el ghetto de Praga, que vivía encerrado en un mundo que habían enseñado sus mayores, que vivía reforzado por su padre; ese Kafka que escribió esas narraciones que cuando se publicaron nadie entendió del todo por que en una de ellas un crítico se levantaba y en voz alta y enfrente se hallaba convertido en una caricatura (¿dónde se ha visto que los críticos sean caricaturas?) y en otra a un señor lo golpeaban en las espaldas y lo llevaban despierto en un proceso infante, lo ejecutaban sin que el pudiera saber nunca qué había pasado, ese mismo Kafka.

Los críticos del realismo, cuando leyeron la novela Kafka, dijeron que ese escritor se escapaba, que ese escritor se evadía de la realidad y se iba a traer garabatos por esos mundos. Pero cuando vino Hitler, y cuando Hitler empezó a limpiar con sus esbirros en las espaldas de los señores que habían escrito a los campos de concentración, y cuando los señores fueron juzgados, y cuando los señores fueron convertidos en insectos, entonces alguien comentó a darse cuenta de que ese gran crítico que se llamó Franz Kafka era algo más, mucho más que un insecto.

Asimismo, espero que quienes me están escuchando ahora sean capaces de darse cuenta de que estos grandes novelistas que leímos acá entre nosotros, estos novelistas son algo más que insectos que se ocupan de sus realidades escribiendo ficciones. Porque son, además, seres humanos que reaccionan ante la realidad, que obran sobre todas las labores de crítica, sobre la realidad crítica, la realidad crítica, la realidad crítica, y que quieren transformar por medios que ni ellos mismos, ni nosotros —los críticos— varían la realidad crítica, que quieren, pero transformarla en una realidad para siempre.

Una realidad que nos altera y nos perturba y la realidad que nos conmueve y nos hace llorar, pero que nos hace reír. Una realidad, en fin, en la que reconocemos nuestra condición, no ya de críticos ni de novelistas, sino simplemente de hombres.

En 1967, en Caracas, se llevó a cabo el XIII Congreso Interamericano de Literatura. Las asambleas se realizaron en las aulas de la Universidad Central de Venezuela y la sesión pública de clausura, cuya síntesis publicamos aquí, se celebró en el Teatro del Ateneo de Caracas. Frente a un público numeroso y entusiasmado, el delegado venezolano, el señor Miguel Otero Silva y Oscar Sambrano Urteaga. El Presidente del Comité Organizador del Congreso, José Ramón Medina, señaló que el propósito fundamental había sido poner "enfrente al escritor (en el sentido de crítico) con sus críticos, con sus analistas, con quienes enjuician su obra". Nuestra colega venezolana Papeles dio a conocer la versión magnetofónica de dicha sesión pública de clausura. Limitados por comprensibles razones de espacio, ofrecemos aquí una síntesis. Es importante de cada intervención. La síntesis, los títulos y subtítulos son de nuestra responsabilidad. En la página 6 y en continuación se completa el material.

Los Novelistas y sus Críticos

ARTURO USLAR PIETRI

La Necesidad de Expresar

El arte: un misterio

No hay fórmula para escribir una novela; no hay fórmula para ser un artista; no hay fórmula para ser un escritor. Se llega a ser un artista por medio de la experiencia y de la sensibilidad de una manera milagrosa. Me refiero a esa suma de cosas ineficaces, de angustias, de necesidades de expresión, de liberación de ataraxismo, que llevan en una forma ciega —tan ciega que el mismo no sabe cuándo va a pararse— a hacer y rehacer.

Los escritores son gente simple, son hombres un poco desamparados frente a la vida, son hombres con una sensibilidad que sufre y que reacciona, hombres que tienen una necesidad angustiosa de expresión como liberación; para sacar de ellos lo que dentro de ellos no puede quedar y tratar, a su modo, de componer o desequilibrar un mundo con el que no están de acuerdo. Pero no basta con ese impulso. Siempre quedará lo misterioso que hace que sea muy distinto el testimonio y la obra de arte.

Responsabilidad y modestia

Acá hemos recibido la lección de una gran modestia por parte de estos extraordinarios escritores que nos han hablado de su obra como un accedimiento del que ellos casi no han sido responsables, como de una revelación que les ha sido deparada, como de un preencuentro fortuito del que han salido cosas. Y junto a esa modestia, a ese estado de gracia, a esa apertura al mundo para responderle y reahacerlo, hemos visto igualmente que no hay fórmula ni receta ni truco para escribir. Los que tienen trucos, los que tienen fórmulas, los que tienen recetas, son los malos escritores. Ningún gran escritor se ha regido nunca por una fórmula, ni ha pretendido explicar. Por ello le es tan difícil a los escritores hablar de su obra. Son las obras las que deben hablar por ellos. Cuando un hombre necesita explicar su obra, es porque ésta no significa ni dice nada.

Obsolescencia de la crítica

Yo tengo mucho respeto por los críticos, pero considero que es un género que está prácticamente condenado a desaparecer. Yo sé que mi amigo Rodríguez Monegal, a pesar de que me mira con alarma, en el fondo está de acuerdo conmigo. Porque la crítica tenía un sentido cuando existía una precaria literaria dogmática, cuando existía una manera de medir, reeditar y sopesar las obras literarias. Pero hoy día yo me pregunto: ¿quién tiene el derecho para medir? ¿quién es capaz de dictaminar "este es el criterio para distinguir lo que vale de lo que no vale"? ¿quién es capaz de levantar un modelo cuando hemos visto todos los años caer a los modelos levantados y surgir las peores heresías, que son las que se convierten a su vez en nuevos modelos?

Hoy día la crítica no puede tener ese sentido valorativo. La crítica, puede tener, a lo sumo, un sentido participativo, tener una orientación explicativa, tener una posición de apoyo, pa-

ra que de esa manera, los que están identificados con una manera de hacer el arte, le hagan entender su criterio en los demás.

Ineficacia de la crítica

Ya no existe quien se atreva a decir que algo no es arte, aunque en su interior mucha gente dude. Los determinados cosas sean arte. Y así, en este mundo de confusión —que es un mundo de creación y de transformación— la crítica se encuentra en el más desesperado de los casos. Por eso digo que la crítica, en la forma en que se la entendía en la época de oro de los grandes críticos que pontificaban y consagraban como se decía o condenaban muerte, esa crítica ha terminado. Ahora hay quienes cooperan en una empresa de creación estética, pero cuando ellos sólo explicando el significado de la creación ajena porque está de acuerdo con esa forma de creación.

Quedarán esos epígonos, esos asociados, esos soldados en la lucha de una nueva crítica. Y quedarán también los historiadores de la literatura y los profesores de literatura, claro, porque sin ellos no habría manera de transmitir y enseñar. Pero la crítica como tal, la crítica valorativa, la crítica que decide el destino de las obras, la crítica que daba o pretendía dar a cada quien lo suyo, esa está muerta y no va a haber quien la resucite en este mundo cambiante.

FERNANDO ALEGRIA

UNA FORMA DE VIDA

Todos nuestros países están poco relacionados editorialmente con los demás. Pero creo que el caso de Chile es el ejemplo más dramático de la dolencia a la que me refiero. Resulta que nosotros publicamos libros, grabamos discos, escribimos poemas, obras de teatro (teatro un buen teatro), y nada nos libra del sentido de vida casi íselita que tenemos.

Nosotros, los que escribimos tales cosas, las reencuentramos al escribirlas. Sucede que continúa la experiencia cuando esa experiencia deja de ser anecdótica y se transforma en una expresión de uno mismo. Cuando lo que uno está escribiendo ha dejado de ser anecdótico; cuando lo que uno está escribiendo le da forma y le da orden a la realidad y expresa un orden en la vida que la vida no tiene pero que nosotros quisiéramos tener, entonces estamos haciendo una novela, un cuento, un poema.

En el fondo, no tiene ninguna importancia para mí la diferencia de géneros literarios. Escribo poemas que tal vez no son poemas, ya que son unos versos muy largos que pueden igualmente ser párrafos de un relato; escribo ensayos; escribo cuentos y es-cribo novelas. Esicamente estoy tratando de buscar una forma de vida.

Creo profundamente —y lo digo sin ánimo deliberado, sin tratar de envair mensajes— sin tratar de hacer discursos— que el escritor que va en busca de la experiencia, que va en busca de lo que el mismo va dejando en otros seres y en otros lugares, si reencuentra lo que busca y si tiene talento para darle una forma estética que permanezca, es un gran escritor.

(Continúa en contrapaja).

CRITICA DE LIBROS

La mala hora, de G. García Márquez.

Ed. Sudamericana. 203 págs.

Con esta obra, el narrador colombiano se reencuentra con la economía y la grandezca de El Coronel no tiene quien le escriba o Los funerales de la mamá grande, aunque, eso sí, llevando esa economía y ascrivismo del lenguaje mucho más allá, también recontrándose

con los delirios imaginativos de Cien años de soledad. A nuestro criterio, esta novela es superior a lo que ya conocíamos del autor. La hondura y la perfección que alcanza en todos sus personajes, en el drama de cada uno y colectivo a la vez. García Márquez rescata para la literatura uno de esos frescos epícos que ya parecían enterrados para siempre. (G. H.).

La milicia literaria, de Héctor P. Agostini.

Ediciones Silaba. 216 págs.

Creemos que siempre deberemos lamentar que Agostini, cualquier día, no se siente y escribe todo lo que sabe sobre marxismo, cultura y literatura. Salvo algunas obras, cuyo renombre nos salva de la enumeración, en casos como el que nos ocupa, acude a la recopilación y cae en cierto desorden y superficialidad más que criticable en un ensayista de su altura. Por momentos, en notas como la dedicada a Lugones o a "Las mujeres de Vargas Llosa", el lector puede encontrarse con ese Agostini que siempre se espera en un libro firmado por quien, en este momento, en la Argentina y desde el marxismo, es uno de los pocos que puede aportar valiosamente, profundamente, a la crítica literaria. (AGR).

Pronto aparecerá

Por la piel

POEMAS DE

MARTA KAPUSTIN

Y JOSE

SLIMOBICH

EDICIONES

DEL ALTO SOL

Underground Cinema

¿arte rebelión?

por SILVESTRE BYRON

"Están sucediendo cosas muy extrañas en el cine", ensayó Mekas, portavoz del Underground Cinema o cine subterráneo. Y lo más extraño es que no tiene nada de extraño". En New York, Los Angeles y San Francisco, centros del movimiento, proliferan las exhibiciones en teatros independientes, sótanos, bares o galerías de arte. Es posible que estas películas lleguen hasta a sus vecinos en librerías como si fueran un disco, un par de zapatos o un libro.

ARTE Y REBELION

Estos son los determinantes del movimiento; y sus realizadores (moviemakers) extienden los límites del film; por ejemplo, se pintan, se raya o perfora la película. Algunos pegan alas de polillas directamente sobre el negativo y luego lo pasan por la sopladora. Otro, en cambio, aplican tantas cosas que es imposible sacar copias. Se llega hasta prescindir de la imagen; proyectan sólo el haz de luz. Asimismo, hay pantallas y proyectores múltiples que combinan con la acción en vivo. Una nueva visión que se abre.

(REBELDES CON CAUSA)

Estas películas implican una actitud rebelde frente a las disposiciones legales y morales de la sociedad norteamericana y, sobre todo, frente a las convenciones "made in Hollywood". Underground es vanguardia; y ésta no es solamente la intelectualidad de un momento histórico particular. Si analizamos que es vanguardia, descubriremos que hay una posición rebelde contra una cultura y un arte presentes en función de una cultura y un arte futuros. Toda vanguardia propone, no impone.

En la década del 20 los artistas de vanguardia descartaron la trama argumental. Para el dadaíca Picabia el error en un cuadro era el tema; en el cine, la trama. Investigaron los medios más ceñidos al cine para comprenderlo y explotar mejor su potencialidad.

La vanguardia floreció abundantemente en Europa, especialmente con las composiciones geométricas y el sinfonismo. Italia se adelantó a la escenografía de El gabinete del Dr. Caligari. Buscaron una variante absoluta de la novela, crear una moral sin prejuicios y encarrar cualquier tema con libertad de expresión. Es sobre estas bases que surge el Underground al final de la década del 50, radicalizándose en la actual. Ahora los objetivos están claramente definidos. La vanguardia europea llegó a Estados Unidos, luego fue retomada como cine experimental.

NUEVAS FORMAS

El Underground no repudia ni destruye al viejo cine: lo vive y se cae solo. Rebelándose, crean nuevas formas contra un cine convencional y literario. Su naturaleza independiente le otorga una total libertad de expresión. Carece de presiones por parte de los productores; la producción corre por cuenta del realizador. Además, no se trata de satisfacer a un público masivo. Cada trabajo está hecho con bajo costo, usando película de 8 ó 16 mm. El resultado no tiene al trabajo imper-

Tea de las literarias

Jura novit Curia

CUENTO DE HECTOR TIZON*

A esa hora bochornosa de la siesta, nadie —vivo ni muerto— se aventuraba por las calles del pueblo.

Ella al principio ni siquiera se dio cuenta, hasta que lo descubrió en su alma; fue como quien en una solitaria sobremesa se descubre de pronto una pequeña mancha en la piel de una mano y recuerda que sí, que antes la tenía pero era imperceptible y ahora nota que se va agrandando. Y sabe también, súbitamente, que esto ocurrirá hasta cubrirle todo el cuerpo, que el riesgo es enorme y quizás irreparable. Corre en busca de auxilio. Ella en principio pensó esto que ahora sí, como una pequeña espina clavada. Recién advierte la amenaza, la trama de la conspiración. Y sale en busca de ayuda.

Sus pasos resonaron durante varias cuadras por las calles desiertas. Solo en una de las esquinas creyó ver a alguien, a lo lejos, pero no podría jurar que el bulbo —hombre o animal— trató de ocultarse detrás de un bucón.

Aunque nativa y vástago de una familia principal del pueblo, empleó varias horas en dar con el bufete. A medida que andaba, el calor era más intenso y la claridad deslumbrante del sol confundía sus puntos de referencia. Incluso estuvo al borde de extraviarse; descansó unos minutos, sentada en el umbral de la acera

—alta y antigua, en donde todavía podían descubrirse las argollas para atar los cabalgaduras—, frente a las tiendas de los tucos, ahora también herméticamente cerradas. Allí descansó, recordando vagamente que por esos sitios —de niña— solía dar alcance al vendedor de alaja y guarapo frescos que, pedaleando dentro de su carrito colorado, tocaba una bocina muy delgada. Con el recuerdo surgió, secándose en las lágrimas y enseguida descubrió el letrero

Dr. Antolin Barboza - Leyes

semicircular en la pérgola que soportaba un par de

El famoso letrado —en cuyas dotes se contaba también la clarividencia— ya la esperaba en la puerta. Y cuando la vio superar la bocanilla, él también se resguardó en las sombras de la entrada; corrió hacia el interior, se colocó el guardapolvo gris que usaba para atender a la clientela, y los pequeños anteojos y aguardó sentado, firmemente parapetado, a su gran escritorio en forma de U. La única luz del ambiente —en un día de cielo amarillento— provenía de la claraboya abierta en el lado oeste (era ya la tarde entones).

—No toque el llamador —ordenó el abogado, cuando la vio rebortada en el fondo claro de la entrada—. Pase.

Ella, que apenas tuvo fuerzas para superar esos pocos metros, se arrojó literalmente en sus brazos.

—Estoy perdida, perdida —alcanzó a decir—. Sálveme, doctor.

El abogado palpó ese cuerpo magro y envejecido, recorrió por un temblor, que apartó de sí y obligó a sentar en un sillón giratorio. Luego esperó unos segundos a que dejara de gimotear y relatar su caso en forma algo confusa.

—Cálmese —dijo al cabo.

—¿Es incurable, doctor? —preguntó con voz desmayada.

—Por supuesto que no. La solución es onerosa pero profundamente sencilla... Está en el artículo 507 del Código.

Apenas el abogado terminó de hablar la mujer cayó abatida. Pero antes de que el letrado tuviera tiempo de quitarse el guardapolvo y los anteojos, ella se había repuesto; en la superficie oscura de los cristales del zaguán se arregló el sombrero y retocó la pintura de sus labios, se alisó la ropa y, como una rafiaga, salió nuevamente a la calle.

(*) El autor, que es nacido y vive en Yala (Jujuy), explica el título de este relato como "un latifundio forense muy usual" que significa algo así como "el Juguador que comence y aplica el derecho o la ley".

sonal tipo Hollywood, sino a la creación de un artista, único como en la poesía.

¿CINE ABSOLUTO?

La literatura cinematográfica es desdiciada, lo que cuenta es la visualidad. Imparta más el aspecto perceptivo y técnico que el tema. Más aún lo que importa es cómo se dice que se tiene que expresar. "La cámara ahora capta vistazos, fragmentos de gente, creando impresiones fugaces, tanto de objetos como de acciones", dice Mekas. Es el flash-back: "la totalidad de imágenes y vistazo que vemos a través de la ventanilla del auto o del jet", agrega Mekas. "Nuestros ojos pasan por canales fijos". Estamos examinando el aspecto formal del film. No tenemos presente, por lo tanto, su significado conceptual. Esto es cine absoluto.

CINE MAS PINTURA

Como disciplina, se admite a la pintura porque es la más vinculada al cine. Ya en los años 20 se había evidenciado preocupación por esta relación. El ritmo y el movimiento de los films de la vanguardia fueron resultantes de las preocupaciones de los pintores y futuristas por desplegar un movimiento en la pintura. Muchos realizadores estudiaron esta disciplina antes de filmar. El movimiento surgió en la pintura, se logró plenamente en el cine. ¿Acaso alguna vez en un proceso cuyo fundamento es el flujo del movimiento?

¿EXISTE VANGUARDIA?

Es un error creer que no hay vanguardia. Los que atacan al Underground algo que la conciencia del cine, por sus posibilidades, no puede ser un no o de ensayo. Es el caso del neorealismo, donde el cine ejercita por sí auténtica vanguardia sin empleo de otras expresiones. Pero el cine, típico fenómeno de nuestro tiempo, depende de la técnica, y en el Underground es obvia la presencia de la máquina para percibir los aspectos mecánicos y las subjetividades de cada moviemaker. Y esto es fundamental: el hombre no puede confiarse en material, en no imágenes, a lo cual hay que agregar que el cine depende básicamente de la tecnología.

IMAGENS ABSTRACTAS Y NO AL COMPROMISO

Muchos moviemakers trabajan con una base abstracta. Son experimentales.

Así, de esta forma, se aborda una imagen no representativa del documental. "Primero tuvimos la imagen estática de un tren entrando en una estación (si empezamos por allí)... el teatro filmado... las historias y fantasías, entonces los poemas rearguados de los argumentos, las tramas y los temas", dijo Mekas. Es la década del 20. "Los meses del 60 abandonaron la imagen representativa", es decir, no se busca registrar una realidad objetiva o subjetiva, sino la pureza del cine. Pero no obstante, siempre existirá una acción con la realidad.

La nueva comedia cinematográfica dice no al compromiso. Es disparatada, absurda, insensata, "totalmente desafiadora" de la definición. Más, realizador de *Hallelujah the hills*, film que es una alegre protesta contra el american way of life. La parodia sin inhibiciones indica un nuevo camino. Todos jugamos en la superficie, lo que se da en llamar "con pies ligeros". Nada de honduras.

ADIOS A LAS TRAMAS

"La trama es inservible. No se la puede tomar muy en serio", dice Hill. Esto parecería indicar una clara impresión frente a la moviola. Y más si tenemos en cuenta que de la postura de Mekas podemos inferir que: 1. no sirve de nada criticar el orden existente; 2. no se cambian las cosas desde afuera, sino desde adentro; 3. el cambio se realiza en uno mismo, en mí ser, y 4. esa transformación se exteriorizará en formas estéticas.

LAS BUENAS COSTUMBRES

Una actriz baleo a un moviemaker; algunas presentaciones personales se ven rodeadas de escándalo; todo se confunde: para algunos *Hallelujah the hills*, es pop-art; se hostiga a los realizadores; para los tribunales ser un delincuente juvenil es más digno; se confisan los reels y la policía, siempre eficaz, clausura cines y arresta proyectores. Mekas anuncia: "Nuestros cronistas, la prensa, la TV, la radio, los críticos, todos conspiran para mantener las puertas cerradas". Luego de la cual agregó: "Tenemos que abrir las". La óptica de los años 20 era la misma.

FANTASMAGORIAS DE LAS ALTIPLANICIAS

POEMA DE ARIEL FERRARO

Los Corderos geológicos del viento
Quiéren bajar al pastizal de piedra
Por las altas cornisas de soledad que gastan
Viñuelas y pastores.

Dadme un tambor de sol para animar el aire
Que oprimido se pierde bajo los apreadores.

Este fue un mar de lejía cobriza
Que encantaron los peces y las algas fecundas.
Después vino la niebla con su fragua sombría
Y secó las mejillas de las estrabaciones.

Nadie supo el momento en que por las honduras se
[consumió la vida
Dejando en la planicie de alveosos recuerdos
Los cortantes colores que pintan las quebradas.

Un polen de pobreza cae hacia las espigas
Que coronan la frente calcárea de las huellas.
Y unas plumas con sangre mueven por los tolares
Un olor azulado que se hace lejania.

Dadme un hilo de chágur del salar penitente
Y enhebrar la vida lenta y domesticada,
Aquí donde estas cosas tienen día sin año.

... Porque todo es comienzo y es final de lo mismo.

(*) Este poema fue el primer premio de los Primeros Juegos Florales de La Joven Poesía Latinoamericana, evento que organizamos en octubre de 1967. Formaron el jurado Lázaro Llach (SADE), Franco

Urondo (Invitado) y Nira Etchenique (El Contemporáneo). Agradecemos a todas las publicaciones colegas, tanto argentinas como de otros países, instituciones y personas que colaboraron para el éxito.

