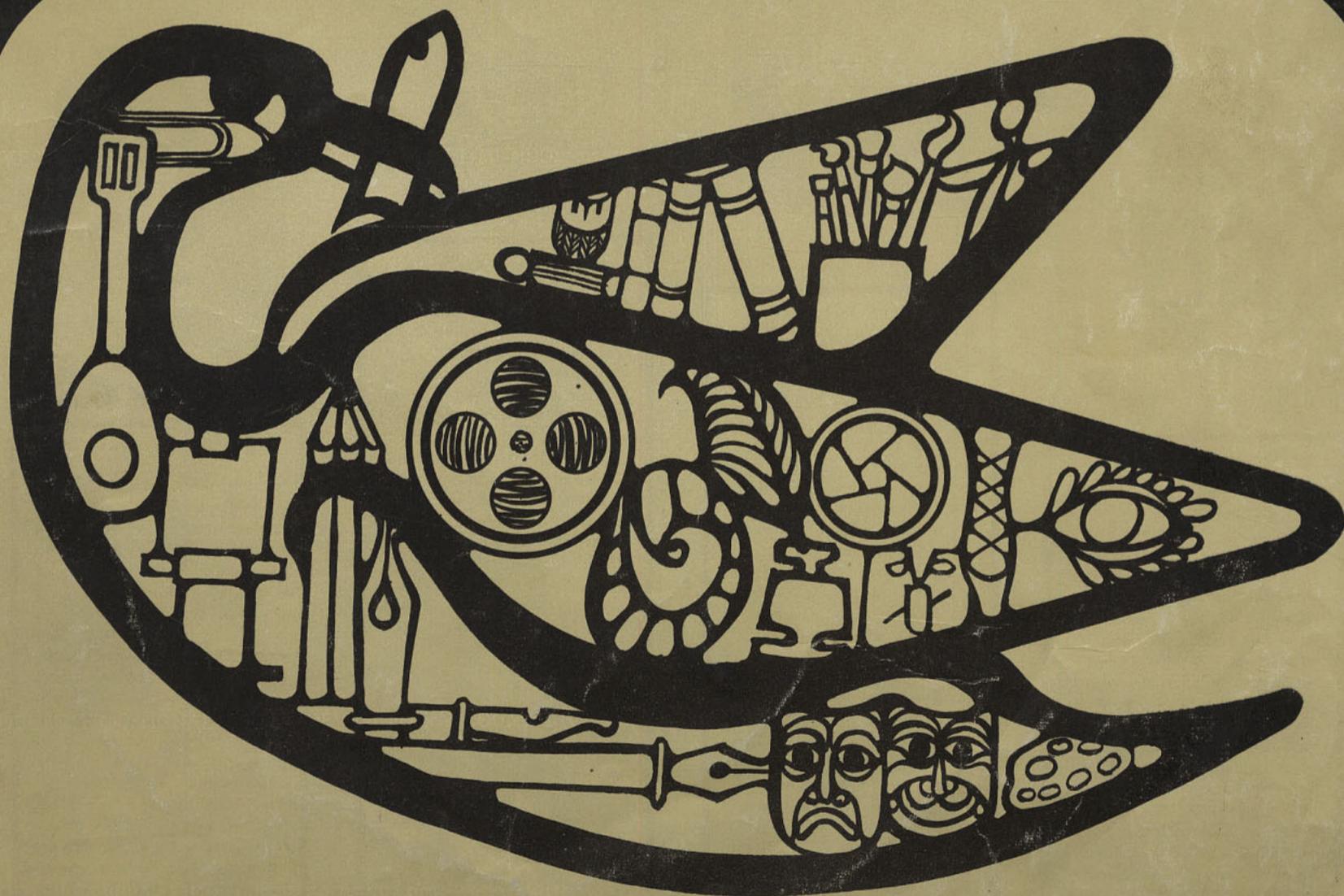


CORRADORAN

Revista mensual de arte, literatura y ciencias sociales / Año I agosto de 1969 N° 1 / Santiago de Chile / Representante Legal Eduardo Castro / Director Enrique Lihn / Jefe de Redacción Germán Marín / Secretaria de Redacción Eugenia Neves / Diagramador Vicente Larrea / Impresor Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454 / Precio: E° 3, por ejemplar / Suscripciones: Chile, E° 30, por año; exterior vía aérea U.S.\$ 8 / Las suscripciones deben solicitarse adjuntando cheque cruzado o giro a nombre de Editorial Universitaria, S. A. / Casilla 10220, Santiago de Chile.



EDITORIAL

Este es el primer número de una revista que quiere ser nueva en la medida en que retome una tradición periodística nacional interrumpida lamentablemente, cada cierto tiempo, por múltiples obstáculos.

Antes de crear una necesidad, "Cormorán" quiere llenar el vacío dejado por otras revistas de su naturaleza, respondiendo así a la demanda que ellas crearon en nuestro medio cultural, cada cual de acuerdo con las móviles perspectivas que éste les abriera en su hora.

Si los tiempos han cambiado y con ellos las funciones de los órganos de expresión y de información, se mantiene, acrecentándose a través de los cambios, la necesidad de una revista como ésta, de integración y extensión culturales, al menos tal como la hemos proyectado.

Las publicaciones especializadas, importantes para Chile como fuentes de prestigio internacional, no se dirigen, obviamente, a la comunidad entera; menos aun en un país como el nuestro donde el nivel cultural medio, de difícil evaluación, nada tiene en común, en cualquier caso, con la esfera de los especialistas.

Algunas de esas publicaciones felizmente han sobrevivido pero, desde el momento en que para ello deben ampliar su radio de influencia, la densidad de sus respectivos lenguajes y la irregularidad de su aparición, las condena, inevitablemente, a desaparecer.

Por otra parte, la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas, etc., no parecen disponer de públicos separados, lo bastante amplios como para justificar y sostener, en nuestro país, ese otro tipo de especialización que daría lugar a publicaciones por zonas de intereses culturales.

Por lo demás, independientemente del nivel en que opere, ese fragmentarismo es incongruente con la tendencia a la integración de todos los modos de producción cultural, que se está abriendo paso entre nosotros, a través de medidas concretas: la que adoptara la Universidad reformada, por ejemplo, al reunir en un solo departamento al Teatro Experimental, a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y a la Escuela de Ballet. Por la misma razón, resulta imposible ya conseguir una educación artística que no se oriente a restablecer la relación de interdependencia relativa entre las distintas artes visuales, artesanales y constructivas, relación cuya ruptura sólo puede explicarse en el contexto de una sociedad obsoleta, pues todas estas instancias unificadoras responden a la concepción de una sociedad global que subyace en ellas y las genera en la direc-

ción del futuro.

La aparición de "Cormorán" —periódico mensual de arte, literatura y ciencias sociales— responde también a dichas instancias unificadoras, y nuestra revista quisiera expresarlas a través de una visión global de la cultura en Chile, y de la necesaria apertura a la actualidad cultural extranjera. No es una publicación meramente noticiosa, destinada a un registro pasivo de novedades, sino un examen crítico de nuestra situación cultural y de todo cuanto desde este ángulo pueda interesarnos verdaderamente.



PISTOLA CALIBRE 32

Le Roi Jones, escritor negro norteamericano, adscrito a la violencia revolucionaria, quien en 1967 fuera detenido durante los desórdenes de Newark portando una pistola calibre 32, pronto verá publicada en castellano su obra "El sistema del Infierno de Dante", que lanzará la editorial venezolana Monte Avila. "Es necesario reducir a medio millón de negros de Harlem para que aprendan a descubrir un nuevo orgullo en su color", declaró hace poco tiempo. El libro señalado constituye una suerte de autobiografía donde el tema de la negritud es el infierno de otro color: "En un tiempo, el de mi niñez, lloraba para conseguir compasión y comprensión. Y el infierno era el infierno de mi frustración. Pero ahora para mí el mundo es claro y muchos de sus elementos más fácilmente definibles".



CENIZAS PARA EL VIENTO

Hernando Téllez es uno de los escritores más representativos de la literatura colombiana del siglo XX, y el de mayor relieve dentro de su generación. Nacido en 1908, en Bogotá, realizó una actividad múltiple en diversos aspectos de la creación literaria, que abarca el ensayo, la narración, la crítica y el periodismo. Murió en 1966.

La edición preparada por Marta Traba, para la Editorial Universitaria, recoge las piezas más importantes de su único volumen de cuentos, y agrega dos textos rescatados de una revista: "El traje" y "El retrato".

La obra narrativa de Téllez se caracteriza por el singular tratamiento de los temas, entre los que resaltan aquellos relativos al fenómeno sociopolítico de "la violencia colombiana", al proyectar esas situaciones desde la interioridad de los personajes. La sobriedad expresiva con que se configura el mundo narrado en cada caso por Téllez, crea una atmósfera cuyo trasfondo, de gran tensión interna, sorprende por su aparente naturalidad.



¡VAMOS, MUCHACHOS!

"La mistificación industrial de la literatura tiende a desvirtuar este proceso de toma de conciencia del lector argentino y latinoamericano, para convertir en simple moda y puro consumo esa inquietud que surgió como un proceso cultural propio de las condiciones prerrevolucionarias que caracteriza a nuestro continente. De tal modo, la mistificación desvirtúa esa toma de conciencia y anula la influencia esclarecedora y revolucionaria que correspondería a una literatura nacional y popular. Yo diría que la disyuntiva no es realismo versus literatura lúdica, sino creación auténtica versus retórica para el consumo. Por otra parte, entre nosotros las autodenominadas "vanguardias literarias" no dejaron de ser los anacrónicos residuos de escuelas ya perimidas. A veces es un problema de mala digestión cultural. Por ejemplo, la literatura francesa dirigió hace tiempo (y con provecho) al surrealismo, el mismo que nos continúa produciendo flatos artísticos y literarios. ¡Vamos, muchachos! ¿Se puede llamar vanguardia latinoamericana a seguidores de Proust y de Joyce?": (Bernardo Kordon, en entrevista sostenida en Santiago).



TESTIMONIO

Una aldea común, sin ningún rasgo especial, sin ninguna originalidad, una aldea de labradores, sirvió a Jan Myrdal para recoger conversaciones en cinta magnetofónica que luego trasladó, sin añadir ni quitar palabras, a un libro que a poco se convirtió en clásico. Ediciones francesas, inglesas e italianas se agotaron en pocas semanas y el libro fue empleado tanto como ejemplo de estudio de sociología como de introducción al conocimiento de la vida actual de China Popular. La obra tiene el atractivo de carecer por completo de especulaciones inútiles. El lector sólo encontrará largos discursos de los habitantes de ese rincón hablando de la guerra, de la revolución, de las organizaciones del pueblo, de las relaciones sexuales, de la situación familiar, de la época oprobiosa de los mandarines, etc. El título del libro: "Una aldea de la China Popular", Seix Barral.



ISIDORA DUNCAN, LA
NARCISA HIPPIE DE
LA BELLA EPOCA

Isidora Duncan, vuelve a estar de moda. Se la verá en breve en el film de Karel Reisz bajo los rasgos de Vanesse Redgrave, que ha ganado por este papel el premio de interpretación femenina en el festival de Cannes.

¿Las razones de esta afición? Es muy fácil ver en Isidora Duncan, y por razones puramente de atuendos, a una de las primeras hippies. Pero la libertad de su vida, el tumulto de sus amores, hacen de ella una hermana gemela de nuestras aprendices de Bardot y de las muchachas modernas. Con la ingenuidad de una Marilyn Monroe, Isidora Duncan confiesa en el prefacio de su autobiografía: "Tal vez el amante más maravilloso de nuestro tiempo es Gabriel D'Annunzio". Y luego de esta confesión sin artificio, agrega, en el más puro estilo 1900: "Cuando D'Annunzio ama a una mujer, eleva su alma desde la tierra hasta las regiones divinas en que se calla y resplandece Beatriz". (Jean Calon, "Le Figaro Litteraire").



LAS BUENAS
INTENCIONES

Disc-jockey, periodista y locutor, responsable actualmente de la dirección del programa "Estudio Abierto" del Canal 11 de Buenos Aires, Raúl Matas "ha sido llamado por el Presidente Eduardo Frei" —según el semanario argentino "Análisis"— para hacerse cargo de la jefatura artística de la Red Nacional de Televisión Chilena, empresa que funciona con autonomía bajo el rótulo de Televisión Chile Limitada, resultado de la fusión de tres organismos: CORFO, ENTEL y Chile Films.



BRAULIO ARENAS
AL DIA

"La endemoniada de Santiago", Monte Avila Editores, Caracas, 1969, y "El castillo de Perth", Orbe, Santiago, 1969, constituyen los dos últimos ejercicios novelescos dentro de la abundante pero irreprochable bibliografía del poeta, ayer caudillo surrealista, Braulio Arenas. La primera novela, dedicada a "Carmen Marín, la endemoniada en ese Santiago de 1857", ofrece las tribulaciones oníricas de un adolescente durante una jornada de "fiebre y olvido, de delirio y realidad" comenzada un sábado por la tarde. Las fascinaciones múltiples que experimenta el personaje frente a "la bella desconocida", encontrada a la hora de la siesta pero repetida más tarde en espejos sucesivos de una realidad santiaguina, conforman la aventura gótica de esta narración. Semejante punto de partida ofrece también "El castillo de Perth". Es un sueño creado en la noche del tiempo, donde peligrosas criaturas del pasado medieval vienen a arañar el dormitorio de un joven dormido no hace mucho, a pocos pasos de nosotros, en 1934. De esta manera, Braulio Arenas, parece rescatar los mejores momentos de los libros de caballería, con sus misteriosas heroínas, los más felices instantes de la novela gótica, con sus metafísicos subterráneos y torturantes laberintos, o los no menos preciosos minutos de la actual novela negra, mixtura de humor frío y de rigurosa demostración temática. Ambas novelas acaso presentan un capítulo indispensable —el capítulo que faltaba— en la actual narrativa latinoamericana. Cabe, por último, señalar, que la aparición próxima de la antología poética "En el mejor de los mundos", Zig-Zag, completa a Braulio Arenas como autor al día en sus exaltados y rigurosos mundos de novelista y poeta.



EXPOSICION DE
PEDRO LIRA

La exposición de Pedro Lira, el viejo maestro nacional, en el Instituto de Las Condes, es un deleite visual y un acontecimiento histórico, ya que no se realizaba una muestra de esta envergadura desde 1912, año de su muerte. Esta obra del siglo pasado y principios del actual, sorprende y admira, ya que el más breve dibujo, el más insignificante croquis, está regido por la preocupación técnica, la severa disciplina académica, que no impide el goce bucólico para dejarse llevar por la improvisación frente al paisaje y las cabezas femeninas. Por eso, la exhibición está repleta de bocetos, de pequeñas manchas, que tienen el ímpetu romántico de lo que se ha dejado a medio camino, la línea que viene de lo muy arcano, y donde más gozamos, ya que podemos seguir el proceso de la creación artística del vigoroso autor de "La fundación de Santiago".

La muestra llega casi a los cien números, acaso una décima parte de su fecunda producción. La enorme cantidad de pequeños estudios que ubicaron los organizadores de esta retrospectiva, permiten creer que su labor fue muy intensa. La observación de detalles, para sus monumentales cuadros históricos y mitológicos, indican que estudiaba incansablemente un tema y repetía varias veces un mismo cuadro. "La infancia del Giotto" y "Fundación de Santiago", son una prueba de lo que decimos. Para estos lienzos reunió innumerable material: cabezas, manos, cascos, paisajes. Aquí está presente la formación europea, el cuidado lineal, el conocimiento anatómico que daban las academias francesas de la época.

Pocas veces podrá repetirse una vida tan intensamente dedicada al arte como la de Pedro Lira, pues no sólo es una labor constante con el pincel y la tela, sino que también muy entregada a la divulgación plástica, a la formación de un gozador plástico más culto, en un momento en que se están dando los primeros pasos en cuanto a exposiciones y torneos artísticos. Incansable como pintor, apasionado como traductor —"La filosofía del arte" de Hipólito Taine, "Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos" de Giorgio Vasari—, equilibrado juez en sus artículos críticos y alto espíritu investigador en "Diccionario de pintores", obra que resultó muy valiosa para una sociedad en los comienzos de sus inquietudes por las bellas artes.

Su capacidad docente, sus deseos de comunicar y enseñar, están presentes desde su extrema juventud. Cuando recién marcha a París, ciudad que era para él el centro del pensamiento y el arte, se siente realizado en el barco, porque puede discutir y encender pasiones culturales, ya que van con él Barros Borgoño y Orrego Luco, entre otros intelectuales de nota. Siempre aparece rodeado de gente, de muchachos jóvenes, reuniendo personas para empresas culturales, como la "Unión Artística", que forma en 1885 y que está destinada a erigir un edificio para el Museo de Bellas Artes. Así surgió el Partenón de la Quinta Normal, que el año pasado vivió su momento de gloria, con la exposición "De Cézanne a Miró", que llevó a más de 250.000 personas hasta el vetusto edificio.

La completa retrospectiva que ha organizado el Instituto de Las Condes ha reunido obras de más de veinte coleccionistas, siendo Fernando Lobo Parga el que ha aportado un número más alto de cuadros, sobresaliendo los pequeños, donde se aprecia el amor por el detalle, "el encanto por lo accesorio" frase aplicada a la pintura de Durero, pero cae justa para la producción de Pedro Lira. Los dibujos de manos, cabezas y tipos populares, muestran su seriedad profesional, su probidad de oficio. Su naturaleza romántica surge de inmediato. Allí están las damas de la alta sociedad y las mujeres del pueblo, al lado de los temas históricos y mitológicos, los retratos cargados de sentimentalismo: "La mujer con el gato", "Dama frente al espejo", "La pintora", que típicamente recuerdan a Delacroix, el pintor que más admiró nuestro maestro, ya que hasta su muerte conservó "Cruzados en Constantinopla", copia que hizo del genial francés.

La bella exposición está en el ambiente que le corresponde, ya que la vieja casona de la avenida Apoquindo está en la línea del pintor y se presta admirablemente para los detalles anecdóticos de verdadera emoción. El retrato de Pablo Burchard, el discípulo más querido de Lira, está magníficamente bien captado en su lánguida actitud, su esbelta figura y sus barbas rojizas. Está junto al caballete del artista, conservado intacto y con el último paisaje salido de sus manos, inconcluso, pero con la sabiduría plástica de la madurez, ya que la solución está en la senda de la restricción plástica. También podemos admirar "La fundación de Santiago" (colección Carlos Altamirano), el cuadro que sirvió de base para el mayor que está en el Museo Histórico y que obtuvo Segunda Medalla en la Exposición de París de 1889. Una exposición muy completa y que permite exaltar en lo que vale al gran animador de las artes del siglo pasado. (RICARDO BINDIS).





El desconocido Gerardo de Pompier
en su fondo "Los Transparentes"

EL AUTOR DESCONOCIDO

La vida y obra de Gerardo de Pompier, nacido en 1900, en Santiago, nos habla de la secreta y apasionada vocación de un escritor desconocido. En 1918, al salir de la Escuela Militar, por razones no enteramente dilucidadas por sus biógrafos, pero que suelen ser atribuidas a la exaltación y al *sonambulismo de su carácter*, viajó por primera vez a Francia, a proyectar sus estudios: egiptología y matemáticas superiores. Pero, fiel al espíritu de su época, desechó la ordenada existencia del Internado de Jesús, comenzando a vivir la bohemia artística de aquellos años, en los que alternó con figuras tales como André Breton y Antonio de Pedro y Dufflot. De regreso a Chile, en 1925, tomó posesión de la cuantiosa fortuna legada por una dama vinculada a su familia. Desde entonces, llevó una vida turbulenta pero no menos metódica en el fundo "Los Transparentes", cerca de Melipilla. A poco, desposó a doña Leonora Zavala, desaparecida trágicamente con oportunidad del movimiento sísmico que asoló a dicha zona agraria en enero de 1928. Esta pérdida, naturalmente irreparable, fue inspiración de sus escritos primerizos, que de haber sido publicados en su oportunidad, habrían desviado el curso total de la poesía chilena, desde el propio Gerardo de Pompier hasta nuestros días. Felizmente manos fieles rescataron del olvido este florilegio fúnebre.

Raras veces, en la poesía universal, las vivencias de la soledad y de la muerte han llegado a cimas tan altas. Desde ellas, el poeta parece haber atisbado el abismo. De aquí, su silencio ulterior y, sin guardar las debidas distancias, el hecho —aún no esclarecido por sus biógrafos— de que, como un Rimbaud, sintiera la necesidad de extraviar estos frutos amargos de su espíritu.

A partir de aquellos lejanos días, la producción del incipiente escritor se diversificó, concentrándose tanto en la prosa científica como en el verso didáctico. Esto, como resultado de su radical desconfianza hacia la literatura, criterio con el que no podemos dejar de coincidir, plenamente.

En 1936, regresó a Europa, donde sensible al entusiasmo de Franz Hellens, publicó "Saltos Mortales", en la Revista "Varietés" (junio, 1937), texto calificado por su autor como "la más acabada expresión del surrealismo púdico".

En cuanto a "Leonora y los transparentes", fue encontrado en las intermediaciones de su casona, por su dilecto amigo, el espeleólogo Roberto Albornoz, con ocasión de un serio descubrimiento que practicaron ambos. El éxito de estos versos, que conmovieron a la sociedad, en el Ateneo, debilitaron las prolongadas resistencias de su autor a darlos a la luz pública, y una primera edición de los mismos, no ha mucho aparecida con prólogo y notas de Gerardo de Pompier, constituye el orgullo del citado profesor Albornoz, como asimismo, una suerte de renovada inquietud por parte de su autor. Es por ello que, al darlo a conocer en estas páginas, y respetuosos con el creador de surrealismo púdico, hemos seleccionado una página, el fragmento inicial de su novela "Arte de Nadar", en que confluyen las dos vertientes de su espíritu: el cientificismo y la poesía pura.

De Pompier ha encarnado el orgulloso desafío a la vana agitación literaria propia de nuestra época. Su producción expresa fidedignamente, la ceremonia secreta de su rebeldía. "Arte de Nadar", tanto por el cuidadoso desarrollo del Asunto, Acontecimiento y Espacio que conforman su estructura, por el uso depurado y delirante del idioma, por el sibilino uso de las mayúsculas, por el significado *significante de los signos*, como por sus magistrales juegos en el manejo del "medias res" y otras instancias de la temporalidad, se emparenta misteriosamente con la narrativa latinoamericana actual, en especial con autores como José Lezama Lima, bien que el humor conjeturable de Gerardo de Pompier, asuma una trascendencia que lo asemeja a Julio Cortázar, como veremos.

EL ARTE DE NADAR

(Fragmento)

Desde el punto de vista racional, tan sencillo es nadar como andar. A las primeras de estas locomociones es a la que hemos de recurrir siempre para descansar de las fatigas de la segunda.

El agua, tan llena de vida que encierra todas las partes vitales del suelo, al que limpia y vivifica, contiene cuanto es menester para reparar los desgastes causados por la falta o el exceso de esta combustión interna que se llama respiración. Conviene echar agua al fuego que se quiere avivar.

Desde el punto de vista muscular, la natación es la mejor aplicación de la gimnasia. Bajo el aspecto médico, el agua, elemento líquido de la tierra, se relaciona directamente con el líquido del cuerpo humano, y sus alternativas de calor y frío son, cuando se emplean bien, el correctivo de las enfermedades del sistema nervioso, que tan necesitado está, ora de dilatarse por el calor, ora de contraerse por el frío.

La natación no tendría historia si el hombre hubiera dejado de emplear un elemento que le es tan natural como la tierra. En efecto, las ciudades lacustres nos dicen que mucho antes de las épocas llamadas históricas, existió una raza humana, casi marina, que habitaba chozas construidas sobre pilastras, entrando en aquéllas nadando. La natación forma parte del gran arte de la guerra en la India, Grecia y Roma. "No sabe nadar" equivalía y aun era peor que decir ahora: "no sabe leer".

Por esto precisamente la gimnasia y la natación hacían parte integrante del arte de la guerra, y habiendo ésta cambiado de fin y de medios, aquellas dos ciencias, que merecían ser cultivadas por sí mismas, han caído en una especie de olvido.

Las sociedades primitivas, a causa del estado primitivo y salvaje que provenían, estaban constituidas únicamente para la guerra. Sólo se vivía para oprimir, se mataba o se moría, no había término medio. La gimnasia era el aprendizaje y simulacro de la guerra. Los antiguos aprendían a nadar para que un río no les detuviera en su victoria o en su retirada. Se habían hecho de una segunda naturaleza, de pulmones particulares para permanecer mucho tiempo en el agua. Se buceaba, lo hacían menos para pescar la concha que produce la perla o la púrpura que para cortar entre dos aguas los cables de la flota enemiga, para penetrar sin ser vistos en la ciudad sitiada, que estaba en el curso de un río.

La antigüedad estaba enamorada de la guerra y del guerrero. El hombre antiguo nadaba, corría, luchaba para ser fuerte y también para ser hermoso.

La Edad Media gustaba también de la guerra, no tanto por la supremacía que ésta da cuanto por el desprecio de la vida y del amor al mal que ella inspira. En aquellas edades monásticas, el agua era el símbolo de la mujer, el ondulante y pérfido fantasma que laceraba el cerebro de los cenobitas.

La gente no se lavaba, subía al cielo con costras de suciedad. Las enfermedades de la piel nacían de la suciedad, y el hombre que llevaba el culpable amor de sí mismo hasta el punto de tomar un baño, como salía de él con los poros dilatados y propicios a recibir toda la maligna influencia, era atacado en seguida de la epidemia reinante. "Dios ha castigado al pagano, al mundano", decía el sacerdote, de acuerdo con los escolapios de época.

Saint Simon nos enseña que el gran siglo de Luis XIV era sucio. En cambio, los aborrecidos filósofos del siglo XVIII han propagado la natación y la limpieza.

Las pesadas armaduras de la Edad Media habían quitado a los caballeros la idea de perder el tiempo en la natación, que era inútil. Pero la invención de la pólvora, que acabó con la caballería, introduciendo en los ejércitos el elemento campesino, o nacional, trajo, entre otras muchas ventajas, la resurrección del arte de nadar.

A pesar de su pesada armadura, el villano no desdeñaba echarse a nadar para salvarse o perseguir al enemigo.

En los tiempos modernos, todos los viajeros nos trazan un cuadro maravilloso de la salud de los pueblos que, en continuo contacto con la naturaleza, pasan gran parte de su vida en las aguas de sus lagos o de sus ríos. El coronel Amorós prueba científicamente que la natación era una rama de la gimnasia.

Psiessnitz, veterinario, que tenía por intuición el genio hipocrático, supo encontrar ciertas propiedades del agua de las que hizo una agente vital que curaba a los moribundos.

Hasta nuestros tiempos no se ha comprendido que la salud moral depende de la salud física, y que todas las propiedades y todas las actividades nacen y derivan unas de otras. No es de extrañar, pues, que en las páginas que siguen hablemos mancomunadamente de la higiene y de la gimnasia.



LA GUERRA HA TERMINADO

(La Guerre est finie) Realización: Alain Resnais. Guión: Jorge Semprún. Fotografía: Sacha Vierny. Música: Giovanni Fusco. Intérpretes: Yves Montand, Ingrid Thulin, Genevieve Bujold, Jean Dasté.

La memoria, el tiempo, la obsesión del pasado, el lugar que el recuerdo ocupa en nuestra vida, son los temas que recorren la obra de Resnais desde sus cortometrajes ("Las estatuas también mueren", "Toda la memoria del mundo", "Noche y Niebla") hasta sus obras de definitiva madurez, que lo sitúan entre los más grandes realizadores de nuestro tiempo ("Hiroshima, mon amour", "El Año pasado en Marienbad", "Muriel").

Firmemente apoyado en el montaje, su antiguo oficio, riguroso, respetuoso del guión en que se apoya, se ha considerado a Resnais el anti-Godard, el improvisador, el "hombre-cine", surgidos ambos de una misma generación, creadores ambos de una obra sólida en su conjunto y para muchos, genial.

Sin embargo, su estrecha colaboración con el guionista (Marguerite Duras en "Hiroshima", Alain Robbe-Grillet en "Marienbad", Jean Cayrol en "Muriel") no priva a sus films de ese sello personal propio de un verdadero autor.

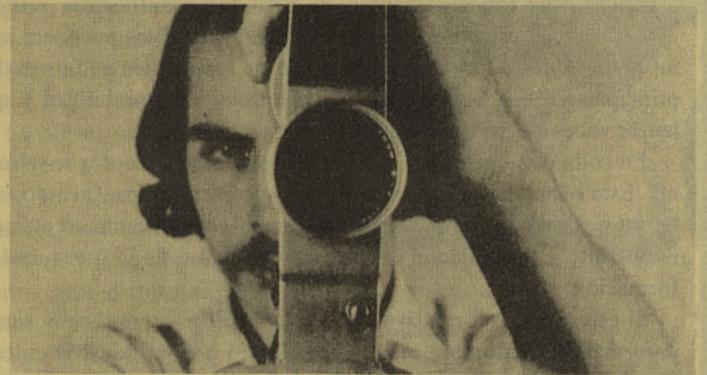
Nuevamente está la obsesión del pasado en "La Guerra ha terminado", nuevamente está la estructura fragmentaria, aparentemente inconexa, de "antinovela", aunque esta vez el guionista es el español Jorge Semprún.

Diego Mora, exiliado español en París, lucha en la clandestinidad por la liberación de su país. Lo acosa el presente confuso de una España de turistas y falsa prosperidad y el recuerdo de la Guerra Civil, tiempo heroico y nítido. Militante permanente, "héroe fatigado", desarrolla su rutina cuyos avatares son la prisión o la muerte. Y a través de este día en la vida de Diego Mora, Resnais expone de manera objetiva la contradicción entre dos formas de lucha, la necesidad de un replanteamiento del "problema español", la dura realidad en que "nuestros deseos no se ajustan a los hechos". Porque tal es la situación de esos viejos camaradas que preparan y esperan cada año la huelga general, tal la situación de Diego que cruza cada vez la frontera con el inmediato peligro de "caer", tal la situación de las mujeres que se enteran, con ojos de espanto, de que su compañero ha "caído". Perdida su identidad, Diego o Carlos o Domingo (su existencia "real" casi ha perdido sentido) se mueve entre la rutina y el peligro, el amor permanente de Marianne o la aventura fugaz con Nadine; la disciplina del Partido o la duda exasperada. Aunque centrado en ese personaje cuyo rostro refleja los años de lucha estéril, el film lo circunda de otros seres no menos representativos de una "situación": Marianne, la hembra, encarnación de una continuidad que no es puramente dramática; Nadine y su grupo de jóvenes terroristas; la mujer de Antonio, el compañero "caído"; Ramón, el camarada, símbolo de la lealtad y la abnegación, muerto antes de iniciar su primera "gran misión".

En una estructura "realista", valorizadora de la cotidianeidad, hay dos puntos claves en los que Resnais despliega un lirismo que acerca "La Guerra..." a sus films anteriores: las secuencias eróticas y la del funeral de Ramón. El amor y la muerte, dos certezas, las únicas que Diego posee. Su cópula con Nadine está iluminada de manera tal que logra una textura casi táctil, su unión con Marianne consigue una exaltación casi sagrada con la música de Giovanni Fusco. Y en el funeral de Ramón, anticipado, previsto, pasado o recordado, el contrapunto texto-imagen logra su máximo nivel emotivo.

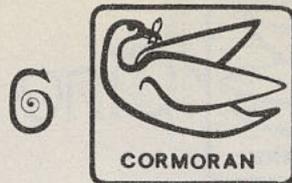
Mientras en los films anteriores de Resnais el pasado se manifestaba en sucesivos "flash-back" o fugaces "racontos" aquí el pasado es una presencia no visual. Las intercalaciones a la linealidad del relato son más bien de un tiempo condicional. La mente del personaje está dirigida al futuro, anticipando hechos fugaces, importantes o banales, y expresados en diversas posibilidades (los diversos aspectos con que imagina a Nadine antes de conocerla, la captura de Antonio vista con ligeras variantes en los detalles).

Para muchos, esta modalidad de apariencia puramente narrativa, sería la correspondencia ideológica de una posición que cuestiona la fidelidad a un pasado (viejos métodos de acción revolucionaria) y de la mirada abierta de un Resnais que postula una nueva visión de la realidad española, en éste, su film sin duda más comprometido. (José Román).



FESTIVAL DE PELICULA: VIÑA DEL MAR

A finales de octubre próximo, se celebrará en esta ciudad el 2º Festival de Cine Latinoamericano y el 2º Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Luisa Ferrari de Aguayo, perteneciente al comité organizador de este encuentro, expresó al respecto: "Consecuente con los principios que inspiran estos certámenes, no habrá en ellos competencia, el ánimo de luchar unos contra otros para saber quién es el mejor. Tampoco la búsqueda de una recompensa material, es decir, no habrá premios en dinero. El objetivo es conocernos, encontrarnos". Este Encuentro y Festival está siendo organizado por el Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile con sede en Valparaíso. Cabe destacar la inquietud cinematográfica que existe aquí, demostrada por dos hechos que hablan por sí solos: la presencia de la primera Escuela de Cine creada en el país y el funcionamiento del único Cine Arte que persevera en Chile. Los certámenes se realizarán bajo los auspicios de las Municipalidades de Viña del Mar y de Valparaíso, los Ministerios de Educación y de Relaciones Exteriores, la Dirección de Turismo, el Consejo de Fomento del Cine y con la colaboración de Cine Arte de Viña del Mar. Podrán participar en el Festival y en el Encuentro, películas de largometraje, corto y medimetro, realizadas por directores latinoamericanos o extranjeros residentes en algún país de nuestro continente. Serán invitados los más representativos realizadores de la cinematografía actual latinoamericana y se espera la participación de Cuba, Argentina, Brasil, Uruguay, Perú, Venezuela, Colombia, Bolivia, México y Chile. Todos los films participantes serán sometidos al juicio de un comité de preselección integrado por cinco personas: un representante del Comité Organizador y miembro del Jurado Oficial; un representante del Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile (sede de Valparaíso) y miembro del Jurado Oficial; un representante de los críticos chilenos y miembro del Jurado Oficial; un representante de la Universidad de Chile (sede de Valparaíso), y el Director de la Cineteca Universitaria dependiente de la Universidad de Chile (Santiago). Habrá, también, un jurado formado por nueve personas que otorgará premios y menciones honoríficas, constituyendo sólo una forma de estímulo a los cineastas que lo merezcan. Informaciones en torno pueden ser solicitadas y/o enviadas a 2º Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, Departamento de Arte Cinematográfico, U. de Chile, Casilla 854, Viña del Mar, Chile.



LITERATURA Y COMUNICACION MASIVA

“Y en el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios...” dice San Juan, El Teólogo, al comenzar su Evangelio. Verbo con equivalencia de Lengua, Idioma, Habla, Palabra, es decir, Logos. En otras palabras, San Juan identifica Verbo y Razón; la Palabra como la expresión más genuina de la racionalidad, de la esencia misma del hombre y de lo divino.

Por esta misma identificación, los hebreos no escriben el nombre de Dios. Igual cosa hacen algunos pueblos indígenas de México cuando mencionan sólo al Tío, el hermano de Aquel que no se nombra.

Se explica, entonces que aún subsista el criterio operativo para clasificar la prehistoria desde la aparición del hombre parlante y la historia, desde el momento en que éste vehicula su pensamiento a través de la escritura. Lo racional es comunicado por la palabra y pasa a ser la palabra misma. Y la literatura surge tiñéndose a veces de mito, historia, filosofía, religión, ciencia, poesía o simple expresión de lo humano.

Lo racional es verbal y nuestra cultura, hasta hace poco, era una cultura verbalizada. Sin embargo, toda nuestra estructura mental está pasando por un proceso de cambio con la creación de los medios audiovisuales que nos remiten a un nuevo tipo de racionalidad desverbalizada y que afecta, muy principalmente, a la literatura y a la misión, responsabilidad y quehacer del escritor, condenando a este último, a sumarse a la industria cultural o a lanzar voces que se escuchan cada vez menos.

En toda comunicación, un Transmisor y un Receptor se relacionan actuando mediante un saber común y manteniendo una posición ética autónoma. Esta relación es comunicación cuando es simétrica. Cuando ésta falla, es decir, cuando el Transmisor se transforma en Foco Transmisor que no escucha o no admite réplica y convierte al Receptor en mero elemento pasivo, no hay comunicación y estamos, entonces, en presencia de un fenómeno enajenante y apabullador llamado Información. Es lo que sucede en la relación de los Medios de Comunicación Masivos, mejor dicho, Medios de Información.

Si este Foco Informativo se institucionaliza —y de hecho siempre lo está— los auditores-espectadores se masifican: son “informados”, formados, deformados. El hombre masa o masificado por la industria cultural o por el Estado educador se enajena al foco informativo y sigue sus normas, perdiendo su genuina libertad y autonomía.

En un sistema capitalista, el Foco Informativo institucionalizado está dirigido por una élite de especialistas al servicio de los intereses particulares de la industria, el capital y la ganancia, manipulando los sueños, esperanzas, pasiones, mitos e imágenes que el hombre tiene de sí mismo.

De este modo, la repercusión del libro ha ido decreciendo. Y el escritor, deseoso de llegar a un público más extenso pero a la vez más masivo y masificado, piensa en el cine y en la TV, o los sirve directamente. No sólo se preocupa del aspecto literario, sino que estudia el color, la forma plástica, la intensidad de la voz o el paisaje adjunto. Abandona poco a poco la palabra para meterse de bruces en el mundo icónico. No es un azar que los poetas de protesta sean “cantantes” de protesta y que el libro de Cortázar “La vuelta al día en ochenta mundos” tenga una presentación iconográfica que a veces supera el contenido estrictamente literario.

Hay países emisores de información y pueblos auditores-espectadores. De suerte tal que el “ismo” de moda al que se pliega el literato no es otra cosa que el índice de sumisión o domesticación que el escritor del Tercer Mundo, por ejemplo, tiene en relación con los países Focos de Información. Ponerse a la moda, a tono con las nuevas corrientes, es, a veces, la imagen del rendir pleitesía al apabullamiento que viene desde el mundo desarrollado, del mundo del cual dependemos económicamente y que se lleva, junto con las materias primas de la tierra, aquéllas de la inteligencia.

En los países socialistas ocurre otro tanto, en la medida en que los medios audiovisuales de consumo masivo están institucionalizados, aunque el escritor, en cambio, no sirve al capital ni persigue el beneficio de un sistema basado en el lucro, sino que su misión se torna pedagógica.

Pero, aun cuando el sistema informativo le permita predicar “el bien, la bondad o la belleza”, no deja, por ello, de ser enajenante. Su adhesión o sumisión es ideológicamente diversa, pero pasa a formar parte de la legión de enajenadores, en cuanto cae en el juego de manipular opiniones. (Se habla aquí de socialismo, es decir, de países con Estado en donde subsiste la lucha de clases y no de comunismo, donde, suponemos, se habrá extinguido el Estado y finalizado la lucha de clases).

En todo caso, en las situaciones mencionadas, el escritor pierde su autonomía, obligado a participar en las reglas del juego que los medios audiovisuales establecen. Actualmente, en nuestro contexto de miseria, lo mismo que en la sociedad opulenta, cada vez hay más tiempo libre y el hombre masa exige, por ello, más productos culturales pero a más bajo nivel. En nuestro medio, el hombre masa es la expresión genuina de la mentalidad burguesa que hay que contentar agregando agua al molino de su paquete cultural: casita propia, vehículo, radio, televisor, cine semanal y algunas obras “izquierdizantes” para el buen equilibrio de su mentalidad reaccionaria.

Pero, paradójicamente, junto a la enajenación de los medios masivos de información audiovisual que se produce en los bolsones de pseudo-sociedad-de-consumo, se da, al mismo tiempo, la más enajenante desinformación, producto del analfabetismo, o de la lejanía geográfica, o de la falta de medios técnicos. Cabe preguntarse ¿a quién sirve entonces el escritor? ¿A la cerrada estructura del campo cultural, como podría analizar un estructuralista ubicado en nuestro medio? ¿A la gran masa, desde el punto de vista demográfico, o al hombre masa urbano producto de los medios masivos de información? ¿A quién halaga? ¿En qué esferas repercute? ¿Repercute?

Antes, nuestra domesticación era realizada por la Iglesia, la Escuela y la Familia. Ahora, son los comics, la pantalla chica y el cine, los encargados. Los Evangelios en forma de historietas nos dan un Cristo blanco y rubio y a un Judas con el rostro moreno como el de cualquier latinoamericano. Las universidades, antaño puntales del sistema, son hoy las que lo cuestionan: “Gracias a los profesores y a los exámenes, el arribismo comienza a los seis años” y “En los exámenes haz preguntas”, escriben los estudiantes de Nanterre. “No queremos ser idiotas especializados”, se lee en los muros de las universidades alemanas. “Estudiar es bonito, pero no cuando otros se están muriendo de hambre”, graban en las aulas, los alumnos de la Universidad de Chile. Estos ejemplos son una muestra de la literatura subterránea que ha surgido en las murallas para competir con el Goliath de los medios institucionalizados de comunicación masiva que sabe halagar al escritor para hacerlo uno de los suyos. (Armando Cassigoli).



PARA UN ARTE LATINOAMERICANO

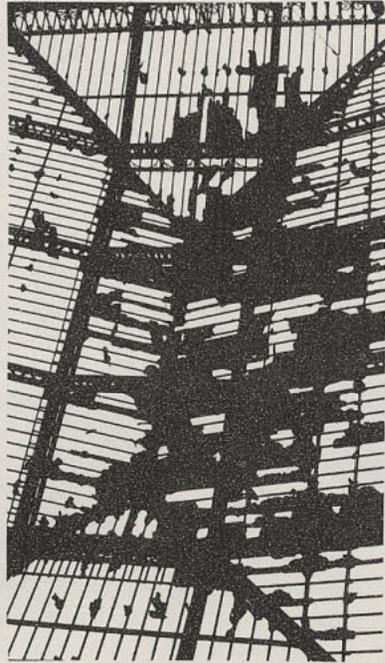
"La creación de un Centro de Estudios de Arte Latinoamericano aparece como una de las necesidades más apremiantes para todos los que nos interesamos por estudiar aquellas formas de expresión que han de conducir a definir la personalidad de la cultura y a crear una conciencia de destino común entre los pueblos de nuestro continente.

El estudio del arte latinoamericano, los problemas de su configuración como estilo o de su servidumbre o dependencia frente al arte europeo, es simultáneamente una forma de abordar el sentido de nuestro propio ser histórico condicionado por la dependencia económica-cultural respecto al imperialismo.

Al pretender perfilar la fisonomía existencial del hombre latinoamericano actual, de las formas de su cultura y de su destino social e histórico, no podemos dejar de abordar los problemas que nos plantea el arte; pues en él se expresan sintéticamente las estructuras en que vivimos y lo que somos.

Hasta el momento, aparte de algunos trabajos aislados de algunos críticos de domingo o de algunas personas de buena voluntad, poco o nada se ha hecho en este campo. No existe una revista especializada que dé a conocer la labor de los artistas, ni institución alguna que se haya consagrado a la catalogación científica de los trabajos, ni siquiera una biblioteca especializada.

Es la necesidad de reparar estas falencias la que nos hace proponer la formación de un Centro destinado específicamente al estudio, y a despertar una toma de conciencia crítica del arte, a darlo a conocer, valorizarlo y procurar orientarlo como una de las formas expresivas que han de definir la singularidad de la cultura latinoamericana y expresar nuestras aspiraciones de que refleje y que descubra nuestra realidad, liberándolo de toda servidumbre cultural": Fragmento de un proyecto presentado por Miguel Rojas Mix al Decano de la Facultad de Bellas Artes (U. de Ch.), Pedro Miras.



BELLAS ARTES: EXPOSICION DE ESCOMBROS

Aunque entre los cuadros y esculturas presentados por la Escuela de Bellas Artes después de su incendio, haya algunos extraordinarios, como "la claraboya" que reproducimos en esta página —abstracción al fuego en la que se funden los aciertos del "objet trouvé" y del estructuralismo— la exposición, en general, sitúa a las artes plásticas nacionales ante una perspectiva sombría, como parecería expresarlo, no sin un gesto admonitorio, el atleta romano adjunto, vaciado en yeso pero sometido a los tratamientos de una especie de noche de San Telmo.

Todas estas obras y las pérdidas que significaron, llevan la firma de un vulgar corto circuito que estalló en la madrugada del 10 de julio, en el 4° piso de la Escuela. Descartada su atribución al "azar objetivo", al complejo de Empédocles y al sabotaje, la crítica de arte, el psicoanálisis, la investigación judicial, nada tienen que decir en relación a un problema que se le plantea a la Universidad: el de construir un nuevo local para la Escuela, en el lugar apropiado y a la brevedad posible.

Para que sobre ninguna de las ideas luminosas que surjan en este sentido se deposite el polvo, la gente de Bellas Artes y sus aliados naturales en el campo cultural, han formado una Comisión de Solidaridad que se propone completar esas ideas, desde otro ángulo.

La Comisión encauzará y dará forma a los esfuerzos espontáneos que han realizado, desde el primer momento, el profesorado y los alumnos de la Escuela, tendientes, por ejemplo, a salvar los restos vivos de la Biblioteca. Casi tres mil volúmenes escritos ahora en la ceniza, y la desinformación consiguiente en un país todavía culturalmente aislado.

La Comisión de Solidaridad se propone, como primera medida, organizar una gran exposición y venta de obras de arte, a nivel internacional, a base de las donaciones que artistas nacionales y extranjeros hagan en respuesta a un llamamiento de aquélla. En cuanto a las Escuelas de Bellas Artes y a los Museos de otras tierras, podría proponérseles un intercambio de obras con la misma finalidad.

Por una suerte de dialéctica del fuego, los extinguidores han recalentado las cabezas de los artistas chilenos que se las ingeniarán para que no les llueva sobre mojado, entre los escombros.

"La Facultad está abocada por entero al siguiente proyecto. Se trata de la construcción inmediata, en los terrenos ya designados (Macul), de la futura Facultad de Bellas Artes. El proyecto de construcción de la Facultad, con sus diversos departamentos (Teoría, Plástica, Pedagogía, Diseño, Artesanía y Extensión) está aún en estudio, sin embargo, puede comenzar de inmediato la edificación del local destinado a los cursos que funcionaban en el Parque Forestal. En cuanto a la construcción definitiva de la Sede, los estudios están por terminarse con pleno apoyo de la Universidad y del gobierno. Es importante señalar que la Facultad logrará por vez primera una unidad geográfica indispensable para llevar adelante los principios de la reforma": (Decano Pedro Mira, en entrevista).



"La necesidad de superar la grave pérdida de la Escuela de Bellas Artes, nos hace revisar en este momento toda la estructura vigente que, como estructura de poder, aunque responde a los nuevos conceptos señalados por la reforma, mantiene todavía viejas rémoras de una estructura caduca en cuanto a su significado docente. Por lo tanto, pese a que para todos los artistas ligados a la Universidad ésta es una pérdida irreparable que borra trágicamente una tradición de creación libre e independiente, esta posibilidad de plantear una nueva tarea de docencia, investigación y extensión a base de un conjunto armónico de departamentos en una planta física única y con métodos de formación teórica y práctica que respondan a las necesidades del hombre de hoy, nos abre la posibilidad de formar un "artista integral" con un sentido crítico y creador estrechamente vinculado con el medio social que lo rodea y con la problemática del hombre de hoy": (Director de la Escuela de Bellas Artes, José Balmes, en entrevista).





MESA REDONDA: OBRA GRUESA

Esta conversación en torno a *Obra Gruesa* de Nicanor Parra, recogida en forma magnetofónica, fue mantenida por los escritores Luis Oyarzún, Pedro Lastra, Enrique Lihn, Waldo Rojas y Antonio Avaria. En ella está reunida, al menos en parte, la versión generacional que cada uno de los participantes tradujo durante el diálogo. Por ejemplo, Luis Oyarzún significó, mediante el testimonio biográfico, algunas claves para la comprensión del pensamiento poético parriano. De un modo u otro, los escritores invitados a esta primera mesa redonda, pusieron de manifiesto el fenómeno de reacción que constituye la tentativa de esta nueva poesía frente al neorromanticismo hasta ayer en boga.

Lihn: Aquí hay representantes de cada una de las promociones sobre las cuales ha gravitado la personalidad de Parra. La primera es la de 1938 y el benjamín de ese grupo fue Luis Oyarzún. El podría decirnos quién era y qué hacía Parra cuando comenzó a escribir.

Oyarzún: El primer Parra era deportivo, un tanto escéptico y burlón. Se burlaba especialmente de nuestros intereses filosóficos. Yo tenía muy pocos años hacia 1935, cuando comenzaron nuestras conversaciones, Jorge Millas había devorado ya una cantidad enorme de libros y Nicanor a quien en el fondo le interesaba la filosofía, se burlaba de Ortega. Lo juzgaba demasiado retórico, anteponiéndolo a Unamuno. Se complacía, además, en la lectura del *Discurso del Método* de Descartes. Tenía una marcada vocación matemática, pero disfrutaba de sus ocios, que eran muchos, tocando el ukelele y escribiendo en cuadernos de aritmética, unos poemas que titulaba *Sensaciones*. En estas sensaciones, que eran muy tristes, como tocadas al violín, aparecía justamente su padre: un viejo maestro primario, en el fondo de un huerto provinciano de Chillán Viejo, tocando melodías en su violín. Por las cercanías del cuarto de Parra solían presentarse su hermana Violeta y algunos otros miembros de su familia, personas relacionadas también con la poesía popular. Nicanor era un hombre activo en un cierto sentido. Le gustaba jugar tenis, ping-pong y fútbol y durante mucho tiempo fue presidente del club de ping-pong del Internado Barros Arana. Cuando iba a practicar este deporte con alguno de mis compañeros, tenía que pedirle la llave del club.

Lastra: Por ese entonces, en 1935, Parra, Millas y Carlos Pedraza publicaron la *Revista Nueva*, en el Internado Barros Arana. Allí hay algunas cosas curiosas. En su primer número, aparece un cuento de Parra titulado *Gato en el camino*.

Oyarzún: Es uno de los orígenes de su antipoesía.

Lastra: Así lo expresé en una breve nota al presentar en Valparaíso *Canciones rusas de Parra*. La antipoesía no irrumpe con los textos de 1949, sino que reconoce sus antecedentes en la propia creación de Nicanor. Una visión distorsionada del mundo, de las cosas. Una visión irónica en las peripecias de ese gato...

Oyarzún: Y una complacencia en el absurdo, en la incoherencia. Es un gato que se va para Nicaragua...

Lastra: ¡Y que llega a París!

Oyarzún: ...Y que se encuentra, en el camino, con unas caenarias de té. Nicanor practicaba este tipo de humor, no sólo en la literatura. Era muy aficionado, por ejemplo, a frecuentar a los charlatanes de la Quinta

Normal. Les hacía preguntas muy lógicas. Porque la antipoesía se rige, también, por una especie de lógica matemática. Le gustaba practicar la reducción al absurdo en materia poética y se burlaba de los literatos, porque a él no le interesaban para nada; no tenía ningún amigo escritor fuera de nosotros.

Lihn: Pero, ¿era lector en ese tiempo?

Oyarzún: Era un estudiante de matemáticas muy disciplinado y un gran lector, pero enteramente caótico.

Lastra: ¿Qué impresión causó *Gato en el camino*, en el Internado?

Oyarzún: Pensaron que Parra era un loco o un demente. Pero él gozaba del efecto que producía y lo cultivaba en la conversación.

Lastra: El desconcierto...

Oyarzún: Producirlo era ya hacer antipoesía.

Lihn: Nicanor se ha relacionado negativamente con ciertas tradiciones literarias. La antipoesía surge, en parte, por oposición a ellas, al neorromanticismo, por ejemplo, de Neruda.

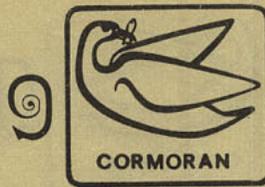
Lastra: Es una de las tesis de Mario Benedetti.

Oyarzún: Yo no lo diría. Era admirador de Neruda. Se lo presentamos, Jorge Cáceres y yo. En Chillán conoció a Gabriela Mistral. Admiraba a De Rokha, admiraba a Rimbaud y a Baudelaire. Su cultura poética era, pues, parecida a la de los jóvenes de ese tiempo, pero no hacía alarde de ella ni se detenía en admiraciones demasiado expansivas.

Lastra: En cuanto a nuestra generación. Cuando conocimos a Parra, alrededor de 1950, lo que pesaba en el ámbito chileno era la presencia de la poesía nerudiana. Esta ejercía una atracción, incluso despersonalizante, en la medida en que su lenguaje no correspondía a la necesidad de expresión de una generación que se estaba enfrentando al mundo con otra actitud. Es lo que parece haberles ocurrido a ustedes respecto de García Lorca. Si bien Parra partió de él, ya en *Cancionero* sin nombre aparece la ruptura bajo la especie del antilirismo, los efectos absurdos, los efectos desconcertantes. Algo de lo que define uno de los rasgos de la poesía moderna, según Friedrich: la concreción de las tensiones disonantes. La expresión de un mundo caótico, la denuncia de un cierto estado de cosas en la antipoesía, fueron para nosotros un camino de acceso a la autenticidad de nuestra expresión. En este sentido, podemos decir que somos también de la generación de Parra.

Avaria: Un ejemplo sobre lo que afirmaba Pedro Lastra: Armando Uribe me decía que a los quince años no se puede leer a Neruda porque no deja escribir de otra manera. Y después, la revelación que significó para él la poesía de Parra. Neruda era el vocero del pueblo; pero nosotros nos sentíamos mucho mejor representados en un verso de Nicanor en el que dice que iba por las calles como un herido a bala.

Lihn: La actitud del antipoeta es mucho más socializada, aunque, por su ambigüedad "nihilista", no pueda identificarse con una actitud socialista, por ejemplo. Pero, por sobre todo, felizmente, no es socializante. El antipoeta ya no es ni el gran guardia cívico de la poesía ni el alquimista de la palabra, sino una persona media, acosada por los problemas comunes y corrientes. Esto es lo que yo entiendo, en parte, por socializar al hablante poético. La antipoesía, por lo mismo, abordó temas que no eran del gusto de la poesía anterior, al menos en el ámbito de la poesía latinoamericana de habla española. Una actitud que podríamos relacionar con la Nueva



Mesa Redonda

Objetividad de la poesía europea de los años treinta, la del primer Brecht y con poetas ingleses como Auden y hasta con el mismo Eliot quien...
Oyarzún: Sin perjuicio de que los poetas surrealistas ejercieran también alguna influencia en los comienzos de la antipoesía.

Avaria: ...un poeta popular, o un trovador como Jacques Prévert...

Oyarzún: No creo que lo conociera en esos tiempos.

Lastra: Al desencanto respecto de la poesía de García Lorca, siguió un acercamiento entusiasta hacia Walt Withman...

Oyarzún: Cuando Nicanor regresó de los Estados Unidos, en 1943, creo, traía un libro que nunca publicó ni tituló. Era una colección de poemas en prosa muy inspirados en Withman, pero con señales de lo que sería dos o tres años después el comienzo de su antipoesía. Y antes aún, en 1941, escribió Los jardineros. No sé si lo conserve o no. Este libro está todo hecho de antipoemas.

Rojas: En sucesivos encuentros de poesía joven realizados en Valdivia, la poesía de Parra fue uno de los temas más discutidos. Nos planteamos, antes que nada, una pregunta: acerca del porqué de este principio de seducción de la antipoesía para la gente que empezaba a escribir a partir del año sesenta. Se lo trató de establecer de varias maneras. Los poetas abiertamente parrianos sostenían que a partir de Poemas y antipoemas se recuperaba para el lenguaje poético, la cotidianeidad. Desde otro ángulo, se sostuvo que, por primera vez, había un mundo de lenguaje poético que enfrenta al mundo romántico encarnado en la poesía de Neruda. A mi juicio, no puede haber rompimiento con la poesía tradicional sin un alejamiento evidente respecto del romanticismo, y esto planteado para la poesía en general y no sólo para la chilena. La antipoesía planteaba la existencia o la preexistencia de un personaje que no se identifica o que se identifica a veces con el escritor. No se considera a sí mismo ni artista ni poeta, sino un personaje más al que le ocurren cosas. Para Omar Lara y para mí, la seducción de la antipoesía radicaba en su modo habitual de decir las cosas, sin separar el lenguaje de la vida cotidiana. Quizá, de entre la gente joven, soy yo el que esté más alejado de la antipoesía aunque reconozca su impacto; pero en otros, la influencia de Parra es muy notoria.

Lihn: Waldo y yo hemos insistido en la transformación del sujeto poético en Parra, en su distanciamiento frente a la primera persona omnipresente de la poesía anterior. De aquí una cierta exigencia de objetividad. En el caso de Parra, el distanciamiento podría estar en la base de la ambigüedad respecto de los significados que maneja. Un filósofo o un ideólogo no podría incurrir en esa incongruencia, pero él parece no hacerse responsable de lo que dice desde un punto de vista múltiple a través de las distintas figuras que toman en su poesía el lugar del hablante. Quizá debió escribir teatro, pero pudo preferir ese tipo de ambigüedad.

Rojas: Al parecer, todo el mecanismo de la antipoesía consiste en una negación total del discurso. El restituye la poesía a un ámbito absolutamente ajeno a otras superestructuras: la filosofía, la política misma, las ciencias sociales.

Oyarzún: Lo que es muy cierto, y debo decir que por esos años, Nicanor no tenía intereses religiosos, filosóficos o políticos. La suya era una posición general de izquierda. Pero como siempre ha sido crítico, combatía también la política de la Unión Soviética de la época staliniana, aunque en ese entonces bien poco se sabía de lo que esa época había sido. De la misma manera, Nicanor combatía la política inglesa en Inglaterra y en la misma forma, por razones de coherencia o incoherencia o de humor.

Lastra: Habría que ver si esta incoherencia de Parra se resuelve también como contradicción dentro del ordenamiento o de la concepción de la antipoesía. Creo que ésta, reconociendo todas esas características: el distanciamiento, la voluntad de objetividad, etc., responde a ciertos lineamientos generales que Parra tiene muy claros y que se sustentan en esas mismas contradicciones, en esa voluntad anuladora.

Rojas: Perdón. La antipoesía no es más que una forma de poesía, en cualquier caso. Difiere de la poesía tradicional en el modo de relacionarse con el lenguaje. La poesía tradicional se sostiene en un lenguaje previamente organizado y significativo que necesita de la tradición poética para expresarse. Ese lenguaje actúa en base a referencias tanto por lo que dice cuanto por lo que no dice; esto es, invoca permanentemente a la tradición. La base de la antipoesía, en cambio, es el habla, un lenguaje vivo, hecho al momento. Valdría la pena recordar algunas anécdotas al respecto. Todos lo sabemos: en la conversación, Parra es brillante e ingenioso y toma nota de todo. Una vez, lo visitamos Omar Lara y yo y, por cierto, entramos en su juego, porque cuando se está con Nicanor, la única cueca que se baila es la que él toca. En ese tiempo, Lara era posible candidato comunista a regidor por Valdivia. Yo le dije: "si te eligen regidor, consígueme algo, consígueme al menos el cargo de director del Cementerio, porque necesito irme de esta ciudad". Nicanor empezó esa misma tarde junto con nosotros, a trabajar partiendo de esa frase y,

de pronto, la intercaló en uno de sus poemas: en Discurso del Buen Ladrón, que termina diciendo sencillamente: "En el peor de los casos/nómbreme director del Cementerio". En otra ocasión, lo visitamos con Raúl Ruiz y le llevamos unos libros para que nos lo dedicara. Así empezamos a dedicarnos mutuamente todo, hasta que el juego se convirtió en algo diabólico. Nos dedicamos el Sistema Solar, el Océano Pacífico, la Enciclopedia Británica. Nicanor anotaba en su cuaderno todas estas dedicatorias que iban surgiendo con un fervor loco y llenaba y llenaba páginas. Cancionero sin nombre me lo dedicó así: "Te dedico el Sistema Solar. Con todo cariño, tu tío que te quiere". Eso nos ha pasado a todos.

Oyarzún: Es el método que implantó en el Quebrantahuesos, una experiencia realizada en común con Alejandro Jodorowsky, Lihn y otros. El Quebrantahuesos era un diario mural hecho con fragmentos de titulares de periódicos y con toda clase de recortes que se yuxtaponían. Los efectos eran imprevistos y...

Rojas: Pero había una diferencia entre eso y el Cadáver Exquisito, aunque el método fuese parecido. Parra no practica la incoherencia sino la derivación lógica como en un silogismo. Lo que ocurre es que las proposiciones no se organizan con arreglo a la lógica. Por ejemplo, los últimos versos de *Obra Gruesa* son independientes entre sí. Cada verso es una unidad. El efecto es subyacente a los versos mismos; está dado en el sistema de montaje, en el modo de unir una frase con otra. Uno de los mejores poemas de esta etapa inédita de Parra se llama *En el Cementerio*. Es un texto horrible, espantoso, por lo que ahí dice, pero especialmente, por la serenidad con que organiza el montaje. La anécdota tiene un sentido incluso convencional para nosotros: la visita al Cementerio; pero de ella se ha retirado toda emotividad y el lenguaje es perfectamente neutral. Creo que en esto radica la seducción de la antipoesía, en esta serenidad de lenguaje. El salto no lo dan las palabras; el efecto que producen no está retratado gráficamente en ellas. Es uno quien da el salto. Las palabras no se mueven, están ahí. Son palabras de uso común; unidades convencionales del habla que han perdido ya absolutamente su sentido. Creo que este sistema parte de un juego muy ingenioso que consiste en privar a las palabras de su contexto y abrirles otro, mediante un sistema de montaje muy especial.

Avaria: Lihn hablaba del distanciamiento, aludiendo a Brecht. Lo que se propuso éste fue crear un teatro antiilusionista. La poesía de Parra también es antiilusionista. Recupera lo ocasional en el lenguaje, la vida cotidiana. Por la reducción al absurdo o la reducción al desnudo de la antipoesía es que, la así llamada incoherencia intelectual de Parra no puede ser reclamada. Todo pensamiento discursivo es el producto de una superestructura; pero como el lenguaje de Parra pretende ser pre-estructural, no se le puede exigir coherencia intelectual, como quiera que ésta se dé dentro de un sistema; y él postula la anterioridad a todo sistema, a todo discurso. Cualquier sistema puede proporcionarle un discurso o una retórica de su agrado, pero él lo juzgará, en cualquier momento, reemplazable por otros. Ninguna de estas preferencias será definitiva desde el punto de vista de la antipoesía.

Oyarzún: Es decir, a Nicanor le ha gustado jugar con el principio intelectual de coherencia que domina muy bien como discípulo cartesiano y como matemático. Recuerdo que en cierta ocasión íbamos por una playa de Chiloé, en verano, y había una gran abundancia de tábanos, de los que en Chiloé se llaman colihuachos. No nos dejaban vivir; nos picaban ferozmente. Entonces, tomamos una especie de paletas de ping-pong para combatirlos. Pero, me dijo Nicanor: "¿Por qué no elaboramos una teoría deductiva?". Podría empezar axiomáticamente de este modo: "Cada vez que uno mata un colihuacho, aparece otro". Era el primer axioma. Luego seguían otros y otros, y se podía llegar así a una suerte de geometría no euclidiana...

Lastra: Y renunciar al combate.

Lihn: Pienso en la tesis de Ignacio Valente sobre Nicanor. Le atribuye una angustia metafísica y hasta una determinada obsesión religiosa. Tú pareces haber dicho que Parra nunca tuvo una obsesión religiosa.

Oyarzún: No digo que no la haya tenido nunca. Digo que en aquella época no tenía intereses religiosos precisos; no se relacionaba con ninguna iglesia, salvo para entrar a alguna de ellas, por curiosidad. Hace unos veinticinco años, sin embargo, leía la Biblia, pero la leía como obra literaria... Ahora, en Inglaterra, por 1959, ocurrió un curioso fenómeno. Nicanor tenía amoríos con una joven sueca, pero su habitación en la casa de pensión donde él vivía, colindaba con la torre de Christ Church. A veces, cuando estaba en sus trances amorosos, se oía unos coros y sonaban unos carillones religiosos. Empezó a sentir entonces una especie de angustia interior que lo llevó a cambiar el lugar de sus reuniones. A esto atribuyó luego, en parte, el haber quedado afónico, porque hasta se le aparecía Jesucristo en el acto de amor, a raíz de esos cánticos que



que eran como una molestia exterior, que venía desde afuera...

Lihn: Yo me pregunto si esa religiosidad conjeturada de Parra no es más que otra de sus ironías, otro experimento del antipoeta en la perspectiva de la relatividad. Quizá se haya puesto en el lugar del "buscador de Dios", del mismo modo a como se enfrentaba con los charlatanes de la Quinta Normal para obligarlo a operar de acuerdo con su lógica hasta el límite del absurdo. Quizá juegue a articular el afán trascendentalista que se le supone con un sistema de creencias religiosas, mientras que detrás de este juego lo que exista sea un problema psicológico. O bien un deseo metafísico de inmortalidad personal surgido de ese mundo caótico en el que opera, como la contrapartida del absurdo. La muerte es el absurdo primero para cierto tipo de filosofías de la existencia, centradas en el individuo como medida de todas las cosas y a mí me parece que, de la socialización del sujeto poético y de la objetividad, Parra se ha retraído a la esfera de su vida privada y consiguientemente, a una visión nihilista del mundo. "Sólo una cosa es cierta / que la carne se llena de gusanos". El precio de esta visión desarticulada de la realidad y fragmentarista, es la nostalgia de una especie de "trascendencia vertical" que puede y no puede encarnarse en la figura ironizada de un "buscador de Dios". Lo que está claro es la obsesión de la muerte en Obra Gruesa y el sentimiento del absurdo que Parra deriva de ella. Dice "Porque si somos tierra solamente / no veo para qué / continuamos filmando la película. / Pido que se levante la sesión".

Oyarzún: Sin duda hay un esbozo de trascendentalismo en él que tiene orígenes infantiles, familiares y folklóricos. El suyo es más bien una especie de Dios de la infancia. Más que un Dios buscado, un Dios recordado.

Avaria: Pero en cualquier caso —y esto lo digo en descargo de Valente— el buscador de Dios en realidad no lo busca: lo encuentra buscando otra cosa.

Rojas: Por lo que he leído, creo que la tesis de Valente puede expresarse así: en Nicanor se presentan una serie de aciagas intuiciones de la muerte. Ellas lo desarticulan como ser humano, en su vida misma, y lo dejan vacío de sentido. Valente pretende que esta vacuidad de sentido que, a su vez, ha sido provocada por las aciagas intuiciones de la muerte, solamente puede ser entendida como la ausencia de Dios y rebasada con una apertura hacia Dios.

Avaria: Es decir, que en el límite del vacío, al borde de la nada, sólo puede encontrarse a Dios.

Oyarzún: Eso es lo que espera Valente.

Avaria: Que sea un místico.

Rojas: Yo creo que no lo es. Su respuesta al vacío metafísico es, antes, un cierto nihilismo, que un cierto misticismo. Y, además, es inútil buscar en las frases o en los versos aislados de Parra su asociación con alguna forma de trascendentalismo, pues el mismo método de la antipoesía anula, desde la partida, toda posibilidad de trascendencia. Los versos y las frases no dicen lo que él dice. Lo que él dice aparece anulado por la eliminación de todo discurso, que es la característica de la antipoesía. A unas afirmaciones se pueden oponer otras, y así sucesivamente...

Oyarzún: Pero a veces, él habla muy en serio, por encima del sentido del humor. Como en estos versos finales de Telegrama, cuando dice "entre ustedes y yo / el espíritu muere con la muerte".

Rojas: Su verdadera posición habría que buscarla no en base a los documentos que entregan los antipoemas, sino que a través de un estudio general del personaje Parra, que es fundamental en su poesía. Ese estudio podría rastrear su actitud verdadera, real y concreta frente al mundo. Pues la obra de Parra es una unidad absoluta, no una trayectoria lineal; una obra redonda a la que se puede ingresar por cualquier lado. Y en los antipoemas, por ejemplo, antes que la Biblia, está Freud: éste era su Biblia en ese momento.

Lastra: Y en las Cartas del poeta que duerme en una silla también habría elementos para contradecir una tesis de esa naturaleza. "Sólo la muerte dice la verdad", "Sea lo que la ciencia determine"

Oyarzún: Eso es la realidad, pero no así el deseo.

Rojas: Hay un sentido burlón en la poesía de Parra que es muy propio de la mentalidad chilena. Tendríamos que referirnos a eso.

Avaria: Perdón. Tú decías que, según los poetas jóvenes de Valdivia, Parra rompía la tradición chilena. De hecho, por el contrario, se diría que la recupera. Me refiero a un cierto tipo de tradición poética.

Rojas: Lo que rompe es una tradición formal

Avaria: No lo creo así. Parra recupera la tradición poética de Pezoa Véliz y la de otros poetas del siglo XIX, en los cuales lo cotidiano estaba apareciendo.

Oyarzún: Pezoa Véliz no hizo nunca un antipoema. Esa tradición estaba impregnada de retórica.

Lastra: Parece que no ha habido otra escapatoria hasta ahora que definir la antipoesía en términos negativos. Es una de las características que se reconoce en la poesía moderna. Para calificarla, no se puede sino apelar a categorías negativas.

Rojas: Lo que hoy día se define como poesía es muchas cosas y el repertorio formal de este nuevo modo de ser de la poesía es demasiado amplio. Cada vez que uno logra una determinación de carácter positivo, viene otra de carácter negativo y anula la primera. La poesía empieza a ensancharse y a invadir otros géneros y en este proceso resulta que esos géneros pueden ser igualmente cuestionados.

Avaria: Y la poesía de Parra está hecha, en un cierto sentido, por todos. La otra era aparentemente más social...

Lastra: Es como un receptor colectivo.

Lihn: Una poesía sin sujeto, como creo que Eduardo Anguila escribió acerca de Eluard. En su última etapa, la de los Artefactos tiende a la eliminación total del escritor. Los Artefactos son frases hechas y no por el mismo Parra, sino por otros. Por Jorge Sanhueza, por ejemplo. En cierta ocasión, Parra me contó un artefacto. Era, según lo supe después, un chiste conocido. Luego, yo mismo le transmití una frase que había escuchado en México, a propósito de los campesinos: "Los matan a palos, para ahorrar balas". Un artefacto. No pienso, claro está, en la ley del pequeño derecho de autor, ni en la propiedad intelectual. Yo también creo que la literatura y la originalidad son odiosas; pero en este caso está la clave. Lo siento como el encabezamiento de una objeción que no puedo completar.

Avaria: Lo interesante sería saber por qué lo que él hace no lo puede realizar otro. Porque, evidentemente, él selecciona los elementos que ordena o desordena. Esta ha sido siempre, por lo demás, la tarea del poeta: seleccionar elementos, en este sentido, con una especie de impersonalidad... personal. También Parra actúa aquí descarnadamente, por reducción al desnudo.

Rojas: La clave está en que el lenguaje de la antipoesía es un lenguaje cerrado; quiero decir que el mundo de la antipoesía está dado íntegramente en el lenguaje. Por eso es que no se puede escribir antipoesía sin ser hijo de Nicanor. Se podría, en cambio, escribir como Neruda, como la Mistral, incluso —y es muy difícil hacerlo— o como Huidobro, manteniendo una cierta independencia con respecto a esos focos de irradiación, puesto que lo que define, pongamos por caso, la poesía de Neruda, más que cierto lenguaje, es cierto mundo de significaciones aludidas por él. Los influjos, creo yo, actúan por insinuaciones, como si dijeran: esto puede hacerse así o así. Pero el endecasílabo popular de Parra, digamos, está en la calle, en los avisos comerciales, en el habla común. De manera que hacer un artefacto o escribir un antipoema significa ponerse directamente, y sin mediar esas insinuaciones o esos mundos aislados, en la onda de Parra. Lo que falta es la mediación de una tradición poética que se sigue en uno u otro sentido, con un margen de libertad personal...

Lihn: En lo que se refiere al lenguaje, el de Parra es más bien abierto, por las mismas razones que da Waldo, antiliterario y funcional. Lo que él pone en tela de juicio son las ideas recibidas, los sentimientos y las sensaciones sancionados por un sistema de creencias. En este sentido, el método es semejante al de la antinovela.

Avaria: Pero la antinovela francesa no juega, seriamente, con la muerte.

Lastra: Y es en esa actitud diferente a la antinovela donde se sorprende el dramatismo de la poesía de Parra.

Oyarzún: Desde este punto de vista, la poesía de Nicanor es fenomenológica. Uno de los pocos filósofos que le interesaron por esos tiempos fue Husserl, además de Wietgenstein. De la unión de esos dos polos, empirismo lógico y fenomenología, surgen las raíces de su pensamiento, no de su poesía misma. Pero el pensamiento influye también en la poesía. Por lo demás, Parra no hace, sino excepcionalmente, una poesía espontánea y repentista. Sus poemas son, en gran medida elaborados.





EL MUSEO DE BELLAS ARTES A TODO VAPOR

El primer centenario de la Independencia de la República se celebró en gran escala, con abundancia de actos inaugurales y de fiestas conmemorativas. "Todo, todo seguía el movimiento vertiginoso hacia el progreso y el refinamiento artístico". Emilio Jecquier, arquitecto francés nacido en Chile bajo el signo del Progreso y de la Industria, mientras su padre proyectaba para nosotros nuestras primeras vías férreas, fue el autor —inspirado en el Petit Palais, de reciente inauguración— de su réplica criolla: el Palacio, actual Museo de Bellas Artes, donde se celebrara en 1910 la Exposición Universal de Artes Plásticas. "Pues así por los libros en que formamos nuestras ideas, como por el país que más frecuentan nuestros viajeros, la Francia es ahora la fuente principal que alimenta nuestra intelectualidad y el modelo que se trata de imitar en nuestras costumbres".

El Palacio del Ministerio de Obras Públicas, la Estación Mapocho y la Estación de Pirque, fueron otros tantos jalones simultáneos de esa brillante trayectoria que culminó en días de inauguraciones edilicias.

Se dice que, no obstante su apariencia sólida como un pisapapeles y desde luego ostentosa, el Museo nació con cincuenta años de vida contados como fuera construido sobre terrenos de relleno, pero hasta el día de hoy goza de buena salud aunque es un enfermo de presupuesto que no ha podido esponjarse en el curso de medio siglo.

"El Fisco —reclamaba en 1884, don Benjamín Vicuña Mackenna— que para el arte ha solicitado siempre declaratoria de pobreza previa y, junto con el Fisco, los ricos que se jactan de ser mecenas pobres".

Paciencia y alambre, parafina y plumero, han sido los lujos de esa ancianidad prematura. El gran conservador no ha conseguido más que conservarse a sí mismo y, con dificultad, sus "tesoros artísticos", abandonados por el público entre las estatuas muertas. En su espléndida bóveda —tiene tejado de vidrios rotos— cincuenta años de palomas vitricidas o de pequeñas armas blancas caídas del cielo, se han sucedido, dejándoles, a él y al público, el sombrero en estado lamentable. En el patio, a través de los vidrios rotos, llueve más copiosamente que afuera.

El Museo fue construido con abundancia de espacios e incluso con el retoricismo espacial de la Bella Epoca, pero le han faltado tanto la iniciativa como las salas debidamente acondicionadas para exhibir sus pertenencias ocultas. Se lo ha guardado todo o casi todo, en sus bodegas, haciéndose sospechoso de una supuesta avaricia, tras de la cual ha oscilado entre la pobreza y la negligencia.

En términos generales, se quedó con lo puesto en 1910 —el año de la Exposición inaugural y, desde luego, Universal de Bellas Artes y de Arte Aplicado a la Industria—, vale decir, con una colección del pompierismo internacional, adquirida por el Gobierno del Presidente Montt por la suma de cien mil francos, más el importe de las entradas de la Exposición y el diez por ciento de las ventas a particulares ("Tómese razón, comuníquese y publíquese en el Boletín de Leyes y Decretos del Gobierno"). Y el Museo no se ha quitado, para dormir su largo sueño invernal, ni las polainas ni los guantes de cabritilla ni la chistera.

Esto es grave, porque en el intertanto no ha dejado de desarrollarse vegetativamente, gracias a ciertas donaciones privadas. La del señor Aldunate Morel, por ejemplo, compuesta por ciento treinta dibujos del Renacimiento y de otras épocas, casi ignorados por el público, entre los que hay algunos de Clouet, Piero de la Francesca, del Piombo, Rafael, Poussin, Gaiarni, Ingres, etc. Entre otras colecciones, cuenta con la de Carlos Cousiño y la del Príncipe Witgenstein, integrada esta última por quince importantes pinturas de los siglos XVII y XVIII, obsequio de la Braden Copper. Algún Gobierno adquirió para el Museo, la colección Alvarez Urquieta, una retrospectiva del arte chileno, y las familias de Juan Francisco González, Pablo Burchard y otros, han contribuido a enriquecerlo con importantes donaciones.

Por otra parte, especies de sondeos practicados en las bodegas del Museo, se han iniciado con el descubrimiento de un valioso tríptico gótico catalán y de esculturas coloniales policromadas que piden a gritos aparecer en público.

En las sentinas del Palacio de Jecquier —en honor a la verdad, algo encallado o someramente sumergido— el reconocimiento del lugar se detuvo en un hallazgo de otro tipo. Una parte rescatable de las bodegas funciona hasta el día de hoy como el taller de vaciado del profesor Manuel Pereira, cuyo padre fue durante treinta años, maestro en ese oficio, con sede en la Escuela de Bellas Artes, y proveedor de copias de yeso de la escultura clásica y de la otra. Su espacio será ocupado por la juventud que trabaja creadoramente con nuevos materiales y con nuevas técnicas.

El Palacio de Bellas Artes abarcaba, en su primera época, los locales del Museo y de la Escuela; pero, "por declaratoria de pobreza previa", fue dividido, con el tiempo, en esas dos tajadas. Un incendio reciente dejó a la Escuela convertida en un cascarón humeante, pero aprovechable. Como las llamas amenazaban al Museo, algunos vecinos, espectadores del siniestro, alentados por el ejemplo de los bomberos, y convertidos, patrióticamente, en repentinos conservadores del patrimonio artístico nacional, se ofrecieron, en la puerta del inmueble, para rescatar ese patrimonio de las llamas nocturnas.

Esto es una demostración práctica de que los chilenos estiman en lo que vale el esfuerzo de nuestros tatarabuelos, y las llamas podrían purificarlo, renovarlo y restablecerlo en sus proyecciones originales.

Que el Palacio vuelva a ser una unidad, después de restaurado y que se convierta en un gran Museo moderno y vivo, en un centro de confluencia y participación de la comunidad, éste es el proyecto de su nuevo Director, Nemesio Antúnez.

"El edificio y la ubicación —dice— son formidables; lo más hermoso que tenemos en Santiago, y el Parque Forestal y el oxígeno, deben entrar transformando el mausoleo en un Museo vivo, alegre, confortable, joven, en que todas las manifestaciones artísticas tengan la palabra.

Antúnez es un hombre de imaginación práctica, pintor y estudiante de arquitectura en sus comienzos, muy capaz, para empezar, de restaurar la claraboya e instalar un café en el hall para que los visitantes se sientan a su gusto en un jardín de helechos y fuentes de agua.

El proyecto incluye la instalación de una colección permanente y seleccionada de todo el arte chileno, también el de los artesanos indígenas, pascuenses y populares. Todas las épocas del arte chileno ofrecidas en un solo corte transversal, como para que los visitantes extranjeros no se queden en ayunas y se enfrenten con una síntesis explicada, didáctica, de nuestros valores. El Archivo de las Artes incluirá fotografías, cartas y recuerdos de taller, críticas y monografías de los artistas de todos los tiempos, constituyéndose así en uno de los centros de investigación que se precisa crear para fomentar un conocimiento en profundidad del arte chileno. No se excluirá el estudio de otras artes visuales, de la fotografía, por ejemplo, para la que se instalará un museo dentro del Museo, un departamento especial del mismo.

Las tres oficinas de la administración se convertirán en otras tantas salas de conferencias o de espectáculos varios, organizados en la perspectiva de un Museo integral en el que se combinen el happening, la conversación, la hora del té, la consulta de libros de arte, la asistencia a un recital o a una sesión de cine, por ahí por el fondo a manoderecha. El barco ya no se hunde ni se transforma en un fósil de yeso. Se hará de él, en cambio, un organismo vivo y optimista, propulsor de las artes para todos.

Inspirado en 1910, Nemesio Antúnez ve el Museo bajo la especie del Jardín de Plantas, del Palacio de Cristal o de un transporte aéreo y submarino, tipo Julio Verne, ornamentado con plantas exóticas, para un viaje refrescante. Estima que para financiarlo habrá que contar con el Gobierno, la empresa privada y el público en general. Es preciso abordar el problema desde un punto de vista legal, liberando de impuestos a los amigos del Museo por el valor de sus posibles donaciones, o eliminando las trabas aduaneras que encarecen la internación de obras de arte. Por ahora se trabaja en el inventario y en la selección de las mejores obras chilenas y extranjeras con que cuenta el Museo, para una próxima exhibición que muestre el verdadero valor de la colección permanente.

Hacer el gran viaje de Julio Verne, no a la luna ni al centro de la tierra, sino que aquí, a la orilla del Mapocho, poniendo en marcha a toda máquina ese gran artefacto anclado en el Parque Forestal.

Para esto se necesita la cooperación de la comunidad a todos los niveles: estatal, empresarial y, especialmente, individual. (E. L.).



EL MUSEO DE BELLAS ARTES. A TODO VAPOR. ANUNCIO DE LA RESTAURACION DE CUADROS DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO

La Sociedad de Arte Contemporáneo y otras instituciones están auspiciando la restauración de los cuadros atribuidos a Zapaca Inga, con la intención de incorporarlos al Museo de Arte Colonial que se piensa constituir en el Claustro de San Francisco.

Esta publicación entregará en su próximo número una completa información al respecto, con la colaboración del profesor Luis Oyarzún, acompañada de una entrevista al restaurador Ramón Campos Larenas.



A MAILER CON ENTUSIASMO

Norman Mailer, autor entre otras obras de "Los desnudos y los muertos" —la mejor novela escrita sobre la Segunda Guerra Mundial, según el "New York Times"— ha vuelto a ubicarse en un primer plano de la narrativa norteamericana con "Un sueño americano". Publicada originalmente por entrega en el mensuario Squire, esta obra —según palabras de sus traductores al castellano: Cecilia Boizard y Antonio Skarmeta— es totalmente distinta a la producción anterior de Mailer. "El parque de los ciervos", por ejemplo, es una novela encantadora que transcurre en Hollywood en un ambiente tradicionalmente corrupto, pero no se la compara con "Un sueño americano".

"Es un libro que aporta una fantasía nueva a la novela norteamericana —afirma Skarmeta— pues, hasta el momento, la enajenación del sistema norteamericano no tenía una plasmación demencial; le faltaba este tipo de tormento ilógico. El héroe que propone "Un sueño americano" es un héroe en que las conexiones lógicas están supeditadas a las conexiones emotivas. Y si hay alguna lógica, es la lógica de la locura. El hecho de que se dé este desquiciamiento en una obra norteamericana era para mí algo inédito, ya que es una literatura generalmente de la normalidad, o bien, de la anormalidad poética. En este caso, es de la anormalidad trágica. Esta nueva fantasía es la fantasía de la locura de un protagonista, un intelectual, que supera los límites del pensar lógico conceptual, para ir hacia un pensamiento más primitivo, más mágico".

"A mí me impresionó vivamente "Un sueño americano" —comenta Cecilia Boizard— y su primera lectura me provocó una impresión muy emotiva. El lenguaje de Mailer es totalmente personal, incluso, en ocasiones, caótico, no reconocible tradicionalmente, es decir, de acuerdo a los cánones que nosotros tenemos del lenguaje, sea en inglés o castellano.

En muchos casos se pierde totalmente el sentido:

Se pierde el sujeto o la referencia directa en un conglomerado caótico. Uno

tiende a hacerlo más lógico, más legible, porque uno también quisiera verlo más legible".

"Hay autores, como Mailer —agrega Antonio Skarmeta— de los que no se podrá lograr en una traducción, el impulso, la vida, que se encuentra en el idioma original. Pero, como traductores, creo que tenemos el mérito de trabajar la narración desde la atmósfera del escritor, no desde las palabras, ni desde las ideas.

Ahora, con respecto a los personajes, encontré muchas de las vivencias del jazz o de la mitología de las boites de Nueva York. Los personajes establecen un equilibrio entre el mito y la verdad. Son personajes que están rozando la poesía. Hay una mezcla de ficción y realidad y Mailer tiene el talento de tratarlos en forma mítica y, al mismo tiempo, darles textura de personajes reales. Esto pasa con los dos cantantes que aparecen en la novela. Otro aspecto interesante de esta obra es su estructura policial. En realidad, es la investigación de un crimen. Es una novela policial pero a gran nivel, donde no se pagan las culpas, porque el concepto de culpa ya ha cambiado. No es la sociedad la que la administra, sino que es en la conciencia del individuo donde se resuelve, aunque en el protagonista de Mailer, ni siquiera allí se resuelve. Es un individuo que está más allá del límite de los conceptos del bien o del mal. No hay, pues, solución en esta novela, porque se trata de un anticanto a la ausencia".

UPDIKE A LA VISTA

En una admirable caracterización de signos contrarios aplicados a la novela norteamericana actual, Norma Mailer¹ ha escrito que John Updike (n. en 1932) tiene un notable "instinto para hallar el corazón de la novela convencional". Si a ello se agrega que también le desplace su lengua literaria ("huele a ajo rancio"), el cuadro se entenebrece lo suficiente para dar la vuelta a la página.

Sin embargo, hay en Updike otras cosas. El asentamiento vivificador de una tradición europea, que permite proponer míticamente

una corriente de verificación de la vida, sin acudir a la experiencia próxima, y única. No es el carácter supletorio del verbo, que molesta a Mailer, lo sustantivo en Updike, sino un pretexto para asediar las múltiples formas de lenguaje, que van desde el delirante hasta el administrativo y familiar, en el suceder de las tramas y en el estudio del mundo donde sus personajes buscan sus afirmaciones y sus inseguridades.

Un coro angélico de indigentes —la "madera seca", de Lucas— halla escenario en una de las novelas más serias de Updike, "The Poorhouse Fair"². Semiborrados por el fracaso y la arterioesclerosis, sus dioses turbios, los ancianos contemplan la agitación que se produce en el condado ante la perspectiva de la feria anual. Un director racional, de insoslayables apetitos filantrópicos y una sólida reserva aforística, comienza a ordenar el espectáculo.

Los viejos disienten, blasfemando y porfiando, ante una medida inicial del director: la de poner un rótulo con el nombre de cada anciano a las sillas. Es, en el fondo, una resistencia a alterar las reglas del juego. Los ángeles estragados por un vivir ofertado por la sociedad de consumo sólo quieren que los dejen en paz, no entienden que los viejos ingredientes —sexo, poder, dinero, teorización, principios— heredados por los visitantes de la feria, tengan que ver con ellos.

La acción se sustenta más en el poder de las situaciones que en las palabras. La lluvia se instala a presidir la abyecta ceremonia (una de esas "lluvias morales", que lava las máculas del pecado, visibles en la narrativa americana del siglo XIX, a partir de "The Scarlet Letter", de Hawthorne) lugareña. El director expone su magnanimidad moral, pero sólo logra el beneficio de una humillación.

En "The Centaur"³, el novelista cambia las cartas. Recurre al arsenal mítico, a la reelaboración —sin atenuaciones excesivas, como las de O'Neill en "Mourning becomes Electra". Eliot es el modelo más próximo y visible; y su profeta, Robert Graves, quien, en un admirable libro intitulado "Los mitos griegos", fija el carácter

migratorio de los mitos, las eficientes constantes históricas y el juego de las confluencias y entrecruzamientos legendarios.

Sobre la historia del centauro Quiron, de inenarrable sabiduría, que comienza a vagar por el mundo, herido por una flecha emponzoñada y que pide, en retribución del dolor, el perdón para Prometeo, Updike instala cierta línea paralelística, muy grata a Eliot, intercomunicando la historia del centauro, su zona de ejercicio, con una aventura personal, la del profesor norteamericano Caldwell, que enseña en un colegio secundario, que ha vivido la crisis del 29, que choca con la pereza ante la ciencia, de la que sus alumnos no muestran adeptos. Un clima pagano, de sexualidad directa, contribuye a fijar aún más la situación central.

Su hijo, suerte de Prometeo menor, asiste a esa empresa joyceana de construcción de una vida infortunada. Naturalmente, las coincidencias suman y siguen: Caldwell ha sido herido por una flecha, poco antes de comenzar la clase. Las diosas pechierguidas cruzan por los pasillos del colegio, los jóvenes sátiros y bacantes contemplan fotos pornográficas. El propósito y la mentalidad olímpicos se ven atenuados en sus proyecciones por un permanente aminoramiento intencional.

Quizás si el mayor pecado de Updike sea el de jugar con las cartas demasiado a la vista de los lectores. Uno tiende a ver a menudo la mano del autor que arregla los hilos, lanza a las criaturas, pega aquí y allá, como en las historias de fantoches, lo que reduce el placer. De cualquier modo, su contribución es importante, y ofrece la oportunidad de desecharse esa línea única que algunos patrocinan, y cuyos canales eminentes se llamarían "sólo" Kerouac, Salinger, Mailer.

¹"Some Children of the Goddess", "Esquire", julio de 1963.

²"La feria del asilo", Editorial Zig-Zag, Santiago, 1969, 178 páginas.

³"El Centauro", Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968, 267 páginas.

EDITORIAL



ORBE

Editorial y Librería Orbe
Agustinas 859 / Casilla 13171

TRATADOS EN
LA HABANA

"Dudo de que en esos doce años la obra de Lezama haya alcanzado la presencia activa que en un plazo equivalente fueron logrando la de un Jorge Luis Borges o la de un Octavio Paz, a cuya altura está sin la más mínima duda": Julio Cortázar, "La vuelta al día en ochenta mundos", México, 1968.

JOSE LEZAMA LIMA

EL MITO DE LA EXPLOSION
DEMOGRAFICA

"Con mirada penetrante, el autor señala el interés político y económico de grandes potencias para organizar sistemáticamente campañas anticonceptivas": Leónidas C. Lamborghini, "Crónica", Bs. As., 68.

JORGE IVAN HUBNER
GALLO

¿Los ha leído usted?

SEXO Y SUFRIMIENTO

"Destinado a los entendidos, la naturaleza de su estudio hará llegar el volumen a un área vasta de gente curiosa, a cuantos el problema de la sexualidad inquieta": Alone, "El Mercurio", Stgo., 1967.

Dr. OSVALDO QUIJADA

LA AMORTAJADA

"Pienso que se la puede confrontar sin mucho desmedro con grandes novelas europeas o americanas del tiempo": Ignacio Valente, "El Mercurio", Stgo., 1968.

MARIA LUISA BOMBAL

Editorial SEIX BARRAL



PREMIOS DE NOVELA "BIBLIOTECA BREVE"

- 1969: UNA MEDITACION, de Juan Benet (español)
1968: PAIS PORTATIL, de Adriano González León (venezolano)
1967: CAMBIO DE PIEL, de Carlos Fuentes (mexicano)
JOB-BOJ, de Jorge Guzmán (chileno)
1965: ULTIMAS TARDES CON TERESA, de Juan Marsé (español)
1964: TRES TRISTES TIGRES, de G. Cabrera Infante (cubano)
EL PESO DE LA NOCHE, de Jorge Edwards (chileno)
1963: LOS ALBAÑILES, de Vicente Leñero (mexicano)
1962: LA CIUDAD Y LOS PERROS, de Mario Vargas Llosa (peruano)
1961: DOS DIAS DE SEPTIEMBRE, de J. M. Caballero Bonald (español)
1960: Desierto
1959: NUEVAS AMISTADES, de Juan García Hortelano (español)
1958: LAS AFUERAS, de Luis Goytisolo (español)

SOCIEDAD DE DISTRIBUCION Y EDICIONES

"FORMENTOR" LTDA LONDRES 67 / FONOS 394811



MUSICO ORTEGA / AUTOR SILVA

El 19 de mayo de 1933, en diversas ciudades alemanas fueron quemados, en sus plazas, los libros más importantes de los grandes escritores judíos. El nazismo reeditaba con creces, parte de los "autos de fe" con que la Inquisición, brazo ejecutor de la Iglesia Católica, trató durante siglos en Europa y América de aplastar formas libres del pensamiento.

A fines de junio del presente año, en un modesto escenario de Santa María de Los Angeles, y bajo la admonición de los curas lugareños, un grupo de actores de la Universidad de Chile fue apedreado e insultado por el "delito" de haber presentado "El Evangelio según San Jaime", del autor nacional Jaime Silva. El hecho resultó inusitado. Hacía muchos años que el teatro no conocía manifestaciones iguales. Se recordaba entre las excepciones el estreno, en 1921, de "La canción vota" de Acevedo Hernández, en que, por primera vez, se hablaba de "la tierra para el que la trabaja". Su autor y el elenco fueron detenidos al día siguiente. Por "extraña" coincidencia, en los hechos de Los Angeles se unieron los dueños de la tierra con los representantes enfurecidos del clero.

A la salida de la suspendida función, se acercó a los actores un conocido vecino del lugar y señaló: "Ustedes han logrado lo que el Papa no ha conseguido a pesar de sus peregrinaciones: unir a todas las corrientes cristianas". Dos días antes, en los diarios de Concepción, personeros de todas las iglesias de la zona condenaban el "evangelio", aun cuando la obra no había sido representada.

EXPERIENCIAS DE UN AUTOR

Jaime Silva, 34 años, es una de las figuras más promisoras dentro de la actual crisis de la dramaturgia chilena. De ser formación universitaria, su labor creadora la ha realizado de preferencia en el campo del teatro infantil ("La princesa Panchita", "Arturo y el ángel", etc.), donde demostró un profundo conocimiento de la psicología de los niños, como igualmente una capacidad de recrear la ternura y picardía de los pequeños. Se unió a ello, el lirismo del lenguaje y una aguda imaginación. Cuando enfrentó la temática adulta "Las beatas de Talca" y la versión libre de "Comedia de equivocaciones" de Shakespeare, un ágil humorismo combinado con elementos propios de la picaresca, definieron su línea autoral.

La búsqueda de un teatro popular, enclavado en viejas tradiciones o relatos, como así también vinculado a la imagen campesina, lo llevaron a concebir "El evangelio según San Jaime", la obra que ha desatado la actual polémica.

Silva creó "su" evangelio recordando las ingenuas y antiguas piezas medievales. Lo clasificó como "Milagro" en tres partes. Debió haberlo llamado más correctamente "Misterio", forma a la cual se aproxima. En verso directo, pero no por ello exento de poesía, contó la historia de la creación del mundo y la pasión de Cristo, como si lo hicieran los campesinos después de haber escuchado a los sacerdotes, luego de las misiones. Dos comadres, mezcla rural y urbana, sirven de nexos entre los numerosos cuadros que finalizan con la resurrección de Dios y la fiesta total. A través de las diversas escenas, desfilan Dios Padre, los avatares en el Paraíso de Adán y Eva, el rey Salomón, Magdalena, María, José, Cristo, los fariseos, los pecados, angeles, querubines, la muerte, el demonio, etc. Lo profano y lo sagrado, lo religioso y mundano, se entremezclan en esta versión moderna de un "misterio" escrito en parte a la manera de la obra medieval.

Silva recargó las tintas en dos aspectos equivocados a nuestro juicio: excesiva sexualidad en las situaciones, refrendadas por un lenguaje de crudeza gratuita por momentos, con algunas alusiones que naturalmente pueden ser rechazadas por el espectador católico, sin desconocer la buena fe del autor.

Estos defectos de la obra, fácilmente subsanables, han servido de pretexto para organizar toda la gama de ataques recibidos tanto por el escritor como por el elenco universitario.

Nos parece que es erróneo por parte de Silva suponer que corresponde a un medio campesino la desfachatez en el lenguaje. Por el contrario, el público popular rechaza el término grueso en escena, aun cuando lo maneje con frecuencia en la vida diaria. En cuanto a los aspectos más controvertidos: la imagen de Dios padre y la anunciación a María a través de un gallo, la libre versión del autor corresponde a la libertad con que se recreaba la leyenda extraída del Antiguo y del Nuevo Testamento, típica de los misterios medievales. Incluso, Silva utiliza esa forma libre de enfocar a Dios padre, para contrastar la actitud rebelde de Jesucristo y su identificación con los desposeídos. Autor de formación cristiana, Silva en caso alguno ha tomado el camino del insulto o burla a las creencias o a la fe.

LA PRIMERA PIEDRA

La campaña de ataques fue iniciada el 22 de junio, curiosamente el día en que los universitarios apagaban las 28 velas con que celebraban la fundación del antiguo Teatro Experimental. Ese día, bajo la firma de Ignacio Valente, crítico de "El Mercurio", diario que no destaca precisamente por su adhesión a la renovación universitaria, lanzó un furibundo ataque contra "El evangelio". Algunas de sus frases: "Me imagino "El evangelio según San Jaime" como el esfuerzo teatral que, tras haber sido misionados, hubieran discurrido los habitantes de un lugar no precisamente agreste y popular, sino mitad un hospital psiquiátrico y mitad un prostíbulo. Esta comparanza sí que me satisface. Imagina uno a los alienados y a las prostitutas representando a su peculiar manera la historia sagrada, mezclando con toda autenticidad los elementos originales del Evangelio y sus propios traumas y obsesiones, por lo demás sin siquiera mucha profundidad, sin mayor interés clínico o sexológico, solamente al ritmo ligero de sus hábitos y rutinas cotidianas". También, por extraña paradoja, Valente fue junto a Silva, uno de los valores formados en el grupo literario "del Joven Laurel", dirigido por Roque Esteban Scarpa en el Saint George's.

El largo libelo de Valente sirvió de base a un folleto a mimeógrafo difundido por miles en el sur, y donde se muestran los párrafos que servirían para confirmar el tono hereje e irreverente de la obra. Desde el comienzo, puede advertirse el tono elegido: "Desde el punto de vista artístico, su autor, Jaime Silva, es un dramaturgo joven de segunda fila, y la obra es formalmente mediocre, de tono menor". El texto de este folleto, repartido en Los Angeles, sirvió para que los detractores siguieran la obra en sus fragmentos impugnados (llevan la numeración correlativa de los parlamentos según el uso que se hace en teatro para facilitar el trabajo de preparación). El libelo termina: "En suma, se trata de una distorsión radical de la persona y del mensaje ético-religioso de Jesucristo, presentado como un vago populismo colectivista de signo religioso; y de una arbitraria y odiosa mezcla de obsesiones sexuales edípicas y fálicas con los personajes de la Historia Sagrada".

A ello se sumó la inserción pagada por los representantes de las distintas iglesias cristianas ya aludidas y una declaración similar, esta vez de los representantes de las iglesias Los Angeles, ambas en tono respetuoso.

"Noticias de La Tarde", de Talcahuano, tristemente famosa por el episodio policial protagonizado por su director, Hernán Osses, tituló una información: "El evangelio según San Marcos, estimulando la reacción de los terratenientes que apedrearon a los actores. Los dueños de la tierra pretextando una fe religiosa, no muy acorde con el "cristiano" tratado a sus inquilinos, aprovecharon la ocasión para agredir.

"El Sur", de Concepción, que tampoco se ha caracterizado por el respeto a la labor universitaria, insertó el 5 de julio, un largo artículo firmado por "B", que atacó violentamente la obra y su autor: "Ahora bien, ¿podría considerarse un misterio la obra de Silva? La respuesta es negativa. Allí no hay delicadeza ni ingenuidad ni menos pureza o sentido popular auténtico. Hay en cambio, coorolalia obsesión sexual

traída y llevada, burla, vulgaridad, falseamiento y una expresión continua de complejos y desviaciones psíquicas". Y casi al finalizar, señala: "tampoco podemos aceptar que los personajes de la historia sagrada, y los símbolos y valores que ellos representan, se conviertan en elementos deplorables, manejados torpemente por un autor teatral que con desesperación anda buscando el escándalo. Y lo busca porque el escándalo es también uno de los caminos que llevan a la fama circunstancial y efímera.

La fobia contra la obra alcanzó ribetes grotescos en la carta firmada por Mercedes G. Huidobro aparecida en "El Diario Ilustrado" el 7 de julio: "Evangelio según Judas el Traidor", nos parece que éste sería el título que encuadraría fielmente la obra ignominiosa que Jaime Silva pretende exponer ante el público de Santiago.

"Desde hace relativamente poco tiempo, veíamos con horror la rápida decadencia de la moral y el respeto por los grandes ideales en nuestra Patria, que por su vasta y precoz cultura, mereció en diferentes ocasiones ser llamada por algún viajero ilustre que nos visitara la "Atenas de la América del Sur" Hoy día, un grupo de desalmados pretende convertirla en la vergüenza y el albañal de América. ¡Pobre Patria, forjada a costa de tanta nobleza, renunciadas y heroísmos! "

Los ataques han continuado en todos los tonos. Desde llamados telefónicos amenazantes a las actrices, pasando por las promesas de ataques destructores de "Fiducia", suspensión de entrevistas en TV al autor, negación de salas en provincias y amenazas de agresión en el Teatro Antonio Varas. Sin embargo, la obra ha sido ovacionada en la Universidad Técnica del Estado, donde fuera estrenada y en las funciones con localidades agotadas, en Concepción.

Integrantes del Teatro "El Galpón" de Montevideo, encabezados por el dramaturgo Hiber Conteris ("La Muerte de Malcolm X") aplaudieron la obra al asistir a un ensayo de ella. Igual elogio recibió del mimo francés Marcel Marceau. Y "Erva", crítico teatral del diario "El Sur", ya mencionado, expresó en comentario del 28 de junio: "El Evangelio según San Jaime" es un aporte al desarrollo del teatro chileno, encauzándolo a la idiosincrasia del pueblo chileno sin caer en lo costumbrista".

LA VOZ OFICIAL DE LA IGLESIA

Finalmente, el Cardenal Raúl Silva Henríquez, entregó una declaración oficial el 12 de julio en que rechaza la obra y sus contenidos irreverentes, pero separando con claridad esa posición, del proceso universitario, contra el cual se han enfilado los ataques, pretextando como causal la obra de Silva: "Como Pastor de la Iglesia, reafirmo mi respeto y amor al quehacer auténticamente universitario, secularmente símbolo y garantía de las libertades básicas y conciencia crítica en que se gestan los necesarios cambios sociales.

Por eso mismo lamento que una obra como ésta aparezca de algún modo vinculada a la Casa Universitaria, de la que todos los chilenos nos enorgullecemos, y cuyo proceso de reforma seguimos con inmensa simpatía y esperanzada adhesión".

La condenatoria pero serena declaración del Cardenal ha delimitado ciertas posiciones. Tal vez sólo haya pospuesto las acciones típicas de un fascismo incipiente que se viene advirtiendo desde la agresión a las universidades hasta el apedreamiento a los actores. El conservantismo y el pensamiento retardatario suelen aprovecharse hasta de los errores de buena fe, como los cometidos por Jaime Silva en su "Evangelio" para aplastar el creciente movimiento concientizador que agita al país. Las piedras caídas en el escenario de Los Angeles fueron unas más en la escalada contra el pensamiento avanzado (Orlando Rodríguez).





COLECCION CUADERNOS:

El cine neorrealista italiano, de G. C. Castellano.

Estética del cine, de Henri Agel.

Historia del cine, de Lo Duca.

COLECCION LECTORES DE EUDEBA:

Las estrellas del cine, de Edgar Morin.

El cine contemporáneo, de Penelope Houston.

Film de Roger Manvell

Cómo se mira un film de Giacomo Gambetti y Enzo Sirmasi.



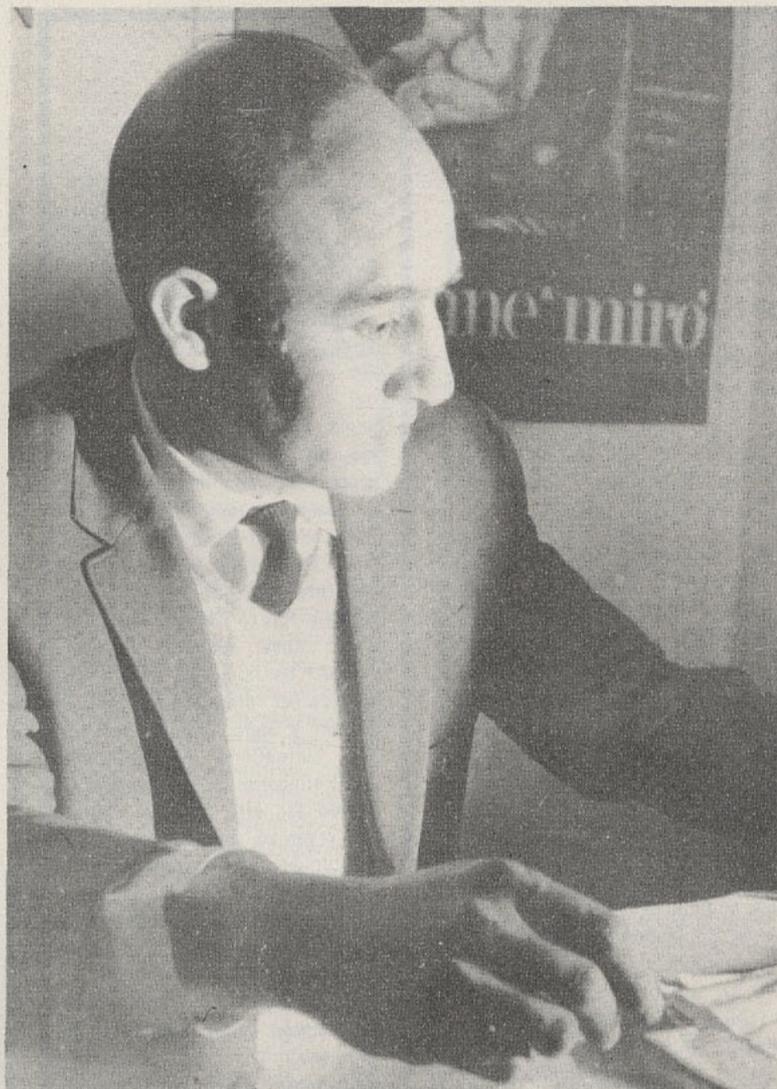
"Historia del cine mudo" de Roberto Paoella, es "un texto útil —como anuncia su autor— a todos los lectores sensibles e inteligentes, para quienes el placer del cine mudo puede

encuadrarse en el ámbito más vasto de sus intereses culturales".

En más de quinientas páginas, convenientemente ilustradas, el profesor Paoella despliega una asombrosa erudición sobre el tema, sin recargarle de datos innecesarios, ni dejar de enriquecer, con los que maneja, diestramente, su hipótesis de trabajo.

El film mudo —desde Georges Méliás hasta Eisenstein— tiene un valor propio y definitivo en la historia del cine. De la necesidad del silencio, impuesta por las limitaciones técnicas, el cine mudo hizo la virtud de un lenguaje específico y la pretensión de hablar "más allá de los límites donde la palabra se revela impotente".

El autor de "Historia del cine mudo", después de una chispeante incursión erudita en la prehistoria del mismo, armado del "revólver fotográfico", a la luz de las realizaciones concretas, examina el aporte que hicieron a la gramática de esa lengua nueva, las cinematografías francesa, inglesa, alemana, norteamericana, italiana, rusa y japonesa.



JORGE GUZMAN

A REMEDIOS CON CUERPO Y ALMA

Jorge Guzmán, autor del ensayo "Una constante didáctico-moral del Libro de Buen Amor" (México, 1963) y de la novela "Job-Boj", acaso la experiencia más importante de la narrativa chilena actual, es doctor en filosofía y catedrático de la Universidad de Chile. En la actualidad, está desarrollando un curso libre sobre el tema "Cinco autores latinoamericanos", en el Instituto Cultural de Las Condes. Especialista en literatura, Jorge Guzmán aplica el método estructural a la novela latinoamericana, cuyo enfoque está entregado a un público que el propio conferenciante califica de cálido e interesado.

Los cinco autores elegidos, cada uno de ellos visto a través de una de sus novelas más representativas son Alejo Carpentier ("Los Pasos Perdidos"), Julio Cortázar ("Rayuela"), Mario Vargas Llosa ("La Casa Verde"), Juan Rulfo ("Pedro Páramo") y Gabriel García Márquez ("Cien Años de Soledad").

"El que más me gusta es Gabriel García Márquez —confiesa Jorge Guzmán— porque... espero ir al cielo en cuerpo y alma a buscar a Remedios la Bella. Y si el que menos me gusta es Cortázar, es porque acabo de oír una grabación donde Cortázar lee a Cortázar y donde queda muy de manifiesto que es mayormente, literario. ¡Y a mí no me gusta la literatura!".

A pesar de esto, Jorge Guzmán es un técnico en su análisis literario y en este curso, simplifica el método estructural y su terminología, para facilitar el acceso a novelas de gran complejidad.

"Un método sirve para que un objeto se vea como él es efectivamente. No es fácil ver las cosas como son, ni siquiera a la gente. De modo que el método estructural sirve para ver cómo una novela realmente es. Difícil, después de la aplicación que ha hecho Goic a la novela chilena y a las demás novelas hispanoamericanas, sustraerse al método estructural; pero como todo método, sirve para hacer aparecer el objeto que se pretende describir, sin que haya que mantenerse exclusivamente atado a él.

"Voy a poner un ejemplo al azar —continúa el autor de "Boj-Job"—. En "La Casa Verde" hay una serie de alardes técnicos. Uno de ellos es el desorden temporal: el libro no comienza cuando comienza propiamente el asunto, sino "in medias res", como se diría tradicionalmente, y después se retrocede. El método estructural permite ordenar el asunto de manera que quede claro porqué hace este desorden temporal Vargas Llosa y qué significa y, además, entender la verdadera secuencia que la acción pudo haber tenido en una historia real de hombres. Otro alarde de Vargas Llosa, hacia el final de la novela, es el montaje que hace cuando el cura García está comiendo su pedazo de carne. El montaje es una técnica más conocida en el cine que en la literatura. Se trata, en una palabra, de poner en relación de inmediatez, dos o más imágenes heterogéneas que así reunidas adquieren mayor significado. Hacia el final de "La Casa Verde", se cuenta que en la mañana de la muerte del arpista, su enemigo el cura está comiendo carne; al mismo tiempo, se cuentan dos cosas más: la hemorragia que mató a la ciega al dar a luz a la Chunga y el aborto a que se somete Bonifacia por presión de su amante. Las tres cosas se narran a la vez, en el mismo párrafo, en frases barajadas. Ahora bien, este montaje es sumamente significativo del sentido y estructura de la novela. En verdad, lo más importante de los acontecimientos narrados tiene que ver, en primer lugar, con el odio del cura contra el arpista (incendio de la primera casa verde), con la muerte de la ciega (origen del incendio y de la transformación de Anacleto) y con el aborto de Bonifacia (fracaso de los propósitos de las monjas; historia de Lituma). Se puede aún agregar que este montaje es como el nudo que ata los dos espacios que estructuran la novela: Piura (la ciega, el cura) y la selva (Bonifacia, Lituma, las monjas, etc.)."

La reacción del público durante las conferencias que cada miércoles ofrece Jorge Guzmán, es variada pero de gran acogida. Muchos llegan con descontento, provocado por la lectura de las novelas en cuestión, que se va disipando hasta lograr una comprensión de ellas. En términos generales, es un público interesado, con buena disposición y —como afirma Guzmán— con mucha más cultura de lo que se cree.



RUIBARBO PARA LAS CONDES

Bajo la tutela de Guillermo Blanco, autor de la memorable "Misa de réquiem", funciona en el Instituto Cultural de Las Condes, desde hace cuatro años, el Taller de Cuentos. Nacido gracias a una idea de Fernando Aránguiz, director de esta activa casa de cultura, el Taller de Cuento tiene a su haber diversos premiados en concursos literarios.

No todos los miembros del Taller de Las Condes aspiran y suspiran a publicar sus textos. Asisten a él más que todo por una necesidad vital de escribir. Otros, sin embargo, ya han publicado o están en vías de hacerlo, como en el caso de Isabel Edwards, que pronto verá la publicación de sus cuentos en un libro que le editará Zig-Zag.

"Mi participación -dice Guillermo Blanco- es en cierto sentido dirigir el debate de nuestras reuniones. Hago siempre un comentario final que, aunque siempre al final de la sesión, no se acoge por supuesto como la última palabra". El escritor Blanco ha sometido algunos de sus cuentos a la crítica, a veces demoledora, de los participantes. "Un cuento inédito -nos confiesa el director de estas reuniones- me lo encontraron francamente detestable, y tenían toda la razón. Lo había escrito hacía tiempo y tenía mis dudas. Se los leí y me lo hicieron pedazos. Era un cuento muy personal, de esos que uno nunca puede juzgar bien. Lo quería mucho, afectivamente, pero desde el punto de vista literario, no me encontraba en condiciones de juzgarlo".

El Taller de Cuentos está formado por un grupo disímil de concurrentes, cuyo número fluctúa entre doce y veinte personas en cada reunión semanal. Participan, entre otros, un ingeniero, un psiquiatra y un escritor. Por supuesto, algunas señoras, pero todos elaboran las más diversas tendencias en el género cuento con resultados interesantes, como lo señala Guillermo Blanco. En un esfuerzo por aprender el oficio de escritor, tironeados quizá por Faulkner ("Si el escritor está interesado en la técnica, más vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos") o por Eliot ("Siempre me ha parecido poco aconsejable violar las reglas antes de aprender a observarlas"), los componentes del Taller de Las Condes están escribiendo un hermoso texto colectivo frente al misterio de la creación literaria.

SURREALISMO

En el artículo "Puntos de partida hacia una historia del surrealismo latinoamericano", firmado por Stefan Baciu, profesor de la Universidad de Hawai, aparecido en la publicación "Cahiers Dada Surrealisme", N° 2, 1968, París, se estudia la actividad del mencionado movimiento. Según este trabajo, el surrealismo se manifestó como grupo organizado sólo en tres países de nuestro continente: Argentina, Chile y Perú, mencionando, además, a otras figuras al margen de este esquema, tales como Octavio Paz y Clément Magloire Saint Aude. En las páginas 142-147 de la citada revista se analiza el proceso surrealista chileno y Stefan Baciu escribe: "El surrealismo jamás obtuvo en Latinoamérica un reconocimiento tan alto como en Chile. Se organizó en Santiago una exhibición internacional y pintores como Víctor Brauner, Jacques Hérold y René Magritte ilustraron los libros de algunos autores chilenos. Así también, André Breton y Benjamín Péret colaboraron en revistas publicadas aquí. Todo esto se debió, en nuestra opinión, por lo menos a dos factores: 1) la consistencia ideológica del surrealismo chileno, que funcionó durante varios años de modo organizado, especialmente si tomamos en consideración las dificultades para dicho funcionamiento en un país latinoamericano, y 2) la dignidad intelectual de quienes constituyeron el grupo chileno, hombres que siempre defendieron la poesía, la poesía libre de toda interferencia. El surrealismo empezó en Chile algunos años después que en Argentina. El 12 de julio de 1938, el poeta Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid (1913-1964), se reunieron en la Universidad de Chile y leyeron poemas y manifiestos reunidos en una publicación. En diciembre de ese mismo año, se publicó el primer número de la revista "Mandrágora", que dio su nombre al grupo y que desapareció después de su séptimo número en 1943. En sus páginas aparecieron todos los surrealistas chilenos, como también algunos de los importantes representantes del movimiento internacional. Junto a los tres surrealistas mencionados, es necesario recordar también los nombres de Teófilo Cid, Fernando Onfray y Gonzalo Rojas, poetas de excelente calidad que, en el transcurso de los años, se han retirado de la corriente surrealista. En 1939, otra vez reunidos en la Universidad, los poetas de la Mandrágora atacaron a los grupos reconocidos. Publicaron "Defensa de la poesía", texto fundamental del surrealismo

latinoamericano. En ese mismo año, se publicó también "Ximena" con poemas de Arenas, Cáceres, Cid y Gómez Correa. En 1942, en la Biblioteca Nacional, Braulio Arenas y Jorge Cáceres, dos poetas-pintores, exhibieron sus obras. En 1942, Arenas publicó el primer número de la revista "Leitmotiv", de corta vida, cuyo segundo número apareció en 1943 y, en cuyas páginas, junto a los chilenos, escribieron André Breton, Aimé Césaire y Benjamín Péret. Este último, en una conversación que mantuvo con estos escritores en Brasil, sostuvo que él consideraba, históricamente, al grupo chileno como el más importante en Latinoamérica. En 1943, finalizó la fluida actividad de los surrealistas chilenos. Sin embargo, esto no quiere decir que el surrealismo haya muerto en ese país, se ha manifestado, desde entonces hasta ahora, en las más variadas formas".



REVIVIENDO MI PASADO

Si ponemos los ojos en el porvenir, vacilamos entre la inquietud y el sentimiento de lo maravilloso. ¿Entraremos en una época de la barbarie científica? ¿Qué extraño paraíso se nos prepara? Se tiene a bien hablarnos de progreso social. En cualquier periódico publicado no importa donde, entre 1928 y 1968, se nos ofrece la imagen de un hombre cuya maldad se acusa y se perfecciona medios prodigiosos de que dispone para matar o hacer sufrir. La bomba atómica es ciertamente el símbolo de nuestra ferocidad presente, pero no pienso solómicamente en las masacres futuras. Los trabajos sobre la despersonalización del individuo se efectúan desde hace mucho tiempo. Veinte siglos de cristianismo para llegar a lo que podríamos llamar horrores psicológicos, cuya cuidadosa aplicación verán tal vez los más jóvenes de entre nosotros, de parte de los poderosos de este mundo al que dios ha "amado tanto". (Julian Green, Le Figaro Litteraire, 1969).



VER A LOS BULGAROS

Cineteca Universitaria, con la colaboración de la Embajada de Bulgaria, proyecta un ciclo de cine de dicho país en la Sala de la Reforma de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Este ciclo cuenta con la presencia de Stoyanov Bigor, Director de la Cineteca Nacional de Bulgaria. El programa comprende las películas "Desviación", "El Juicio", "El Sol y la Sombra", "El Ladrón de Melocotones" y "La Boda". Junto a estos largometrajes, se ofrece un grupo de cortometrajes con dibujos animados.

No se cuenta con ningún dato, anterior a 1944, que evidencie cierto interés por el cine búlgaro en el extranjero. Sobre él, comenzó a hablarse después de la Segunda Guerra Mundial, cuando toda la actividad cinematográfica del mencionado país quedó bajo el control estatal.

En 1947, los cortometrajes búlgaros "Gente entre las nubes", de Zajari Shandov y "Boda en el campo", de Stoyan Jristov, obtuvieron en el Festival de Venecia los primeros premios internacionales otorgados al cine búlgaro. Se trataba de cortometrajes -punto de partida de todo arte cinematográfico joven- pero ellos auguraban un futuro prometedor. Dos años más tarde, en Marianske Lazne, Checoslovaquia, el largometraje "Kalin el águila" mereció el diploma de honor. De 1951 a 1954, en los Festivales Internacionales de Karlovy Vary fueron premiados los largometrajes "Alarma", "Aurora sobre la patria", "Danka", "Canción al hombre" y "Los septembrinos".

En los años siguientes, el cine búlgaro participó constantemente en los certámenes cinematográficos internacionales para largo y corto metraje celebrados en Cannes, Karlovy Vary, Venecia, Buenos Aires, etc. En la actualidad, el cine de este país participa en más de treinta festivales internacionales al año y en ellos, sus films han demostrado hallarse a la altura de los mejores. El hecho está comprobado por los 156 premios y distinciones que obtuviera en el extranjero hasta fines de 1968, con un total de 102 cintas. Entre ellos, 47 premios corresponden a 24 películas de largometraje; 25, a 13 cintas de dibujos animados; 23, a documentales, y 61, a 46 films de divulgación científica. Testimonio convincente del rápido crecimiento de un cinematografía relativamente joven, de la cual habrá la oportunidad de conocer en nuestro país.

