

CORMORAN

AÑO I N°4
DICIEMBRE 1969

STGO. DE CHILE
PRECIO : E'3



festival de cine latinoamericano

URSS, CREACION versus BUROCRACIA

POESIA Y MARXISMO

Pompier a la Presidencia

USA, LITERATURA DE LA VIOLENCIA NEGRA

america no invoco

tu nombre en vano



ENCUENTRO DE ARTE
LATINOAMERICANO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
6-21 DE ENERO 1970





CORMORAN/ Revista mensual de arte, literatura, ciencias sociales y cine. Año I diciembre de 1969 N° 4/ Santiago de Chile/ Representante Legal, Eduardo Castro Le Fort/ Director, Enrique Lihn/ Jefe de Redacción, Germán Marín/ Corresponsales en el interior: Gonzalo Rojas (Concepción)/ José Román (Valparaíso)/ Luis Iñigo Madrigal (Viña del Mar)/ Corresponsales en el exterior: César Calvo (Lima)/ Mario Benedetti (Montevideo)/ Roberto Fernández Retamar (La Habana)/ Fernando Alegría (Berkeley)/ Jean Michel Fossey (París)/ Impresor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454/ Teléfonos de la Redacción: 254313 y 288176/ Precio E° 3, por ejemplar.

EDITORIAL

Cormorán parece no haber sido una adecuada respuesta a la demanda pública. Otras revistas satisfacen mejor que la nuestra la curiosidad intelectual del chileno medio. Por otra parte, las ágiles gestiones de nuestros relacionadores públicos ante las autoridades universitarias, ya sea universitarias, municipales, etc., gestiones cuya finalidad ha sido la de establecer una plataforma común para el despegue de "Cormorán" como órgano de extensión cultural, han chocado, por regla general, y salvo amables excepciones, con las tramitaciones de la burocracia, el incumplimiento de los compromisos verbales o, lisa y llanamente, con el rechazo de tales o cuales directores de casas de la cultura o cosas por el estilo.

Sin el menor propósito de asumir actitudes de cormoranes ofendidos, y con nuestra mejor sonrisa realista, los redactores de este mensuario nos inclinamos al escepticismo que recorre una vez más al país, de norte a sur, en vísperas de las farragosas elecciones presidenciales. El conservantismo nacional, parece estar tan vivo, de una y mil maneras, entre nosotros, como en los tiempos en que se llamó a este país "la mansión del silencio tenebroso" y, hoy como ayer, se espera la solución, que no llega ni llega, de los ancianos de la tribu.

En el plano de lo que el eufemismo quiere llamar la vida cultural de la nación, 1969 fue el año del Encuentro Latinoamericano de Escritores, del Premio Nacional de Literatura para Nicanor Parra, y del Segundo Festival de Cine Latinoamericano. Esta revista se adelantó en su primer número a discutir, en sus páginas centrales, la obra del poeta que sería módicamente premiado poco después; registró con lujo de detalles el Encuentro Latinoamericano de Escritores, de escasa resonancia en la prensa oficial, y dedica, finalmente, en su número cuatro, algunas páginas al Segundo Festival de Cine Latinoamericano, en particular desde el ángulo de la nueva promoción de directores nacionales. Por otra parte, nos sentimos en la necesidad de hacer un llamado de atención sobre lo que ocurre en el Perú — otra de las interrogantes que se abrieron, a nivel continental, en 1969— y el número tres de "Cormorán" fue el resultado de una rápida consulta, necesariamente limitadísima, a la poesía, a la literatura peruanas y a las ideas que circulan entre los intelectuales con respecto a una imprevisible "revolución" castrense que estarían llevando a cabo en su país las fuerzas tradicionalmente empeñadas en la conservación del orden establecido.

No nos pronunciábamos sobre el Premio Nobel de Literatura. Recibirlo o no parecen ser ya las dos caras de una misma moneda: se aspira a él por ambición personal o se lo recibe con malhumor. Nos preocupa, en cambio, el problema universitario y, en este sentido, el año termina de color de hormiga. La violación de la autonomía universitaria, la persecución de profesores, tanto chilenos como extranjeros, que no se ha detenido tampoco con respecto a los últimos en el umbral del Cuartel de Investigaciones; todas éstas son respuestas destinadas a ahogar por la violencia reaccionaria una reforma en última instancia acorde con las necesidades de la época. Como no todo se ha perdido, cabría esperar de nuestras universidades un nuevo impulso progresista capaz de extenderse con mayor vigor al campo de la cultura y de la difusión cultural que sigue, como siempre, en barbecho.

WALDO ROJAS

Mientras en su gran mayoría los nuevos poetas latinoamericanos han optado, con mayor o menor suerte, por una poesía "objetiva", coloquialista y autobiográfica, pero escrita para un auditorio, y que aspira a articularse razonablemente con la historia, dos o tres jóvenes de la que podríamos llamar —con la tontería habitual en estas clasificaciones— la generación del sesenta, y entre ellos Waldo Rojas, han optado por desafiar la retórica, desde adentro, hundiéndose ferozmente en una poesía en primera voz, escrita para sí mismos o para nadie. En un lenguaje incluso abstruso cuya complejidad pasa por el lujo y hasta por la aberración verbal, sembrado de oscuridades de referencia, se encuentra como correlato subjetivo, un mundo de emociones que se resisten, tenazmente a la forma.

Las redes tendidas por un discurso no son lo suficientemente compactas para capturarlas, y son necesarias muchas palabras y una especie de concurso de azares lingüísticos, para rodearlas y ponerles la poesía o la mano encima.

De aquí, el aparente retoricismo de este modo de operar. Pero hay una retórica vital, que nada tiene que ver con la grand o la vanillocencia, y es a esa suerte de exasperación y compulsión expresivas, a la que me refiero, y de ningún modo a los juegos verbales.

No es un lenguaje ornamental el que emplea Waldo Rojas, ni su especialidad es el acertijo o el "trovar clus", como diría Lezama, ni su poesía aspira a constituirse en un sistema de signos privilegiados —la palabra esencial— referida a una experiencia privilegiada, más o menos metafísica. Por el contrario —y en esto concuerda con su generación con la que le antecede y, como diría Nicanor Parra, con sus abuelos inmediatos— el poeta de "Príncipe de Naipes" practica una escritura de la existencia, a la que no son ajenos el relato —la situación— y las voces del habla como signos de cotidianidad.

Se trata de una poesía psicológica y somática, pero que difiere específicamente de la que hace la mayoría a que me referí en un comienzo, pues una "filosofía de la existencia" de signo negativo se espeja aquí, se constituye en un rechazo exaltado de lo real y en una especie de juego dialéctico de sublimaciones y desublimaciones.

El protagonista de estos textos, agonista más bien, oscila entre un universo disperso y vacío, donde las moscas suelen ser lo único real, acosado por imágenes de desolación, ruina, vejez y muerte, y la voluntad de sentar en ese mundo una soberanía que lo encarna: afirmación de la negación.

Así surgen figuras parabólicas —toda una especie de mitología negativa— como "El príncipe de naipes", soberano de su desolación, Icaro que "comprueba en carne propia el engaño de las alas" y, a una vuelta de tuerca, el Enfermo "que se abraza a las estatuas heladas".

De alguna manera la profusión verbal y hasta el atochamiento de las imágenes, hilado fino, en realidad, para el apresamiento de una "vivencia" traumática, repiten, prolongan o siguen este movimiento interno que se resuelve en lo que habría que connotar técnicamente como angustia: "Limpio el grito se abre paso / Y lo están oyendo ahora el dormido y su consorte / en medio del loco agitarse de las sábanas: / ¡Qué hay! / qué hay! /".

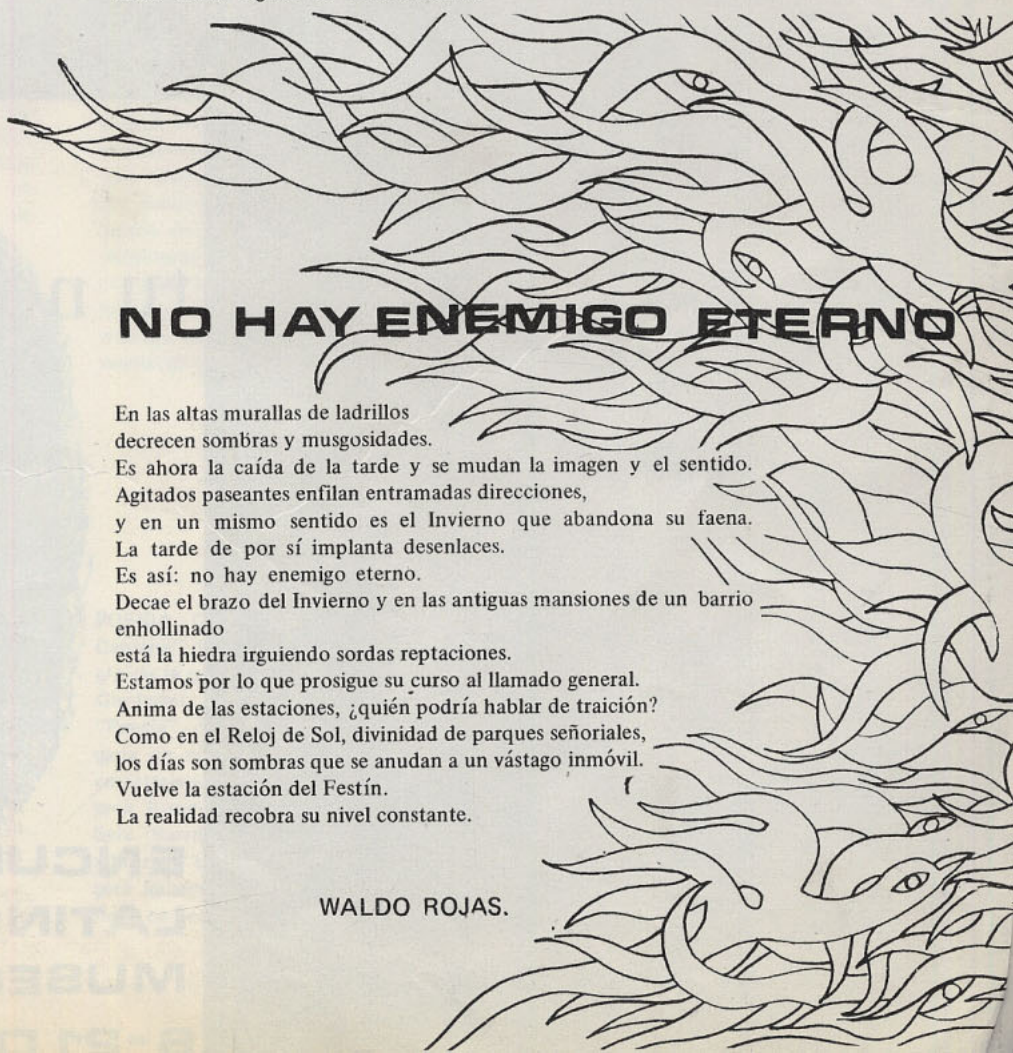
En este desenlace, de una simplicidad casi banal, puede señalarse, además, una de las características de la poesía que practica Waldo Rojas, no siempre con igual eficacia, pero nunca sin una tensión creadora. En ella el texto funciona como contexto múltiple de cada uno de sus elementos, y cada expresión recibe de las otras una sobrecarga de significación. Me gustaría emplear a este respecto la palabra artesanía.

Enrique Lihn

NO HAY ENEMIGO ETERNO

En las altas murallas de ladrillos
decrecen sombras y musgosidades.
Es ahora la caída de la tarde y se mudan la imagen y el sentido.
Agitados paseantes enfilan entramadas direcciones,
y en un mismo sentido es el Invierno que abandona su faena.
La tarde de por sí implanta desenlaces.
Es así: no hay enemigo eterno.
Decae el brazo del Invierno y en las antiguas mansiones de un barrio
enhollinado
está la hiedra irguiendo sordas reptaciones.
Estamos por lo que prosigue su curso al llamado general.
Anima de las estaciones, ¿quién podría hablar de traición?
Como en el Reloj de Sol, divinidad de parques señoriales,
los días son sombras que se anudan a un vástago inmóvil.
Vuelve la estación del Festín.
La realidad recobra su nivel constante.

WALDO ROJAS.



Entrevista a Roberto Fernández Retamar

JMF. Diez años después del triunfo de la Revolución Cubana, ¿crees tú que se puede establecer un balance de la nueva literatura cubana y de la nueva poesía?

RFR. Quizá sobre todo de la nueva poesía, pero también de la nueva literatura en su conjunto. Yo he intentado varias veces, como tú sabes, poner en claro los papeles a lo largo de estos diez años. Es decir, que por una parte escribía textos yo mismo; por otra parte, de vez en cuando pretendía aclararme la marcha del proceso. Últimamente he vuelto a hacerlo otra vez, en un pequeño artículo, "Apuntes sobre literatura y revolución", que en realidad considero un borrador para un trabajo que quisiera de más envergadura. Parto en él, en primer lugar, de algunas premisas. Un crítico cubano, Rafael María Merchan, escribió el siglo pasado que la revolución de Cuba de 1868 no había tenido poetas a su altura. Implícitamente, e incluso explícitamente en una ocasión, pregunta dónde está el Olmedo de aquella revolución del 68. El trabajo en cuestión de Merchan es una nota crítica muy aguda formalmente hablando, sobre Juan Clemente Zenea, nuestro mayor poeta romántico. Recuerdo que al leer este trabajo— lo leí por primera vez a principios de la revolución, en el 59— sentí un estremecimiento, porque me di cuenta de que hay una constante no tanto de la literatura como de la crítica en lo que respeta al enjuiciamiento de la expresión de un hecho histórico de la naturaleza de una revolución. Me sería dado después contemplar en los años venideros una pregunta similar: ¿dónde está el Maiakovski de la Revolución Cubana? Y entonces, ya en este plano, me di cuenta de un hecho singular: que Maiakovski no había sido el "Maiakovski" de sí mismo; quiero decir: que en vida de Maiakovski no se le preguntaba dónde estaba el "Maiakovski" de la revolución rusa, sino dónde está el "Pouchkine" de la revolución rusa. Es decir, se quería lo ya conocido. Para el crítico descuidado, hay siempre un "décalage" entre el hecho histórico y su expresión literaria, por la sencilla razón de que ese crítico comete con respecto a la obra literaria un error equivalente al que Régis Debray atribuye a los críticos de la política que sobreimponen el pasado al presente e intentan explicarse la revolución cubana por la revolución china, la revolución china por la revolución rusa, la revolución rusa por la revolución francesa, etc., es decir, se pasan la vida sobreimponiendo el pasado al presente, con lo cual se les escapa siempre la materia concreta del presente. Por eso tales críticos no comprendieron a Maiakovski en su época y le echaron encima a Maiakovski el esquema de un imposible Pouchkine; y ahora, paradójicamente, irónicamente los herederos de quienes le negaban en vida a Maiakovski la sal y el agua, esgrimen como ejemplo la sombra de Maiakovski. La primera premisa que creo que tendríamos que aceptar es, pues, que a la hora de apreciar la literatura de una revolución no podemos hacerlo sobre los esquemas de otras revoluciones. Lo primero que tenemos que hacer es mantenernos fieles a la concreción histórica de una revolución, y no tomar las concreciones históricas de otras revoluciones como categorías o crónicas. La segunda premisa es la siguiente:

volviendo otra vez el ejemplo de la revolución del 68, aquella guerra iba a encontrar efectivamente una expresión literaria que a muchos críticos contemporáneos de esta expresión se les escapó y es la siguiente: muchos de los participantes en la guerra escribieron testimonios extraordinarios sobre esta guerra, por ejemplo Máximo Gómez mismo, que fue el general en jefe de la guerra. Esta literatura testimonial indudablemente iba a ser una forma, digamos, poco frecuente de la literatura. El crítico que estaba sentado en su casa esperando la novela de la revolución del 68 o la novela de la revolución del 95, es decir, la novela de la guerra contra España, dejaba pasar inadvertido, porque no cabía dentro de esquemas académicos que eran los suyos, un tipo de literatura no académica, un tipo de literatura no previsible que sin embargo era la expresión literaria de aquel momento. Es decir, si consideramos que la *Anabasis* de Jenofonte es una obra literaria, no tenemos ningún derecho a negarle condición literaria a las memorias de guerra de Máximo Gómez. Es singular que cuando Fidel se reunió con los intelectuales cubanos en el 61, habló con extraordinario elogio de esta literatura de campaña como la ha llamado Fornet. Todos hemos leído con profunda admiración, decía Fidel, todos hemos envidiado a aquellos guerreros, a aquellos intelectuales, a aquellos escritores. Esta literatura iba a ser una

Entrevista a Roberto Fernández Retamar hecha por Jean Michel Fossey, corresponsal de C O R M O R A N en París. En esta conversación, el escritor y poeta cubano retoma algunos temas desarrollados en su libro, recientemente publicado, "Ensayo de otro mundo". Colección Letras de América, Editorial Universitaria, 1969. Roberto Fernández Retamar, director de la revista Casa de las Américas, nació en La Habana en 1930 y es autor en otros libros de "Con las mismas manos", "Historia antigua" y "Poesía reunida". En nota a la edición chilena de "Ensayo de otro mundo", el autor señala que le complace que la Editorial Universitaria "haya decidido darlo a luz de nuevo, ya que ello me da la ocasión de dirigirme a lectores de nuestro continente, en los cuales pensaba de modo especial al escribir no pocas de estas páginas".

literatura que iba a marcar incluso al propio Fidel Castro. No era una literatura habitual, pero ¿por qué la literatura tiene que ser habitual? Aquí de nuevo la falta es atribuible al crítico y no a la literatura. Una tercera premisa es la siguiente: la revolución cubana ha vuelto a reverdecir una verdad simple y es que la praxis revolucionaria se antepone en cierta forma a la teoría que la va a explicar, en la medida en que esta praxis enriquece la propia teoría de un proceso dialéctico. Es decir, Fidel parte de una serie de premisas ideológicas para realizar su ataque al Moncada, pero el ataque mismo se convierte en la materia de un enriquecimiento ideológico, el ataque mismo sienta las bases para un hecho práctico, político de creciente importancia: en el 56, el desembarco, luego la lucha de guerrillas, y todo este proceso político concreto, va enriquecer extraordinariamente una teoría que debe ser naturalmente diseñada no a priori sino a posteriori. El Ché escribe *La Guerra de Guerrillas* en el año 60, después que ha ocurrido este proceso.

Es decir, la praxis revolucionaria engendra posibilidades para una teorización ulterior. Con cuánta más razón esto no será válido para otras zonas intelectuales, tales como el testimonio o la literatura de ficción. Para que exista una literatura de ficción de la revolución tiene que existir obviamente, una revolución, tiene que existir una realidad histórica que va a ser el magma con el cual va a trabajar esta literatura de ficción. Por lo tanto, es obvio que el hecho revolucionario concreto tiene que preceder a la expresión literaria de esa praxis que es lo que estamos viviendo en Cuba. Y en cuarto lugar, como última de estas premisas, quisiera señalarte este hecho que se toca poco y que me parece esencial: nosotros decimos siempre que la revolución cubana no es la revolución cubana, quiero decir no es sólo la revolución cubana, sino un capítulo de la revolución latinoamericana. Creo que esta verdad la encarna admirablemente la figura, la vida y la muerte del Ché Guevara, nacido en Argentina, que se identificó con la revolución guatemalteca, que conoció a Fidel en México, fue héroe de la revolución cubana y finalmente héroe latinoamericano al morir en Bolivia. Creo que el Ché encarna el carácter no local de nuestra revolución. Y bien, si nuestra revolución no es solamente cubana sino latinoamericana, la expresión literaria de esta revolución no es solamente cubana sino latinoamericana, la expresión literaria de esta revolución no debe esperarse solamente de quienes físicamente han nacido en Cuba, sino que la expresión literaria de esta revolución latinoamericana tiene que ser una expresión literaria latinoamericana. No sé si me explico con bastante claridad. En consecuencia, a la hora de señalar la reverberación o repercusión o expresión literaria de la revolución latinoamericana que se desarrolla en Cuba, es imprescindible no ceñirse a los autores nacidos en Cuba, sino que esta expresión ocurre a lo largo de todo el continente, e incluso en algunos casos fuera del continente, como en Régis Debray.

Creo que estas cuatro premisas, que a veces me parecen verdades de Perogrullo, es importante sanearlas cuando se va a intentar un balance de la expresión literaria de la revolución. Resumo rápidamente estas cuatro premisas: 1) la expresión literaria y en general artística de una revolución no puede apreciarse sobre los esquemas de otras revoluciones; 2) esta expresión no siempre adquiere los cauces y las formas académicas que espera el crítico; 3) la praxis revolucionaria se antepone a la teorización, al testimonio, a la elaboración de la literatura de ficción; 4) la expresión de la revolución latinoamericana que se desarrolla en Cuba, no hay que buscarla exclusivamente en cubanos, puesto que en realidad esta revolución va más allá de Cuba, y como sabemos, tiene capítulos victoriosos como en el caso de Cuba, pero tiene capítulos a lo largo de muchos otros países latinoamericanos. Sobre estas premisas, decía, creo que debe basarse un intento de balance —quizá no sea la mejor palabra—, de contemplación de lo que se ha hecho en el orden literario; premisas que tienen por finalidad prescindir de las visiones esquemáticas que deforman el intento de esta presentación, de este balance. Formas esquemáticas como la que le escuché, por ejemplo,



DE POEMAS Y CUENTOS

Los versos de "Poemas y Cuentos" de Cecilia Casanova se titularon, en 1963 "Los Juegos del Sol" y fueron publicados por la Colección Lfrica Hispánica en una edición microscópica, de bolsillo de chaleco, para lectores numerados pero memoriosos. A los escasos ejemplares que llegaron a Chile se les dio una bienvenida calurosa. La elocuencia y la abundancia elogiaron una poesía escrita a la sordina, con muy pocas palabras y unas cuantas expresiones familiares, que son otras tantas "fórmulas mágicas" pero impregnadas de cotidianeidad, que le permiten a la autora de "Los Juegos del Sol" un acceso inmediato a la infancia, así como en ciertos sueños basta con abrir una puerta para pasar de una ciudad a otra. El poemario rescata desde adentro, lo que por lo mismo, menos que el trabajo atormentado de una memoria, es el fruto natural de una pervivencia del mundo infantil, al alcance de la mano. La propia infancia y la de los hijos ("si mi hijo menor estuviera / pretendería cazarlo / con su sombrero de paja") se entrelazan aquí en un mismo juego y la clave de esta compenetración mutua está en el temple de ánimo inequívocamente femenino de esta poesía que no teme razonar "como algunas muchachas enamoradas" y cuyo ritmo prolonga el balbuceo infantil o repite el habla entrecortada por las emociones de siempre. Los cuentos de Cecilia Casanova en parte inéditos hasta ahora, sorprenden por el tiento con que se mezclan en ellos el distanciamiento de una mirada que caricaturiza a los personajes de su invención y de su observación y la piedad con que los asume. Las viejecillas de "La mudanza", en particular, nos remiten a los inolvidables personajes de Katherine Mansfield porque, como esta autora, Cecilia Casanova tiene un patético sentido del humor, impregnado de una ternura que le cierra el paso a la ironía. (E. L.).

9 ASEDIOS A GARCIA MARQUEZ

"Y desde luego, mis calurosas felicitaciones por esta espléndida contribución al análisis de la obra de Gabo quien debe estar encantado de tan meritoria labor interpretativa. Meritoria también en cuanto atañe a la bibliografía tan esmerada y manifiestamente superior a cuanto por este respecto se haya hecho en la propia patria del autor". (Fragmento de una carta de Ernesto Volkening dirigida a Pedro Lastra, fechada en Bogotá el 4/11/69, con motivo de la aparición del libro "9 Asedios a García Márquez", Editorial Universitaria, 1969).

LOS DIAS CONTADOS

"La primera interrogación que uno se formula horas después de la última página de este bello libro de Fernando Alegría es: ¿por qué persiste? ¿Por qué Victorio y su mujer y el Tato y el Palomo continúan fisurándonos, metidos en algún pliegue secreto a cuya formación permanecemos indiferentes o ejenos? Yo supongo que permanecen como un homenaje, como en un involuntario reconocimiento de que ese libro ha tocado algunas materias impropias dentro, quizá la materia ingenua de un lector de otra época: ese lector descrito en alguna novela de Dostoyewski que compone y descompone su vida leyendo una novela francesa.

Permanecen, insisto, como un homenaje secreto a un escritor que por momentos nos rescata de la tiranía de los autores modernos, empeñados en que sus lectores escriban libros paralelos a los que ellos ofrecen. La novela de Alegría persiste en la imaginación (en la mía al menos) como persisten todos esos libros en donde se presiente estar tocando la sustancia misma de la literatura o de la novela, para ser precisos. Esta, como la forma artística por excelencia de la sociedad burguesa, ha sido siempre la narración de individuos concretos en situaciones concretas, si bien, por efecto de algo que nadie ha podido precisar (algunos lo llaman "talento"), misteriosamente, en esa misma concreción, el curioso pueda beber las verdades más íntimas de lo real. Algo parecido a esto sucede en "Los días contados". (Fragmento inicial de un artículo de Héctor Aguilar Camín, aparecido en el periódico "El Día", 3/2/69, acerca de la novela "Los días contados", de Fernando Alegría, publicada por Editorial Siglo XXI, México).

CORMORAN EN
BERKELEY

"Acabo de leer el número 2 de "Cormorán", dedicado al Encuentro (literalmente, lo leí todo) y lo encuentro magnífico. Te felicito muy sinceramente. Tiene imaginación, buen gusto, sentido del humor, sabe pegar bien ya que saca chispas pero no produce conflagración, hay algunas cosas dignas de antología (la intervención de Juanita Flores, el epígrafe de "Esta noche me emborracho", las sucesivas declaraciones del Ministro boliviano, el entrevero Carballo-Filebo, la declaración de Bernardo Kordon, la intervención del estudiante de Valparaíso, etc.). La diagramación de la revista es estupenda. No dejes de seguir mandándomela; te agradecería mucho si pudieras mandarme el número 1. Corresponderé enviándote notas breves de lo que me parezca realmente interesante aquí". (Fragmento inicial de una carta de Fernando Alegría, fechada en Berkeley, California, dirigida a "Cormorán")



UNA LA SOLUCION

El autor desconocido, Gerardo de Pompier, se obstina en escapar a su sino literario, que develara esta revista a partir de su número 1, cuya edición corre el peligro de agotarse, aun cuando pedidos al por mayor, Casilla 10220, Stgo. Además, no conforme con la reiterada visita de sus padrinos de honor (v. "Cormorán", N° 3, presumiblemente decomisado por el círculo de amigos ultramarinos de D. Gerardo) se trasladó a esta capital, pero curiosamente en los mismos días en que sus ex compañeros del Alcázar de las Cien Aguilas se acuartelaban con energía en honesta y franca rebelión contra el golpe militar, coincidiendo así por convicción y doctrina con la ciudadanía entera. El poeta jet-set César Calvo, en relampagueante visita a nuestra metrópolis, sorprendió con su sagacidad habitual al referido Pompier durante la madrugada del derrumbe castrense, quien se deslizaba cual sombra furtiva por el plano inclinado de la avenida Ejército a una velocidad uniformemente acelerada. Sea porque el autor desconocido acababa de renunciar a sus abyectos propósitos de transformar esta púdica publicación en el órgano oficioso de la junta militar ad hoc, sea porque este desmedido personaje consideró que las condiciones objetivas no estaban dadas para persistir en su hipocrecía constitucional, el hecho es que el personaje de marras le manifestó a nuestro corresponsal en el Perú, de paso por aquí enviado por la prestigiosa revista "XYZ", el deseo de asumir la corresponsalía ad honorem en las áreas agrícolas de Melipilla, exteriorizando a la vez, y quién lo diría, insospechadas simpatías por la Reforma Agraria en todo el mundo Enhorabuena, Pompier. A la vez será un motivo de legítimo orgullo para el cuerpo de redactores de esta revista, ser huéspedes con sus respectivas familias, durante los meses de estío, en la mansión señorial y sus cotos de caza, ubicados en el fundo Los Transparentes, de nuestro inestimable colaborador y queridísimo amigo, profesor egipólogo, kárate en grado 3, floretista eximio, gramático excelente, poeta metafísico, hombre de todas las ciencias, bailarín de salón y, desde ya, candidato nuestro a la Presidencia de la República, Gerardo de Pompier.

LIBROS PARA LOS HOMBRES
DEL SIGLO XXI

Durante la breve visita que recientemente realizó a Santiago, el Director de Siglo XXI Editores, Arnaldo Orfila Reymal, se entrevistó con algunos de los más destacados especialistas en ciencias sociales que trabajan en Chile, como, asimismo, con los directivos de la Editorial Universitaria, con la que "Siglo XXI" ha convenido un programa de coediciones. Orfila se manifestó satisfecho de la labor realizada por Siglo XXI durante sus tres primeros años de existencia, puesto que ha logrado recojer los dramáticos cambios que se están produciendo en todos los campos de la vida de los pueblos latinoamericanos, al mismo tiempo que ha logrado ofrecer los nuevos replanteos teóricos conexos a estos cambios, en las ciencias sociales, en las disciplinas del lenguaje y en la expresión literaria. "Nuestro nombre —nos dijo—, lanzado hacia el futuro, nos obliga a pensar en la formación de una nueva conciencia política, social e intelectual de las nuevas generaciones, que serán los hombres del siglo XXI".

CONTRA LA INTERPRETACION. En una sociedad conflictiva sólo es posible una literatura conflictiva y al parecer es EE.UU. la nación más atormentada por sus contradicciones. La mala conciencia norteamericana, exacerbada a raíz de la repulsa contra la guerra de Viet-Nam, empieza a producir obras interesantes. Desde Scott Fitzgerald no se había visto una personalidad tan unida a una época como Susan Sontag lo está a la suya. Pero, en la época del autor de "El último magnate", la Gran Crisis no dejaba margen a la meditación. Por el contrario, Susan Sontag tiene incluso tiempo para acudir a Hanoi en busca de ciertas certezas, para luego escribir el libro "Trip to Hanoi". Ocurre, en definitivas, que la Sontag es una de las inteligencias más brillantes que ha salido de la maquinaria universitaria estadounidense, cuyo ombligo al parecer está domiciliado en Harvard. De un tema a otro, en el libro "Contra la interpretación" (Seix Barral, 1969), de Bresson a Camus, de la sexualidad a la mística, la escritora norteamericana establece en alguna medida el decálogo de sus compatriotas y de la juventud universitaria europea. Sólo otra autora de su nacionalidad había logrado seducir tanto a sus lectores, Mary McCarthy, pero aunque sus pasos son paralelos a los de la escritora referida, la McCarthy es una voz de transición mientras que Sontag lo es de una generación que ha sorprendido al mundo con su violencia.



RUIZ COMO TIGRE. "El film chileno "Tres tristes tigres" se premia porque bajo los aspectos de un realismo senil estalla la poesía y una destrucción sistemática de las estructuras sociales y mentales de nuestra sociedad" (Justificación del Jurado del Festival de Locarno, 1969).



a un crítico y profesor argentino en el año 59, en la Universidad de La Habana, en una conferencia en que les decía a los pintores cubanos que ellos hicieran una pintura mural de la revolución cubana, puesto que lo propio de una revolución latinoamericana era hacer una pintura mural, como lo había demostrado la revolución mexicana. Naturalmente, la revolución mexicana no había demostrado tal cosa: lo que había hecho había sido mostrar una excelente pintura mural mexicana. Diez años después de esa fecha, nosotros vemos que en Cuba lo más original de la plástica cubana ha sido el trabajo de los carteles, de las vallas, de los afiches cubanos que son extraordinarios, y que no fueron realizados por los pintores mexicanos, que son una característica específica de nuestra revolución; sobre todo las grandes vallas con una extraordinaria audacia plástica, en que se ponen a disposición de una voluntad revolucionaria política las conquistas del arte moderno, y se obtienen resultados notables. Eso se ve incluso en las Exposiciones como la Exposición del Tercer Mundo, que fue inaugurada durante el Congreso Cultural de La Habana. Es decir, que tenemos que ser fieles a la realidad concreta. Con este criterio, yo diría que en el orden literario hay varias líneas en que se ha expresado la literatura de la revolución, tomando la palabra literaria en un sentido muy amplio: una línea yo la llamaría la línea de la teoría, otra la línea del testimonio, otra la línea del documento, otra la línea de la literatura de ficción propiamente dicha, y una quinta: el ensayo y la crítica literarios. No me refiero a géneros literarios, por lo que aclararé a continuación.

Por ejemplo, la primera línea, la de la teoría, se trata con frecuencia de la línea menos literaria: se trata del intento de teorizar la revolución, el proceso de la revolución. Sin embargo, no siempre estamos al margen de la literatura, sino muy al contrario, dentro de esta línea. La primera obra en la cual se intenta la teoría de la revolución cubana es indudablemente el discurso de Fidel Castro *La Historia me absolverá*, de 1953. Como sabemos, Fidel se va a valer en su mayor parte de discursos para esta teorización de la revolución. Y yo me pregunto si no cabe decir que el género literario en que por excelencia se ha manifestado la expresión literaria de la revolución cubana es el discurso. El discurso es un género ancilar, si los hay, para emplear la terminología cara a Alfonso Reyes en *El Deslinde*, es un género evidentemente no de literatura pura, es un género siervo de otra expresión, de carácter ideológico, pero si es ancilar, es porque es un género literario, y además uno de los géneros literarios que tienen una mayor tradición tanto en el sentido de su creación como de ser objeto de estudios que hoy llamaríamos estructuralistas. Como sabemos, precisamente toda la retórica ha nacido del estudio de los discursos, y algunos de los grandes escritores que admiramos han sido oradores: pienso en Demóstenes, en Cicerón, en Martí. Pienso que una gran parte de la expresión verbal de la revolución cubana se hace a través de este género concreto que es el discurso y que muchos de estos discursos de los dirigentes de la revolución cubana, en primer lugar desde luego Fidel, pero también otros como el Ché, Dorticos, Raúl, Roa, Hart, Carlos Rafael, realmente merecen ser considerados y estudiados, como lo serán en su momento, como son estudiados otros discursos de la historia. Yo creo

que si uno lee con la emoción con que uno lee las *Filípicas* de Demóstenes, no veo por qué no vamos a leer con una igual emoción los discursos en torno a la crisis de octubre en que Fidel anunciaba al mundo y sobre todo nos anunciaba la perspectiva bastante inmediata de convertirnos en polvo atómico a fin de ser la salvaguardia de la revolución mundial. No veo, francamente, ni menor importancia política histórica concreta ni menor fuerza estética en un caso que un otro. Por supuesto, la teoría no se ha expresado entre nosotros sólo a través de discursos: se ha expresado también a través de ensayos, el primer de los cuales y el arquetípico, es el del Ché *La Guerra de Guerrillas*, de 1960, libro cuya importancia literaria suele pasarse por alto debido a que sobre todo, por supuesto, es un documento político. En una ocasión yo lo comparé a *Los Siete Pilares de la Sabiduría* de Lawrence. Muchos otros ensayos son también expresión de esta teoría, y pienso, saliendo del caso concreto de Cuba, en el muy reciente y excelente ensayo de Héctor Béjar, *Perú 1965: una experiencia guerrillera*, en los ensayos de Orlando Fernández, y por supuesto, pienso de manera muy especial en Régis Debray cuya obra ensayística ha nacido de la fusión por una parte del pensamiento universitario de su maestro Althusser, por otra parte del pensamiento revolucionario, del fuego y del ejemplo de su maestro en la revolución, el propio Ché.

La segunda, la del testimonio, es obvia: se trata del testimonio de la revolución, textos que empezaron a aparecer desde el principio de la revolución, en el año 59; a veces se trataba de diarios, otras veces de memorias, entrevistas, recuerdos. Carlos Franqui recogió algunas de estas entrevistas en un libro publicado en francés, *El Libro de los Doce*; y la obra maestra de esta línea es por supuesto hasta ahora *Los Pasajes de la Guerra Revolucionaria del Ché*, publicados en forma de libro en 1963, y que me parece el libro más conmovedor de la literatura cubana de estos años, y como sabemos, incluso el caso del último libro sobrecogedor del Ché, su *Diario de Bolivia*.

La tercera línea, la del documento, supone no ya documentos enteramente políticos, como por ejemplo *Las Declaraciones de La Habana* sino documentos muy diversos, cartas abiertas, entrevistas, polémicas, etc. que han ido recogiendo el carácter batallador, complejo, heterogéneo de esta época.

La cuarta línea es la más abiertamente literaria, la de la literatura propiamente de ficción. Es más, para muchos, la literatura es sólo esta línea, con lo cual se quedaría fuera de la literatura, como lo acabo de recordar ahora, desde Jenofonte, desde Cicerón, hasta José Martí, y veríamos empobrecer de manera realmente alarmante la literatura. Sea como sea, esta línea es la línea literaria por excelencia. Por lo tanto, es aquella sobre la que más frecuentemente se han intentado balances en lo que toca a la revolución cubana, y no puedo menos que remitir aquí el último balance que se ha hecho sobre este aspecto que aparece en el número 51/52 de la revista de *Casa de las Américas*, en que varios críticos cubanos: Camilo Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, Salvador Bueno, Federico Alvarez, Eduardo López, etc. críticos de varias generaciones, realizan un balance de la literatura cubana de estos diez años. En general, el género puramente literario en que la revolución se ha expresado casi desde el primer momento —y no ha



dejado de hacerlo con eficacia— es indudablemente la poesía. Creo que desde el propio año 59, en que aparecen algunos textos muy claros, hasta nuestros días en que acaba de publicarse un libro excelente que se llama *Testimonios* de Cintio Vitier que recoge quince años de evolución poética y espiritual de este autor católico que se ha ido acercando a la revolución con una gran limpieza y honestidad. Creo que desde entonces hasta hoy, la poesía cubana que abarca ahora a cuatro generaciones (la de Guillén, la de Lezama, la mía propia, la de escritores de veinte años) se ha mostrado el género más apto para expresar las diversas realidades de la revolución. Existe una narrativa de la revolución, pero que en general no está a la altura de la poesía. Las dos novelas más importantes publicadas en Cuba en estos años. *El Siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *Paradiso*, de José Lezama Lima, son obras que tienen una realización y una perspectiva anteriores a la revolución. Son excelentes ambas, pero naturalmente nadie pretendería situarlas dentro de la narrativa de la revolución. Existen novelas y cuentos interesantes (unas novelas como *La Situación*, de Lisandro Otero, y *Memorias del Subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes, un libro de cuentos como *Los años duros*, de Jesús Díaz) dentro de esta narrativa sin alcanzar en general la calidad y la coherencia que tiene la poesía.

Por último nos encontramos con la crítica y el ensayo literarios, no abiertamente políticos, aunque profundamente alimentados por las perspectivas de la revolución, que serían lo último de estas líneas en que se manifiesta la expresión literaria de la revolución.



Fragmento del libro "Soul on Ice", perteneciente al escritor Eldridge Cleaver, cuyo texto fue redactado en la cárcel de Folsom, California, donde permanecía detenido por su posición política. Eldridge Cleaver pertenece al nuevo movimiento negro, una de cuyas expresiones ideológicas más definidas es el partido de las panteras negras, del cual él es uno de sus dirigentes máximos. En la actualidad, el autor de "Soul on Ice" está prófugo de la justicia norteamericana. Fernando Alegría, traductor del fragmento que publicamos escribió en CORMORAN, N° 2, que "Cleaver descubrió dramáticamente el sentido de su rebeldía: desechó toda forma de racismo fanático, se abrió ante las perspectivas de una hermandad con los movimientos estudiantiles y con la Nueva Izquierda norteamericana y proclamó la necesidad de integrar los grupos de liberación nacional en todo el mundo como condición básica de la liberación de su propio pueblo dentro del régimen capitalista norteamericano".

UNIDAD JUNTO A LA BANDERA

Hace cinco años ni el más audaz visionario habría previsto la acuchillante y mortal desesperación y el ritmo acelerado que estallan en nuestra vida política, en nuestras conversaciones diarias, en nuestras pesadillas y nuestros sueños. El fermento que se esconde bajo la superficie de la política y los debates públicos ha adquirido mayor importancia en los últimos cinco años que en ninguna otra época desde los años que precedieron a la Guerra Civil. La parapolítica del primer Congreso de Johnson el cual, en contraste a sus antecesores, parecía el estallido repentino de los troncos en un aserradero, nos parece hoy lento, claudicante, y arrastrado en comparación con los problemas sociales que alimentan la conflagración dentro del alma norteamericana: problemas que alimentan la conflagración dentro del alma norteamericana: problemas sobre los cuales no caben ya compromisos, ni que pueden barrerse astutamente debajo de la alfombra nacional del auto-engaño. No existe la posibilidad de esconder ninguna cosa. Los que tratan de engañarnos son en realidad los únicos engañados. Las víctimas de estos problemas sociales —los negros, los ancianos, los sin empleo, los pobres, los que no llegan a las escuelas y los estudiantes rebeldes, los que odian la guerra y aman al hombre—, han levantado esa alfombra en furiosa rebelión, negándose a ser silenciados hasta que sus quejas se planteen fuera de todo compromiso. América ha vuelto a la vida en lo más profundo de sus entrañas, y vastas fuerzas enemigas de revolucionario impulso se enfrentan en esta tierra para las batallas que serán decisivas y para enfrentan en esta tierra para dar las batallas que serán decisivas y para las cuales nadie podrá comprar un santuario.

Los norteamericanos se polarizan cada vez más entre izquierda y derecha, mientras que la mayor parte del pueblo permanece en el medio confusa y, a veces, para esconder su confusión, aparentando indiferencia. "El extremismo de la derecha", "el extremismo de la izquierda": nun-

ca desde los años 30 y la servil era de McCarthy habían sonado estos "slogans" armados de tal poder de muerte. En los labios de la gente inteligente de hoy, Derecha e Izquierda son navajas verbales sin paralelo en la historia de América. El ex-Gobernador de California Brown lanzó la ominosa advertencia de que "la fetidez del facismo se siente en el aire". Uno de los últimos candidatos presidenciales del Partido Republicano fue tildado de "extremista de la derecha". Y J. Edgar Hoover, el policía de pies más planos en América, periódicamente expresa advertencias de que los izquierdistas, siendo maestros del engaño, casi logran revolucionar "esto", y trabajan desde adentro para tomarse "aquello".

Tanto la derecha como la izquierda profesan su amor por la patria. El Ku Klux Klan, la John Birch Society, el Partido Nazi Americano, los republicanos conservadores, los "Minutemen" y hasta los "Hell's Angels", todos se envuelven en la bandera norteamericana y solemnemente se llaman a sí mismos patriotas. Sus críticos y enemigos, viendo que la derecha no desaparece simplemente por el hecho de que a sus partidarios se les llame momios, o tontos graves, o ancianas con zapatillas de tenis, sorprendidos y asustados ante su fuerza potencial evidenciada por los veinte millones de votos que sacó Goldwater, ahora le confieren un estado político "defacto" al aplicarle etiquetas tan satisfechas como las de "neofascismo" y "extremismo de derecha".

En cuanto a la izquierda, todos los verdaderos norteamericanos, que adoran la televisión y el suave papel higiénico, saben que la Revolución Negra fue ideada en Moscú (bórrase Moscú, póngase Pekín) y lanzada por fanáticos de la izquierda, y que el creciente movimiento de masas contra la guerra de Vietnam está "inspirado, manipulado y controlado por los comunistas".

No es exagerado decir que el destino de toda la raza humana depende del desenlace de lo que ocurre actualmente en América. Para el resto del mundo esto es un hecho desconcertante: deben sentirse como pasajeros en un jet supersónico obligados a observar impotentes mientras una pandilla de borrachos, adictos a las drogas, fenómenos y locos una pandilla de borrachos, adictos a las drogas, fenómenos de circo y locos luchan por apoderarse de los controles y del asiento del piloto. El problema político fundamental del mundo hoy consiste en saber si América se va decisivamente hacia la derecha o hacia la izquierda. Y la pregunta más seria que se hace el pueblo norteamericano es quiénes son ahora, en esta era que sigue a la lucha por los derechos civiles, los verdaderos patriotas: si la nueva derecha o la nueva izquierda.

El problema de la situación del negro en América que durante mucho tiempo fue considerado en forma seria, ya está resuelto definitivamente: aquí está el negro y aquí habrá de sobrevivir. Pero la Revolución Negra es el verdadero fondo del campo de batalla sobre el cual combaten la nueva derecha y la nueva izquierda. En cierto sentido, tanto la nueva derecha como la nueva izquierda son el producto de la Revolución Negra. Un amplio consenso nacional fue el resultado de la lucha por los derechos civiles, y en este consenso hay la moral y la sutileza suficiente para repudiar a la derecha. Este consenso, que separa una nación violenta y del caos, es hoy la más preciosa posesión de América.

La tarea que la nueva derecha ha emprendido frenéticamente es la de romper este consenso, cosa que es una posibilidad muy real ya que los problemas y condiciones que le dieron origen han dejado de existir. Por otra parte, la tarea de la nueva izquierda ha consistido en mantener firmemente el consenso durante el período de transición entre la lucha por los derechos civiles y la era que ha seguido y de la cual puede surgir un movimiento más amplio como un desafío contra la estructura del poder político y económico de E.E.U.U.

El hecho de que Johnson adoptara la política exterior de Goldwater desilusionó severamente a un vasto sector del consenso. Este país apenas empezaba a descansar después de dar una gran batalla por su vida moral, —batalla que dió origen a una confianza transformada eventualmente en una causa sagrada— y la traición de esta confianza, de esta causa, pudiera ser considerada algún día como el fundamento del cinismo y la depravación política que prepararon el camino para el Hitler americano. Sin embargo, al tratar de defender el consenso, la izquierda es ayudada eficazmente por sus enemigos, y más aún por los enemigos que heredó de la lucha por los derechos civiles. El obscuro espectáculo de los dinosaurios "Dixiráticos" que denuncian a los opositores de la guerra de Vietnam, enfurece y educa a grandes sectores del público que anduvieron vacilando durante el período de transición.



Si dijéramos que la nueva izquierda simplemente se opone a la política exterior de EE.UU., estaríamos escondiendo parte de la verdad. Sería un eufemismo detrás del cual está nuestro apoyo a la liberación nacional de aquellas partes del mundo que todavía viven bajo un régimen colonial "de jure" y de aquellos que están bajo la planta de los regímenes neocolonialistas títeres. Los EE.UU. tienen en sus manos el poder de destrucción del colonialismo en todo el mundo. No hay un régimen colonial en la tierra que resistiría seis meses si los EE.UU. se le opusieran; y en muchos casos, sin el apoyo militar y económico de los EE.UU. los regímenes explotadores y asesinos serían hechos añicos por los mismos pueblos explotados. La nueva izquierda entiende esto perfectamente. Y sabe también que hay que acabar con el apoyo norteamericano al colonialismo antes que los recursos y la máquina administrativa de la nación puede ser liberada para la faena de crear una sociedad humanista y genuinamente libre aquí entre nosotros.

Es en este punto —donde se tocan la política exterior con la política interna— que la Revolución Negra se identifica con la Revolución Mundial. Los que más ferozmente se oponen al progreso de los negros son también los más entusiastas partidarios de una política exterior beligerante, los enemigos más violentos de quienes critican la escalada de la guerra contra el pueblo vietnamita, los más mortales entusiastas de la intervención armada en los asuntos internos de la República Dominicana y de Latinoamérica en general.

No es una coincidencia que hombres de las cavernas e intelectuales fosilizados como el Senador Stennis, de Mississippi, y Strom Thurmond, de Carolina del Sur, hayan sido los primeros en hablar contra las demostraciones en el Día de Vietnam y contra las marchas de protesta que se realizaron en todo Estados Unidos en octubre de 1965. Ellos, los que hablaban en forma tan vehemente contra la Revolución Negra, siguen metidos en la misma lucha: sólo se han retirado a un terreno distinto. El surgimiento masivo de los negros y el apoyo y la simpatía de la comunidad blanca hicieron retroceder a los dinosaurios de su primera línea de defensa: la línea racista. Pero estos enemigos de la Revolución Negra, derrotados en la lucha por los derechos civiles, no han levantado sus tiendas de campaña y desaparecido con la cola entre las piernas. Se han reagrupado y atrincherado en un nuevo frente. Comprenden que la condición básica de los negros no puede cambiar verdaderamente sin cambios estructurales en el sistema político y económico de los Estados Unidos.

Lo que el negro necesita ahora y busca conscientemente es el poder político y económico. Y eventualmente veremos la fusión de la Revolución Negra con un movimiento más amplio que exija el desarme y la conversión de la economía a fines pacíficos. Esta posibilidad de una alianza de la Revolución Negra con la nueva izquierda y el movimiento de la paz, llena de temor a los que tienen el poder. Véase como ejemplo la furiosa reacción que provocara Martin Luther King cuando pidió el cese de los bombardeos norteamericanos contra Vietnam del Norte, las negociaciones con el Frente de Liberación Nacional y la admisión de China a las Naciones Unidas.

La lucha contra la Revolución Negra, mientras fue posible, se llevó a cabo en el nombre de la bandera y de la Constitución. Hoy, en esta nueva etapa de la batalla, la oposición de nuevo emplea las armas con las cuales ya fueron derrotados una vez. Son las únicas que les quedan a las fuerzas de la reacción derechista, a menos que se atrevan a usar el terror y la represión militar a que recurrirían ansiosamente si no vieran otro camino. Es curioso que en este nuevo nivel del combate tienen buenas esperanzas de triunfar. Porque los problemas están más confusos. El aspecto moral no se ha aclarado, como sucedió en la lucha por los derechos civiles. Y la derecha consigue manipular a la opinión pública derechos civiles. Y la derecha consigue manipular a la opinión pública usando el clisé del "tengo pistola y estoy dispuesto a viajar para usarla" tan característico de América, unido a la imagen narcisista del eterno amigo de los de abajo. Los norteamericanos se solazan imaginándose que son una especie de gigantesca fuerza policial, de guardia las 24 horas del día, listos para ir a cualquiera parte del globo terrestre donde puedan surgir una disputa o un conflicto.

Los norteamericanos no creen en una guerra que se pelea a medias. Goldwater lo sabía cuando hizo su campaña presidencial, y la derecha también lo sabe hoy. Si EE.UU. está en guerra contra el Vietnam los norteamericanos le creen a la derecha cuando ésta indignada demanda más y más fuerza más bombardeos, gases, napalm, y hasta armas nucleares, el uso de cualquier medio que sea necesario para matar y derrotar al enemigo y acabar el conflicto de una vez por todas. A los norteamericanos les gusta completar una faena, y lo que más odian es ver que una labor se

prolonga cuando tienen los medios para concluirla.

El gobierno de Johnson se sentía obligado a confundir las cosas negándose a revelar al pueblo norteamericano la verdadera naturaleza del conflicto en Vietnam. Interpretando la situación como una guerra entre dos naciones soberanas —los comunistas del norte, invasores, contra los pacíficos y democráticos vietnamitas del sur—, LBJ pudo posar como un valiente campeón del más débil, mientras que el cínico mundo, como siempre, observa y rehusa ayudarle al Tío Sam en sus buenas acciones. No podían él ni su gobierno reconocer públicamente que el conflicto de Vietnam es una guerra civil, porque tal reconocimiento nos haría aparecer como agresores que intervienen favoreciendo un bando en una guerra civil. En realidad, la intervención norteamericana ha transformado esta guerra civil en una guerra de liberación nacional.

El Presidente no puede decirle la verdad al pueblo norteamericano porque sabe que el pueblo no apoyaría la guerra si de verdad la entendiera. Únicamente manteniendo al pueblo confuso e histérico —labor de un sistema masivo de difusión centralizado y mancomunado—, pudo LBJ salir con la suya. Y ésta fue la fuente del gran temor que Johnson sentía ante las manifestaciones de protestas y las discusiones maratónicas en las universidades. La verdad es eléctrica, y se esparce, se esparce, se esparce. Lo que preocupó a Johnson y a la nueva derecha fue el temor de que las crecientes protestas contra su política pudieran despertar al pueblo norteamericano. Sabían que grandes masas de norteamericanos habrían salido a protestar contra LBJ. La vergüenza colectiva —ante acciones hipócritas como la intervención norteamericana en la República de Santo Domingo a favor de la sangrienta junta militar—, puede convertirse en furia colectiva.

El sistema del mundo capitalista ha llegado a un punto crucial del camino, y éste el fondo de nuestra crisis nacional. El camino de la izquierda es el camino de la reconciliación con los pueblos explotados del mundo, la liberación de todos los pueblos, el desmante de todas las relaciones económicas que se basan en la explotación del hombre por el hombre, el desarme universal, y el establecimiento de leyes internacionales con medios efectivos para aplicarlas. El camino de la derecha es la negación a la demanda universal que pide la liberación nacional, la justicia económica, la paz y la soberanía popular. Para seguir este camino de la derecha los gobernantes deben estar preparados a desatar un genocidio universal, incluyendo la exterminación de los negros en EE.UU.

Las gentes de estos países que tratan de oponerse a la voluntad de la gran mayoría de la raza humana tienen que estar dispuestas a perder los últimos vestigios de su propia libertad y ver cómo sus gobiernos se convierten en regímenes totalitarios que no toleran la oposición. La cólera de quienes representan la estructura del poder norteamericano ante el ejercicio del derecho constitucional a disentir, a reunirse y a hacer pacíficas peticiones contra la guerra de Johnson en Vietnam, es apenas un sorbo de la cicuta que el pueblo se verá forzado a tragar si permite que su país oscurezca la vía mortal en la división del camino. El Presidente Kennedy dio una clara impresión de inclinarse hacia el camino de la reconciliación, y ésta fue en gran parte la base de su popularidad. Lo que aterrorizó al pueblo en Johnson fue que parecía caminar interminablemente sin decidirse. Tarde o temprano él y sus sucesores tendrán que escoger.

La nueva derecha y la nueva izquierda de América, cada una esforzándose por conducir al país por su camino en este punto crucial, tienen en sus manos el destino del mundo y las esperanzas de una humanidad torturada y sangrante, siempre buscando la vida y casi siempre recibiendo la traición y la muerte en la mano del seductor.

Todo lo que la nueva izquierda tiene que hacer es decir: ¡Mirad, ahí está el viejo roñoso X, y adivinen quién está con él: el puerco de Y! ¿Recuerdan lo que decían de Selma? Al mismo tiempo, la íntima relación entre el apoyo secreto de Norteamérica al colonialismo extranjero y la esclavitud del negro en su patria, se torna cada vez más clara. Los que se preocupan principalmente de mejorar las condiciones del negro y los que se proponen realizar la liquidación del sistema neocolonialista norteamericano, pronto se dan cuenta de que están peleando por la misma causa. Comprueban la contradicción básica de nuestro tiempo.

El trágico fallecimiento del escritor peruano José María Arguedas sorprendió a esta revista al cierre de su edición. CORMORAN, en su próximo número, dedicará especial atención al notable autor de *Los ríos profundos*.



festival de cine latinoamericano festival de cine latinoamericano

Entre los días 25 al 31 de octubre reciente, se celebró en Viña del Mar el Segundo Festival de Cine Latinoamericano y Segundo Encuentro Latinoamericano de Cineastas, organizados por el Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile. En la Primera Sesión Plenaria, llevada a efecto en el Hotel O'Higgins, el profesor José Román, en representación de las huestes universitarias, señaló en el discurso inaugural de estas jornadas que la voluntad de realizar ambas reuniones "como una actividad universitaria, carecía tal vez en un primer momento, de una clara noción de la magnitud que tendría". En efecto, más de ochenta cineastas extranjeros, incluidos cubanos, se dieron cita en dicha semana y fueron exhibidos aproximadamente cien films entre largo, medio y cortometrajes, mereciendo de todos los participantes el juicio de que estas reuniones en Viña del Mar habían sido un ejemplo de trabajo a la vez que la muestra de cine latinoamericano más importante hecha hasta hoy. Ellas fueron auspiciadas por las Municipalidades de Valparaíso y de Viña del Mar, Ministerios de Relaciones Exteriores y de Educación, Consejo de Fomento del Cine y Dirección de Turismo. Entre los participantes cabe hacer notar la presencia de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino (realizadores de "La Hora de los Hornos"), Agustín Mahieu (crítico de cine de la revista "Confirmado"), de los uruguayos Mario Handler (director de "Liber Arce"), José Wainer (crítico de cine del semanario "Marcha"), de los cubanos Alfredo Guevara (presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), Santiago Álvarez (realizador de "Hanoi, Martes 13"), de los europeos Joris Ivens (conocido documentalista), de Louis Martorelles (crítico de cine), de los chilenos Raúl Ruiz (director de "Tres tristes tigres"), de Miguel Littin (realizador de "El Chacal de Nahueltoro"). Tal como lo dijera el profesor José Román en la citada intervención, "el surgimiento de movimientos como el Cine Liberación en Argentina, la consolidación de importantes obras individuales, como la de Jorge Sanjinés en Bolivia y de Mario Handler en Uruguay, el aumento de la producción independiente en Chile y la aparición de jóvenes cineastas de vanguardia en México y Venezuela, nos dan la medida del desarrollo no tan sólo en cuanto a cantidad de films o a la aparición de nuevos realizadores, sino también nos proporcionan un cuadro cada vez diversificado de tendencias estéticas y de géneros en constante evolución". Bajo este panorama en movimiento, Cortmorán entrevistó al término de estas jornadas a tres de los cineastas que participaron en Viña del Mar. Ellos, Enrique Juárez, Raúl Ruiz y Miguel Littin, ejemplifican con sus posiciones las simpatías y diferencias existentes en el cine nuevo latinoamericano.

Cabe agregar, por último, que la crítica extranjera de vuelta a sus países, no ahorró palabras acerca de los siete u ocho días vividos ante la incesante pantalla del Cine Arte de Viña del Mar. Edgardo Cozarinsky, en artículo publicado en la revista argentina "Periscopio", puntualizó frente la invocación en vano del nombre del Ché por parte de algunos fervorizados cineastas que la "paradoja de este festival "de oposición" es que en su culto de un cine de combate y agitación también pueda crear su propio invernadero". Agustín Mahieu, crítico del semanario "Confirmado" y miembro de redacción de la revista "Cine & medios", señaló el peligro mistificador que significa la retórica revolucionaria y frente a los teóricos y/o practicantes de esta enfermedad infantil del nuevo cine latinoamericano planteó como "una notable muestra de análisis crítico" la película cubana "Memorias del Subdesarrollo", de Tomás Gutiérrez Alea ("con un lenguaje que recordaría al Antonioni de "El eclipse" si Antonioni tuviera algún sentido del humor o conociera la ironía", exhaltó a su vez Cozarinsky), así también "79 Primaveras", de Santiago Álvarez, "una obra maestra" al decir del crítico argentino que derriba las convenciones cinematográficas de ayer y de hoy, entre ellas, la encuesta directa. Respecto a este último director, Agustín Mahieu recordó también "L. B. J.", documental con una duración de 18 minutos (G. M.).



"HARE UNA COPIA DE 16 MM. CUANDO TENGA UN POCO DE DINERO Y CON EL EQUIPO DE GENTE QUE HICIMOS LA PELICULA IRE A PROYECTARLA A NAHUELTORO Y A LOS PRESOS DE CHILLAN PORQUE SI NO LA EXPERIENCIA NO ESTARA REDONDA".

"CREO EN EL CINE COMO UN INSTRUMENTO DE LIBERACION, NO CREO EN LA PROPAGANDA NI EN EL PANFLETO. LIBERACION, PARA MI, ES RESCATAR VALORES, ES BUSCAR EN LAS CULTURAS POPULARES, ES INTENTAR DARLE ROSTRO Y FISONOMIA A UN PUEBLO, UN PUEBLO CON CULTURA PROPIA ES UN PUEBLO QUE EXISTE, RESISTE Y SE LIBERA. INTENTEMOS HACER UN CINE NUEVO, AGRESIVO, CONCIENTIZADOR".

E. L.: "El Chacal de Nahueltoro aparece como un delincuente impresionante por la cantidad de crímenes que cometió. ¿Cuál es la interpretación que tú le das a este personaje en tu película?". M. L.: "En la película no aparece, en ningún caso, como impresionante. Aparece como un campesino común y corriente". E. L.: "... Pero que ha sido llevado al crimen por su condicionamiento social". M. L.: "Eso lo podría sacar uno como conclusión, pero el individuo es un campesino común y corriente: analfabeto como la inmensa mayoría, alcohólico también como la gran mayoría, porque, tú sabes, que una de las características del latifundio chileno es que los lugares de trabajo están rodeados de cantinas, de manera que los campesinos, en general, no tienen otra alternativa que ir a beber. Pero, bueno, el Chacal no tiene ninguna característica especial en su vida hasta el momento en que comete el crimen, llevado por un arrebatado de autodestrucción, comenzando a convertirse recién en persona. Empieza a ser un objeto de curiosidad por parte de los periodistas, de la opinión pública; antes podría haber sido José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Castillo Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Pérez, cualquiera, es muy común esto en el campo". E. L.: "Tú quieres dar a entender que dentro de ese sistema, el individuo podría haber sido

cualquier otro". M. L.: "Cualquier otro". E. L.: "... Y que las condiciones dadas pueden empujar a cualquiera de esos individuos al crimen, de modo que eso es una alternativa, una resultante". M. L.: "Sí". E. L.: "¿Y qué quieres decir cuando expresas que se convierte en ese momento en persona? ¿Tiene un enfrentamiento respecto al condicionamiento ambiental?". M. L.: "No y por cuanto El Canaca nunca tiene conciencia de cuáles son las condiciones sociales y económicas que lo han generado". E. L.: "¿Pero asume alguna rebeldía?". M. L.: "Nunca y eso es lo más terrible, es un hombre absolutamente pasivo. Nunca toma decisiones excepto cuando va a morir y pide ser fusilado sin venda. Dice: quiero ver, pero esto está condicionado por una educación del machismo que recibió dentro de la cárcel. La verdad es que es un sujeto al que se le van colocando cosas encima en su época de regeneración. Se le da una educación que es la que recibe cualquier niño chileno, es decir, Combate Naval de Iquique, nociones de heroísmo, de Patria, Dios, respeto a la Ley y acaba convertido en lo que podríamos llamar un chileno medio. En ese instante lo fusilan y podrían no haberlo fusilado: el tipo ya estaba domesticado. Justamente este capítulo en la película se llama "Educación y Amansamiento". Y cuando lo van a matar accede a todo, está dispuesto a morir, tiene sentido de culpa, el sacerdote por supuesto lo ha convencido de que existe el bien y el mal, le ha cambiado la escala de valores. Por ejemplo, frente a la reconstrucción del crimen, el juez le pregunta: ¿Por qué mataste a los niños? Y el tipo contesta: Para que no sufrieran los pobrecitos. Ahí tienes un indicio claro de que hay, antes del amansamiento, una escala de valores completamente distinta en él. Lo que representa el juez, como sociedad, como sistema y lo que representa él, un ente totalmente marginado. Ahora, pienso de que él, los niños, la mujer y todos, prácticamente por las condiciones en que viven están muertos mucho antes que alguien tome un cuchillo y los asesine físicamente, porque la verdad es que por las condi-

ciones en que viven, en un mundo cerrado y sin esperanza, están en verdad muertos antes".

G. M.: "Hasta aquí se ha mirado al personaje, llamado Chacal de Nahueltoro, desde un punto de vista sociológico. Me agradaría que Littin pudiera referirse a la concepción cinematográfica bajo la cual llevó a efecto el traslado del personaje al film "El Chacal de Nahueltoro".

M. L.: "Es bastante difícil definir un estilo a priori, pero la verdad es que la película tendré que verla muchas veces más para tener un juicio sereno y el distanciamiento necesario. El método de trabajo fue encuestar a la gente del lugar, claro, partiendo un poco de la premisa de que la escala de valores de gente como José del Carmen Valenzuela Torres no corresponde a la mía ni a la de un chileno medio. Les preguntamos acerca de la libertad, el amor, etc., con grabadora en mano y revisamos expedientes, grabaciones hechas por periodistas y fue así como se fue conformando el guión, cuya primera parte está jugada en



distintos tiempos narrativos: el mundo objetivo, los periodistas, jueces, reconstrucción del crimen, los recuerdos del Canaca, pero que no están visto desde un punto de vista subjetivo del personaje, sino que los recuerdos están trabajados con distanciamiento de tal forma que van siendo reproducidas las cosas que él le dice al juez, pero en la imagen están jugadas libremente por un observador de este mundo que, en este caso, sería el realizador. La segunda parte del film es muchísimo más realista, está jugada en el terreno de un documento. En ella echamos mano de todas las grabaciones, declaraciones textuales, etc., siendo reproducidas en forma de diálogo tratando de ser esta parte lo más realista posible. En la siguiente parte, tratamos de reproducir un distanciamiento en el espectador para que la película no se convierta en un melodrama emocional, sino que se produzca una cierta toma de conciencia para el espectador común. En fin, como documento y como estilo te diría que es un documental arbitrado". G. M.: "El personaje referido es un outsider, un maldito frente a la ley, un lumpen: ¿te permitió potenciar las contradicciones que tu tratas de manifestar, justicia-injusticia, pueblo-opresor bajo un lenguaje de interpretación de la realidad chilena?". M. L.: "Pienso que sí porque el desclasado es una realidad concreta y el Chacal de Nahueltoro es tan desclasado como la mayoría de un sector del campesinado chileno, el cual no está ubicado en ninguna parte y no tiene una conciencia de clase más o menos clara". (Versión magnetofónica de la entrevista hecha por Enrique Lihn y Germán Marín al director de "El Chacal de Nahueltoro").

"ES UN CINE QUE POR MOMENTOS PUEDE SERVIR UN FUERA DE FOCO PARA CREAR MAS VIOLENCIA DENTRO DE UNA SALA O UNA AGRESION CON COLA BLANCA QUE MOLESTE AL ESPECTADOR, QUE LE QUEME LOS OJOS, POR ESO ESTAMOS CON UNA NUEVA POSTURA DENTRO DEL CINE"

E. J.: "Bueno, el título de mi película es "Ya es tiempo de violencia" y comienza con un prólogo acerca de toda la situación latinoamericana y la violencia impuesta por el sistema y, a continuación, qué representa para el sistema la violencia revolucionaria. Es un film de 54 minutos y hecha en 35 mm.". G. M.: "¿Ha sido exhibida en tu país?". E. J.: "No ha sido exhibida aún". G. M.: "¿Y por qué no?". E. J.: "Nosotros tenemos dos tipos de exhibición en Argentina, una la normal que sirve para preservar, servir y cuidar todas las instituciones del sistema, y otra que es el canal clandestino que se divide en base a muchas organizaciones de corte revolucionario que, para concientización de sus militantes o de sus futuros militantes, hacen uso de este material y lo exhiben". G. M.: "¿Esos son los dos tipos?". E. J.: "Existe otro canal que se crea en círculos muy reducidos de estudiantes de cine, pero que es el que menos nos interesa". G. M.: "¿Y por qué?". E. J.: "Nosotros hacemos un cine didáctico para la clase social que elegimos, la clase combatiente y, dentro de esta clase, sabemos que hay una gran cantidad de proletariado y en base a eso nos regimos". G. M.: "Háblame, por favor, de la gente que colaboró contigo". E. J.: "La gente que hizo esta película es autodidacta y es menor de 30 años, es decir, yo te quiero contestar una cosa. Yo no reniego de lo que pueda haber estudiado dentro de la Universidad, pero en este momento la situación argentina nos plantea que la Universidad y los hombres que salen de ella sirven actualmente, al sistema.

G. M.: "¿Qué entiendes como tiempo de la violencia?". E. J.: "Cuando digo tiempo de violencia me refiero al proceso que se inició hace ya unos cuantos años y que, en este momento, es prácticamente una lucha armada que se da en la Argentina, tales como guerrilla urbana, sabotajes, etc. y esa es la violencia que consideramos". G. M.: "Te propongo colocar fechas a este tiempo de la violencia, por ejemplo, 1945 en Buenos Aires, 1969 en Córdoba y Rosario". E. J.: "Mirá, fijar

fechas a la violencia argentina, decir su nacimiento, yo no lo puedo hacer. En principio es una gran etapa y está el 17 de octubre de 1945 que es un gran movimiento de masas y se da el choque de una clase contra otra, y antes está la Semana Trágica, el irigoyenismo". G. M.: "La violencia de que tú hablas es la interpretación de qué violencia". E. J.: "La violencia del Cordobazo, 29 y 30 de mayo de 1969". G. M.: "Tu película, por lo tanto, es la respuesta a la violencia reaccionaria". E. J.: "Mi película es el valoramiento de una violencia revolucionaria. En Córdoba, como en en el resto del país, se sufren condiciones, además, de otro tipo de violencia que impone el sistema, no sólo en las torturas, en las prisiones, en el sojuzgamiento que se ven sometidos una gran cantidad de trabajadores, sino también se observa una violencia que es la del hambre, la de la miseria, la del cierre de fábricas". G. M.: "Tú estás hablando de la violencia cotidiana, pero ahora quiero hacerte otra pregunta: ¿"La Hora de los Hornos" como así también tu película, corresponden a una misma línea programática, es decir, a un cine-ensayo, a un cine político deliberado?". E. J.: "Bueno, nosotros tenemos elementos de un cine nuevo que se da a partir de la Escuela de Cinematografía del Litoral con Fernando Birri a la cabeza, pero esa misma experiencia se da también en Buenos Aires, casi paralelamente, con cortos a nivel testimonial tales como "Los abandonados", "Marcha patriótica", etc.

G. M.: "Ahora volvamos a tu película: ¿cuál fue su costo de producción?". E. J.: "Dos millones de pesos argentinos, aproximadamente".

G. M.: "¿Y qué más?". E. J.: "La película encara el proceso desde el Cordobazo con una entrevista a un francotirador, luego pasamos cronológicamente a los hechos en Buenos Aires que se dieran después del Cordobazo, a continuación examinamos el crimen de que fuera víctima el dirigente gremial y periodista Emilio Mariano Jáuregui durante esos mismos días. Aparece su sepelio y una reconstrucción de los hechos sin ningún personaje, con la cámara señalando los lugares de las posiciones de los coches policiales que asediaron a nuestro compañero y desde donde lo ametrallaron". (Versión magnetofónica de una entrevista hecha por Germán Marín al director de "Ya es tiempo de violencia").





"TRES TRISTES TIGRES" PARTIO QUE-RIENDO SER UNA PELICULA COMERCIAL Y TENIA TODOS LOS ELEMENTOS DE UNA PELICULA MEXICANA Y CUANDO SE FILMO SE MANTUVIERON TODOS ESOS ELEMENTOS PERO CAMBIARON DE DISTRIBUCION DENTRO DEL FILM.

"INTENTO TOMAR CIERTOS ELEMENTOS SUBCULTURALES, LOS CUALES CREO CUMPLEN UNA FUNCION DE RECHAZO Y DE COMUNICACION Y ELLOS SON EL TANGO, EL BOLERO, LA CRONICA ROJA, CIERTA EXACERBACION EN LOS NEOLOGISMOS, LAS MALAS MANERAS Y ELLOS CONSTITUYEN QUIZAS UN ORGANISMO Y A PARTIR DE SU AVERIGUACION ESTOY TRABAJANDO MI PROXIMA PELICULA QUE SE LLAMARA "EL MUDO".

G. M.: "Por favor tu biofilmografía". R. R.: "28 años, un medimetro, inconcluso, "La maleta", 16 mm., año 61 ó 62, luego un largometraje, "Tango del viudo", 16 mm., año 65, a continuación "Tres tristes tigres", largometraje. 35 mm., año 68". E. L.: "Sería interesante, en primer término, que pudieras referirte al paso que has dado desde la literatura, incluyendo tu experiencia en teatro, hasta llegar al cine". R. R.: "El tipo de imagen con que jugaba yo en teatro era sacada de libros o, más bien, de la experiencia de leer libros, a quedarse uno dormido leyendo y soñando las cosas, estudiar Derecho Romano, leer la "Imitación de Cristo", qué sé yo. A partir de todas esas fantasías que nacían de la vocación de un ateo yo trabajaba, pero las cosas que empezaban a pasar no cabían en el teatro. Aparte de esto, apareció un grupo de personas que trabajaban en lo mismo, eran unos buenos tipos y nos hicimos amigos y comenzamos a vivir una serie de aventuras al modelo de algunas de las que estábamos leyendo. Entonces se produjo una incongruencia entre las cosas que nos pasaban y los modelos que habíamos tomado. Empezamos a trabajar a partir de esas incongruencias y, naturalmente, comencé a adoptar procedimientos cercanos a lo que por ahí se llama realismo, es decir, naturalismo, y a jugar tiempo real con tiempos muertos, es decir, a escuchar más que a leer y, en segundo lugar, a ver, pero, en primer lugar, a escuchar, a desarrollar una serie de tiempos". E. L.: "¿Era un grupo de cineastas?" R. R.: "Era un grupo de gente". G. M.: "¿Quiénes eran?" R. R.: "Darío Pulgar, el finado José Chesta, otros que ahora son abogados". G. M.: "¿Gingi pertenecía a este grupo?" R. R.: "Claro, pero él persistió en sus modelos literarios y hasta hoy que se volvió loco". E. L.: "¿Pero tú sientes que el cine que haces tiene alguna relación con la literatura, o que ella te ha estimulado?" R. R.: Claro, algunas cosas escritas, no estrictamente lo que se llama literatura". E. L.: "Yo creo ver cierta equivalencia entre lo que tú haces con ciertas formas de expresión literaria..." G. M.: "No se puede olvidar que, por ejemplo, el "Tango del viudo" es una versión libre del poema homónimo y que, además, "Tres tristes tigres" está dedicado a dos escritores, y esto no es casualidad, tampoco

es una fórmula de cortesía". R. R.: "Claro que no, pero tampoco se puede olvidar que de Nicanor Parra soy amigo y más bien por la manera de hablar y por el tono de voz que yo valoro, incluso más que sus poemas, me ha comunicado una serie de elementos que son más aprovechables en cine que en literatura". G. M.: "¿Y la inclusión de Edwards Bello en dicha dedicatoria?" R. R.: "Bueno, desde el momento en que tú comienzas a tomar una serie de imágenes y a desarrollarlas necesitas sistematizarlas. Entonces te encuentras con personas que no sólo han sistematizado esas ideas y ellas se refieren al hecho de que se está viviendo en Chile y que esto implica una serie de cosas. Resulta, entonces, que hay una persona como Edwards Bello que no sólo ha hecho de sus teorías un cine de ficción teorizado sino que ha hecho de sus teorías un cine de ficción, es decir, ha fantaseado mucho, miente como a uno le gustaría mentir, juega, inventa y vuelve a inventar a Chile". E. L.: "En esa aproximación a la cosa chilena y que se da en Parra y se dio en Edwards Bello estarías tú. ¿Qué descubrimientos tuyos dirían relación con lo que se ha llamado la chilenidad?" R. R.: "En primer lugar, que a los chilenos les pasa algo muy raro frente a la presencia de la cámara y es lo único que puedo decir. Tienen una manera muy especial de ignorarla y de sentirla, digamos que la sienten con la nuca más que con la frente lo que me parece muy raro. Entonces se comportan frente a la cámara de manera muy especial. Saben entrar y salir de cuadro, son especialmente sensibles al lente 28". G. M.: "¿Existe, entonces, una relación entre el lente 28 y Nicanor Parra?" R. R.: "Como tú sabes, el lente 28 es un gran angular moderado y que permite dos cosas: trabajar en espacios muy chicos, tener la cámara muy cerca de la persona que estás enfocando o dejando dentro o fuera de cuadro, y las entradas o salidas de cuadro son oblicuas, es decir, tú no entras así sino que así, entonces es suave pero muy extraña y los valores dentro de cuadro son los valores que da el ojo cuando uno tiene un par de copas en el cuerpo y, al mismo tiempo, te da una sensación de irrealidad como cuando uno necesita un par de copas en la mañana". G. M.: "Pero cómo explicas tú, de acuerdo a lo que has dicho, en cuanto a una solución que das en "Tres tristes tigres" cuando uno de los personajes enfrenta, en lugar cerrado, en un pequeño departamento, a otro de ellos que es un pije y no lo enfrenta a través de una cierta oblicuidad, dentro de un clima de sospecha que podría ser un tipo de relación nacional entre víctimas y victimarios, sino que se da justamente de un modo contrario a lo planteado recién por ti. En dicha secuencia hay una agresión y parecería que el personaje que reacciona frente al pije podría haber empleado una conducta más bien elíptica". R. R.: "Esto sería entrar a plantear problemas de narración, pero sí hay un hecho. La película se resiente en general, como debe ocurrir en primera, segunda, tercera película, en cuanto que hay problemas que por definición no se pueden agotar. Es decir, está planteada como película única, como muestrario de Chile. Ahora, en relación a la escena que tú dices, es un enfrentamiento pero es extemporáneo, es especialmente violento, está fuera del tiempo normal de cualquier

pelea y, si tú te fijas, la película está completamente trabajada con cámara en mano, pero la pelea está trabajada en tripode, en cuatro planos de secuencia que están contrapuestos, parten de un centro que no se muestra nunca, o sea, se escamotea la pelea y el mismo personaje escamotea los motivos si se trata de entrar en problemas de narración". G. M.: "Es decir, ¿estaríamos aquí ante una solución cinematográfica más que frente a una solución verídica?" R. R.: Por supuesto, claro, pero es a partir de cosas muy triviales. Todos los actores y yo y el grupo de técnicos habíamos visto peleas chilenas y sabíamos que en ellas hay algo especial, un tempo, por ejemplo, que no es el de pelea de película norteamericana, donde la cámara tiene un ritmo que te envuelve, tú te dejas llevar por esa pelea y te excitas. La forma de pelear en nuestro país tiene un elemento canallesco, no vale la pena calificarlo, que era atractiva para la película, pero que no tenía su equivalente cinematográfico. Entonces, comenzamos a buscarlo hasta que lo encontramos a través de elementos muy concretos. Es decir, un caso es el tripode, otro caso es la entrada y salida de cuadro, otro caso es el elemento de trato y que el personaje esté enojado y, al mismo tiempo, esté condescendiente, pida perdón pero pateee, que haga la chillaneja ¿no? Bueno, todos hemos tenido experiencias de ese tipo y, claro, tratamos de decantarnos en una secuencia". G. M.: "¿Qué vasos comunicantes existirían entre "Tango del viudo" y "Tres tristes tigres"?" R. R.: "Ninguno. "Tango del viudo" la hice yo solo, repitiendo algunos mecanismos que ya conocía más o menos bien, repitiendo algo de Bresson y algo de Hitchcock, haciendo tomar conciencia a los actores y haciéndome tomar conciencia a mí mismo que tenía poco dinero y que contaba con ese material". G. M.: "¿Qué significa para ti el premio europeo que obtuviste?" R. R.: "Posibilidades de venta, posibilidades de seguir filmando". G. M.: "¿Qué piensas del Festival donde fuiste premiado?" R. R.: "No sé cómo serán otros Festivales, pero yo me aburrí mucho, es decir, hay que ver mucho cine..." G. M.: "Pero luego estuviste en el Festival de Viña". R. R.: "Pero es lo mismo, y el de Pesaro también; los tres son Festivales de izquierda, muy serios, y no sé cómo serán los otros, los malos". G. M.: "Pero, en particular, cuáles tu opinión respecto al de Viña". R. R.: "Bueno, para allá van todos los Festivales, a convertirse en algo así como una feria en la que se compran y se venden películas, en la que hay todo un decorado que favorecen esas actividades por la misma razón que las oculta, un decorado que desvía la atención hacia otras zonas". G. M.: "¿Y que film te interesó?" R. R.: "La Odissea del General José". G. M.: "¿Y "Memorias del subdesarrollo"?" R. R.: "Sí aún cuando es un poco checa, con el escepticismo checo, una palmada en la espalda a los revolucionarios, diciéndoles van bien, pero cuidado". (Versión magnetofónica de la entrevista hecha por Enrique Lihn y Germán Marín al realizador de "Tres tristes tigres").



Las parábolas de William Golding

William Golding (1911), elogiado repetidamente por la crítica internacional como el mayor novelista inglés de los últimos quince años, ha visto cuestionada su posición con la última de sus novelas, *La Pirámide*, Zig Zag, 1968. Su publicación en 1967 dio lugar a más de un ominoso artículo titulado *The Decay of Mr. Golding* o cosa parecida. Decadencia o no, si Golding ha caído, lo ha hecho desde una altura considerable, ganada con cinco novelas breves —poco más que nouvelles, 200 páginas cada una— de extraordinario virtuosismo, verdaderas parábolas de la condición humana, sin punto de proximidad que merezca destacarse con la obra de sus compañeros de generación. Si Golding arranca de alguna parte, no es del tronco central de la narrativa inglesa, con su abundante ramaje de caracteres, situaciones sociales y relaciones entre personas, con su tradicional espesor humano, de solidez decimonónica. Se diría, en cambio, que su punto de partida, aunque en un sentido muy peculiar, se halla en Swift o en Defoe o, en todo caso, en quienes tomaron de Swift y Defoe la tentativa de inventar una situación en modo alguno destinada a imitar en toda su complejidad cotidiana la situación real del trío autor-personaje-lector, que es en definitiva la substancia de la novela tal como la conocemos —de la novela realista, si se quiere— sino, por el contrario, distinguiéndose todo cuanto sea posible de ella, destinada a inventar un mundo imaginario, una isla, un pasado remoto, un futuro lejano— castigado hasta el extremo, simplificado hasta la desnudez misma, con el objeto de traer a un prístino primer plano los impulsos, las motivaciones, las determinaciones primordiales del hombre. Si en algún contemporáneo puede pensarse, sería en Orwell y sus utopías negativas, *1984* y *Animal Farm*, o en Huxley y las suyas, negativas o positivas. *Ape and Essence*, *Brave New World*, *Island*, con la diferencia fundamental de que si éstas, como *Los Viajes de Gulliver*, son laboratorios donde se reproducen en un ambiente libre de impurezas que permite poner en evidencia, estudiar, anatomizar, satirizar y quizá corregir, las condiciones de la sociedad contemporánea del autor, las parábolas de Golding, concebidas por una profunda sensibilidad religiosa ya que no exclusivamente moral, ponen de manifiesto, cristalizan y lejos de satirizar, solidarizan con aquella miseria que se ha dado en llamar la condición humana.

La primera de sus novelas, *Lord of the Flies*, 1954 (*Señor de las Moscas*, Minotauro, 1962), trata de un grupo de colegiales que libran de un accidente aéreo en una isla tropical deshabitada. Desprendidos de las coerciones de la sociedad adulta, viven la historia del progreso humano en sentido inverso: sus juegos infantiles empiezan por teñirse de salvajismo y concluyen por barrer con el precario orden establecido para subsistir: Ralph, el líder elegido en votación democrática para velar por los intereses de la comunidad, termina completamente solo. El resto de los niños, tentados por la violencia o intimidados por la fuerza, se han pasado a la pandilla de Jack, el cazador, cuya caída en la barbarie se patentiza cuando corta, en una sangrienta ceremonia, la cabeza de un jabalí y la ofrece a la bestia de la montaña. Su pandilla llega a perpetrar el asesinato de dos de los niños, para culminar en una terrorífica cacería humana.

Pero si *Lord of the Flies* deja la idea de que para Golding no hay tal cosa como una naturaleza humana pervertida por la civilización sino, al contrario, una naturaleza protegida por la civilización de su perversión intrínseca, su novela siguiente, *The Inheritors*, 1955 (*Los Herederos*, Minotauro, 1961) nos muestra que la cosa no es tan simple.

Lok —el hombre de Neanderthal— y su tribu habitan el umbral del pensamiento y el lenguaje. Pocas ilustraciones tan logradas del talento de Golding como la maestría con que presenta al invasor de la región, el civilizado Homo Sapiens, a través de la conciencia candorosa e infantil de Lok, que se fascina con las canoas, flechas, ritos, alcohol, rueda y palanca que acompañan su marcha por la selva, pero es incapaz de registrar la fuerza destructora que ese adelanto representa para él y los suyos. Cuando su compañera Fa, dotada de una capacidad relativamente superior para asociar imágenes y organizar algún modo de respuesta a la desastrosa nueva situación, intenta sacarlo de su ingenua confianza, mostrándole cómo cada contacto con la gente nueva ha acarreado la muerte para alguien de la tribu, Lok, incapaz de asimilar su propio terror, continúa comportándose como inocentón que sólo espera una voluntad buena como la suya. El total de su experiencia vital se reduce a los sentimientos de solidaridad y amor hacia sus mayores, mujeres,

hijos y compañeros y a la simple e inalterable servidumbre impuesta por la necesidad común de subsistir. La ruptura de ese noble mundo primordial por la aparición de un complejo y diferenciado nuevo grupo humano, con intereses ajenos y mucho más dotado para defenderlos, concluye por despedazarlo: sin hijos ni mujer ni camaradas, destinado a morir en sí mismo, Lok queda reducido a la impotente condición de bestia solitaria; condición que Golding hábilmente acentúa al describir aquí por primera vez su espantable presencia física —la de un hombre de Neanderthal. El libro alcanza una dimensión trágica cuando en su capítulo final, Golding nos instala en la perspectiva del Homo Sapiens y comprendemos que, a diferencia del lector, éste sólo conoció a los hombres de Neanderthal por fuera, y si los destruyó no fue tanto por la crueldad que aparece asociada a su refinamiento como por el grado al que vio su propia existencia amenazada en esos espantables (aunque inofensivos) “denomios”: en suma, por el salvaje instinto de conservación. La navegación de los Homo Sapiens por el lago es claramente una huída. Cuando Tuami, el jefe de los Homo Sapiens, examina la orilla de aquél, el relumbre del agua le impide ver *dónde* termina la línea de oscuridad. No tiene término, como no lo tienen el riesgo de vivir ni la exigencia fatal de destruir para vivir.

La fuerza salvaje del instinto de conservación es el tema de la siguiente novela de Golding, *Pincher Martin*, 1956. Volvemos a la época contemporánea y volvemos a una isla, sólo que esta vez quizá imaginaria. El marino Martin sobrevive al hundimiento de su barco en pleno Atlántico durante la Segunda Guerra, y nada contra el oleaje hasta dar con un peñón al que se aferra con toda el alma. Su primer esfuerzo antes del providencial descubrimiento es el de arrancarse las botas para nadar con más soltura; cuando al final su cadáver es recogido de las olas, trae las botas puestas. ¿Existió alguna vez la isla? ¿O fue una mera alucinación?

La lucha de Martin contra el hambre, la sed, el frío y la locura, los enemigos elementales del ser humano, adquiere proyecciones titánicas, cuyo patetismo se redobla cuando comprendemos que la roca, su última tabla, tal vez no fue nunca más que imaginada. Si Golding se permite una tregua al detener, por medio de ese *deus ex machina* que es el oficial adulto, la cacería de Ralph —tal vez no sea sino esa tregua lo que hace de *Lord of the Flies* su novela preferida de los lectores— en cambio se la impide al desposeer a Lok hasta de su compañera Fa (en la cual habría podido prolongarse) y se la vuelve a impedir al llevar a Martin, pese a su memorable lucha, a la derrota. El hombre es para la derrota y la muerte, y sólo podemos admirarlo y compadecerlo por el coraje y la fuerza con que se obstina en ser para el triunfo y la vida. En su próxima novela, *Free Fall*, 1959, la implacable pesadilla se transforma. Esta y *The Pyramid* son las dos únicas novelas que Golding sitúa en la Inglaterra de hoy. *Free Fall* asume la forma de una investigación confesional en el pasado de un artista. Se propone responder a una pregunta planteada en la página inicial: “When did I lose my freedom? For once I was free. I had power to choose. The mechanics of cause and effect is statistical probability yet surely sometimes we operate below or beyond that threshold. Free-will cannot be debated but only experienced, like a colour or the taste of potatoes”.

Si esto nos indica de partida que hay un sistema intelectual en *Free Fall* y que este sistema a ratos se hace demasiado aparente, el vigor narrativo es de tal categoría que compensa la limitación. El personaje que hurga con brillante lógica en los hechos significativos de su pasado, hijo natural de una prostituta y nacido en la pobreza, alumno difícil en la escuela primaria, autor de un sacrilegio en una iglesia, víctima de un atroz castigo, estudiante de arte, amante traidor, prisionero de guerra y pintor de éxito, es un ser violento, apasionado y agresivo, que sufre su experiencia crucial de autoenfrentamiento —la de Ralph acosado por las lanzas y el fuego de los otros niños; la de Lok, destruida su gente por el Homo Sapiens; la de Pincher Martin aferrado a su peñón— a manos de un torturador nazi que lo quiere obligar a confesar algo que ignora.

La tortura no pasa de ser una siniestra jugarreta, como el falso fusilamiento en Dostoievski, pero desde esa revelación del sufrimiento como naturaleza de la carne surge la conversión religiosa del personaje. A partir de dicha experiencia la trayectoria pasada de Mountjoy se inserta en un esquema de culpa y redención, cobra sentido y descubre Mountjoy el momento en que perdió su libertad: fue el del abandono



Versos y Payas



El crecimiento desmesurado de la técnica y la mecanización progresiva de gran parte de la humanidad ha provocado, como réplica, la vitalización de formas naturales de la existencia, una vuelta a olvidadas tradiciones y un interés creciente por el folklore. Formas soterradas de la expresión popular, fiestas, canciones y danzas olvidadas o desconocidas, algunas a punto de extinguirse, han vuelto a interesar al hombre alienado y mecanizado. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con el canto en décimas, el canto "a lo poeta" que tuvo tanto auge en el siglo pasado, reducido hasta hace poco a los rurales "velorios de angelitos" y a las novenas cantadas en las celebraciones de vírgenes y santos.

La "glosa" española, difícil combinación estrófica cultivada en el Siglo de Oro por Vicente Espinel, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Luis de Góngora pasó a América con los primeros colonizadores y fue uno de los metros preferidos en las justas poéticas, celebraciones universitarias y onomásticos de personajes importantes. Después de la Independencia, el pueblo adoptó la "glosa" como vehículo poético y la rebautizó con el simple nombre de "verso"¹. Este consta de una cuarteta glosada en cuatro décimas más una quinta décima de despedida. A mediados del siglo XIX, los "poetas de poncho" cantaban versos en las fondas y parrales de Santiago y hacían periodismo popular rimado publicando hojas y folletos con décimas a "lo divino" y lo "humano". Cada hoja contenía cinco o seis "versos", con o sin despedida, en total veinte o veinticinco décimas.

Entre los más famosos poetas y cantores del siglo pasado hay que recordar al "Homero del canto a lo poeta", el famoso Bernardino Guajardo, a Daniel Meneses, Nicasio García, Rosa Araneda, José Hipólito Casas-Cordero, al "Conejo del Café de la Bolsa", al "Ruiñeñor Curicano", al ciego Juan Bautista Peralta, a Patricio Miranda y Liborio Salgado. Hubo también poetas cultos aficionados a la décima popular, como el periodista y dramaturgo Juan Rafael Allende y Carlos Pezoa Véliz. Este último firmaba sus "versos" con el pseudónimo de "Mauro Bío-Bío". El canto a "lo humano" y a "lo divino" fue desterrado de las ciudades, pero se ha mantenido firme hasta hoy día en las haciendas, fundos y villorrios del Norte Chico y del Valle Central.

El Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, con la colaboración de algunas municipalidades ha logrado difundir y vitalizar el

arte poético de los juglares del pueblo organizando concursos nacionales como el de San Fernando (1964) y Curicó (1966). La labor ha dado sus frutos. En 1969 los cantores populares no dan abasto a las invitaciones y han actuado, con pocas semanas de intervalo, en Puente Alto (12, 13 y 14 de septiembre); en el claustro de la Iglesia de San Francisco (18 de octubre); en San Felipe (7 y 8 de noviembre) y en San Juan de Pirque (9 de noviembre). En la bella y limpia capital de Aconcagua, una veintena de guitarroneros, payadores y poetas populares venidos de Colchagua, Melipilla, Aculeo, Puente Alto, Limache y Panquehue, deleitaron a un público ingenuo, rural y entusiasmado. A "lo divino" cantaron por "Creación del Mundo", "Noé y el Vino", "Las Siete Plagas de Egipto", "El Rey Asuero", "Nacimiento del Niño-Dios", "Jesús y la Samaritana", "La Pasión del Señor", "Profetas y Santos" y na", "La Pasión del Señor", "Profetas y Santos" y "Juicio Final".

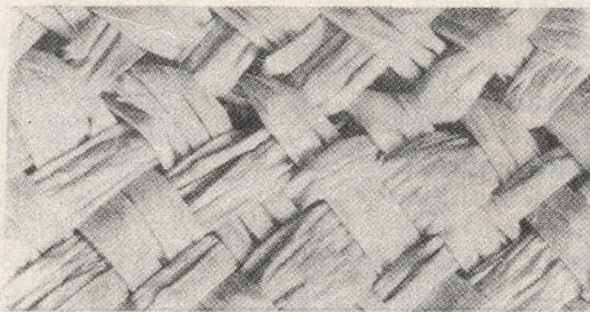
En "verso" original cantaron por "Presentación y Desafío del Poeta", "Canto a Chile", "Canto a San Felipe", "Viaje a la Luna" y "La Juventud de Hoy Día". Muy celebradas fueron las décimas por el cielo humanizado: "La Trilla en el Cielo", "La Remolienda en la Gloria" y "El Ferrocarril del Cielo". En las payas en cuartetas y décimas triunfaron Carlos Bernal, Alferez del "Baile Chino del Niño-Dios de Las Palmas de la Quebrada de Alvarado", y Atalicio Aguilar, extraordinario payador de "Loica al Medio" (Melipilla). Santos Rubio de la "Puntilla de Pirque" triunfó en el concurso de guitarra. En "verso" original se lucieron las voces de Aculeo: Manuel Gallardo, Ricardo Gárate y el melipillano Rodemil Jerez.

Tampoco desmerecieron y fueron muy felicitados los puentealtinos José Reyes, Hermógenes Escobar, Octavio Miranda y Arturo Vera; Ciriaco Pederuales de Putaendo; los hermanos Villarreal, de Panquehue; y Juan Olmo, de Limache.

Antes de cerrar el concurso, los cantores se desafiaron por los temas más difíciles de la preceptiva popular: el "canto a dos razones" y el "verso contrarrestado".

Hacer una selección poética de las décimas escuchadas en San Felipe, en catorce horas de canto, superaría las dimensiones de este artículo. Hemos preferido reproducir un "verso" completo. Atalicio Aguilar se lució con la composición "El mundo al revés", tema que procede de la poesía medieval española.

JUAN URIBE ECHEVARRIA



¹ La "glosa" recibió diferentes nombres en otros países de América. En Venezuela la llaman "trovo", "loa" y "galerón". En México, "glosa" y "valona". En Panamá, "mejorana". En Argentina, "verso" y "décimas atadas".

² Coñuelo. Gargantilla.

EL MUNDO AL REVES

"Vide un ratón con cencerro,
vide un jote con paraguas,
vide un pescador en el cerro
y una lagartija en l'agua".

Vide un arriero cargado
que la mula lo iba arriando,
y que lo iba cinchando
vide un vaquero enlazado;
también vide un hacendado
con su herramienta de fierro,
vide al león detrás del perro
y a un mudo haciendo un trato,
y siguiendo atrás del gato
"vide un ratón con cencerro".

Vide una mujer arando,
y a su marido cosiendo,
vide a un pavo poniendo,
y a un buey que iba volando;
vide a un sacerdote hachando
y a un sastre en una fragua
y muy casera a una tagua,
y a un falte haciendo una puerta,
y en busca de la res muerta
"vide un jote con paraguas".

Vide un fuego sin cocina
vide a un ganso con "coñuelo"²
y los nietos a sus abuelos
enseñando la doctrina;
también vide en una mina
cangallando a unos perros,
vide una carta sin cierra
a un mudo de profesor,
y en busca del calador
"vide un pescado en el cerro".

Vide a una jaula cantando
y la observaba un canario,
a Satanás con rosario
en la iglesia, predicando;
vide a un cura regando
y muy casera a una tagua;
en Mendoza y Aconcagua
vide una gallina en zuecos;
vide un gallo con chaleco
"y una largatija en l'agua".

"Despedida"

Por fin doy la despedida,
clavelito colorado,
vide la tierra en el cielo
y el firmamento arrastrado;
vide a un vivo sepultado
y a un muerto vide llorando;
vide a un zunco repicando
y a un sordo oyendo la Misa,
a un tullido muy de prisa
y a un despachero comprando.



Marxismo y poesía

de su inocente amante Beatrice, acto que constituyó su primera transgresión, su primer pecado. La redención —la recuperación de la libertad— viene cuando acepta, y enfrenta, su culpa. Beatrice se ha vuelto loca y ciertamente fue el acto de Mountjoy lo que la precipitó al abismo.

El protagonista de la novela siguiente, como cabía esperar, es un hombre de iglesia. *The Spire*, 1964 (*La construcción de la Torre*, Sudamericana, 1967), nos lleva a una ciudad medieval donde Jocelin, el deán de la catedral, entrega su vida a la obra de materializar una visión: coronar la catedral con una torre de cuatrocientos pies de altura. Para Jocelin no hay cimientos que valgan sino su fe; se procura el dinero (mal habido) para financiar la obra, obliga al constructor, violentando su ética artesanal por medio de presiones psicológicas y económicas, a proseguir con "la locura de Jocelin" (como el pueblo ha dado en llamar la torre); en beneficio de la marcha de la construcción tolera en amores adúlteros entre sus protegidos más cercanos; se enajena la voluntad del capítulo, y ahuyenta a los feligreses, que no se atreven a pisar la catedral por temor a que se les venga encima. Cuando Jocelin, hecho un poseído, termina compartiendo la labor manual de los obreros en lo alto de la torre, ya está tocado por la locura —una extraña locura lúcida, que una vez terminada la torre, no le impide ver la destrucción de la comunidad que por su empeño en ella ha causado, ni le impide ver cómo su hermosa y pura visión inicial lo fue convirtiendo en un demonio dañino— todo para nada, porque la catedral no tiene cimientos, las piedras cantan y la torre se derrumba. Por la construcción de la torre se ha pagado un precio, la empresa ha sido un fracaso, y sin embargo la entrega determinada y total de Jocelin alcanza la grandeza. Toda acción humana es ambigua toda gran inspiración destructiva nos dice Golding esta vez, en una novela que, como la torre de la catedral, carece de cimientos que soportan su inmensa carga pero, a diferencia suya, realiza el milagro de mantenerse en pie.

CRISTIAN HUNEEUS

El Instituto del Libro de La Habana, a través de su colección Cuadernos de Arte y Sociedad, publicó a comienzos de este año y por primera vez en español, el texto del teórico británico George D. Thomson, "Marxismo y poesía", donde sin entrar en el reino de la estética, tomándolo como un simple epifenómeno de la realidad material —teoría del reflejo—, se estudia la poesía como una acción/dicción paralela del trabajo, desde el aprendizaje manual hasta la creación de objetos autónomos de la naturaleza, instrumentos que permitirán conquistarla, transmutarla.

George Thomson, que ha sido miembro del King's College de Cambridge y profesor de griego en la Universidad de Birmingham, recurre permanentemente a la obra de antropólogos e historiadores contemporáneos a él, con la intención de huir de todo impresionismo inmediato y de acercarse a la obra de arte apoyado en una base científica. Su trabajo tiene, en tal sentido, el valor de ser augural, toda vez que aún no se ha gestado una suerte de "nueva relación" en el terreno artístico (por no decir una nueva estética). Ese terrible "problema del demonio"² que significa el apareamiento —todavía no se vislumbra— de una estética de verdadera raíz socialista.

Lo semejante se cura con lo semejante, y la poesía es en el comienzo ese símil sometido a misterio, aquel acto mágico que surge paralelo al desplazamiento del cuerpo, a las primeras funciones motoras. Hubo zonas inconquistables, leyes naturales que impidieron una aprehensión total. Surgió entonces una "técnica ilusoria", la magia, que al articularse en un lenguaje, al hacerse fónica, devino finalmente en poesía. Pero esta aparición se dio como una relación entre la mano y el cerebro. Lo primero fue la invención de las herramientas y luego el surgimiento de la palabra, que paulatinamente fue transformándose en un acto de liberación catártica, en un lenguaje generador de acciones capaces ya no sólo de conquistar sino de cambiar realidades estructurales. "El lenguaje se transforma en cosa, a cada instante, en el mundo real. El lenguaje no es simplemente un lujo añadido a la realidad: él mismo hace la realidad"³. Ese es el poder profético y generatriz de la palabra en revelación, en alumbramiento, en encarnación: es decir la poesía. La destitución de actitudes conciliantes, de coexistencia con la realidad, y su reemplazo por una estrategia que conduzca al choque y al dominio final de aquella realidad, o mejor dicho de una "sobre-realidad". Aquel poder generatriz, mágico, de la poesía, también es intuitivo por George Thomson cuando dice: "Al afirmar la verdad de aquello que queremos que lo sea, contribuimos a que sea verdad".

Este es el anhelo de la poesía, para el teórico inglés. La búsqueda de lo imposible; y al decir imposible hay que pensar en magia, pues ella permitirá nombrar, signar y cifrar aquello que aún no es, y hacerlo que "sea". Verbalizarlo, animarlo, darle el soplo. "En el violento paroxismo del baile mimético —escribe Thomson—, los hambrientos y aterrados salvajes expresan su desamparo ante la naturaleza con un acto histórico de gran intensidad mental y física, en el que pierden conciencia del mundo, el mundo verdadero, y se sumergen en el inconsciente, el mundo interior de la fantasía, el mundo tal como ellos lo anhelan. Por un esfuerzo enorme de la voluntad, intentan sobreponer la ilusión a la realidad. Fracasen, pero el esfuerzo no es inútil. Así se resuelve el conflicto físico entre ellos y el medio ambiente; se restablece el equilibrio y, al retornar a la realidad, están mejor preparados que antes para luchar con ella".

El uso de las herramientas para la creación de productos que permitirían el autoabastecimiento y también para establecer las primeras bases de una conquista de la naturaleza, gestó un ritmo humano (corporal) que tuvo su variación de apoyo y paralela (fónica), dando origen entonces a una unidad que posteriormente se dividió: la danza-música-poesía. Thomson sostiene que su origen común, "se remonta al movimiento rítmico de los cuerpos humanos enfrasados en el trabajo colectivo. Este movimiento tenía dos componentes: uno corporal y otro oral. El primero es el origen de la danza y el segundo, el del lenguaje".

Casi a comienzos de este siglo, Karl Bücher sostuvo que en la acción refleja de los órganos vocales que acompañan los esfuerzos físicos del hombre al usar sus herramientas, está el origen del habla. Esas acciones reflejas, en una etapa de mayor desarrollo del ser humano, fueron elaboradas en un sistema de comunicación social. Hasta ese instante la poesía es un arte grupal, anónimo, un ritmo hipnótico. No hay divorcio entre el ejecutor de poesía y el receptor; ejecutor/receptor son uno mismo, el grupo, la comunidad. Cada hombre está en poder de la palabra profética-poética. Porque



aquél es un "universo de signos y mensajes". Y allí la palabra poética (maravillada), mágica, es la primera terapéutica.

La ruptura surge cuando se gesta la división del ejecutante = autor = receptor, y aparece el arquetipo de un humano fraccionado; a un lado el que debe cumplir trabajo material, y al otro el de la acción intelectual. Persiste en todo caso un conocimiento mágico en los campesinos, quienes conservan por tradición oral ese lenguaje. Pero la técnica ilusoria coercitiva es aquella que se alía al grupo que ejerce ya el dominio y que gobierna. La magia liberadora se convierte entonces en un instrumento de perpetuación de la hipnosis. Surgen progresivamente Estados que instauran una magia oficial compresora, que se esfuerza y trata de contener el avance de la otra corriente mágica —poética—, la que aspira a la reunificación primitiva (trabajo material/trabajo intelectual: Che, Fanon, y otros), al reencuentro del hombre consigo mismo.

El libro de George Thomson, aun cuando no toca a fondo el fenómeno de la comercialización de la cultura y de la industria cultural —fenómeno que se desencadenó con vigor después de la Segunda Guerra Mundial, lo apunta. Se inquieta frente al apareamiento de la escritura. Por una parte es posibilidad de democratización, de comunicación masiva, pero envuelve también el peligro de la "imbecilidad" masiva según quién o quiénes tengan poder sobre ella.

Octavio Paz, veintidós años después, en su libro "Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo", (México, 1967), se detiene también, desconfiado, frente a la escritura: "Si es verdad que gracias a la escritura disponemos de una memoria objetiva universal, también lo es que ella ha acentuado la pasividad de los ciudadanos. La escritura fue el saber sagrado de todas las burocracias y hoy mismo es comunicación unilateral: estimula nuestra capacidad receptiva y al mismo tiempo neutraliza nuestras reacciones, paraliza nuestra crítica".

HERNÁN LAVÍN CERDA

¹ "Marxism and Poetry" apareció por primera vez en Londres en 1945 en la colección "Marxism Today Series", dirigida por el profesor Benjamín Farrington.

² Expresión de Mario Benedetti al referirse al problema de la estética socialista.

³ Jean-Pierre Faye. Revista Casa de las Américas de La Habana. Sept.-Oct., 1968.

Pabellón de Cancerosos

Fragmento inicial del Capítulo 10 de la novela "Pabellón de Cancerosos" del controvertido escritor soviético Alexander Solzhenitsin, a aparecer en los próximos días bajo el sello de la Empresa Editora Zig-Zag, en traducción directa de Carlos Borax. Si bien su novela anterior, "Un día en la vida de Iván Denisovich", fue considerada y admitida en la Unión Soviética como un "Reflejo de los dolorosos fenómenos, producto de nuestro crecimiento, relacionados con el período del culto a la personalidad, desenmascarado y rechazado por nuestro partido", su actual producción dentro de la cual puede incluirse "Pabellón de Cancerosos", ha generado duros ataques a la perspectiva crítica dentro del deshielo que ha practicado este escritor soviético tanto en su importante obra narrativa como en su posición teórica.

LOS NIÑOS

Ella no había hecho otra cosa que palpar con el dedo los contornos de su tumor y luego, como que le había estrechado los hombros amistosamente, antes de pasar al siguiente. Pero fue en aquel momento cuando se produjo lo irreparable. Diomka lo intuyó con claridad. Habían caído los frágiles retoños de la esperanza.

No se dio cuenta de ello de inmediato. Primero, los de la sala habían discutido el caso de Proshka, luego habían venido las despedidas de Proshka; después, había pensado él trasladarse a la cama que acaba de quedar desocupada y que ahora parecía traer buena suerte; esa cama estaba al lado de una ventana: tendría más luz para leer y estaría más cerca de Kostoglotov, para los comentarios. Pero en aquel momento había entrado uno nuevo.

Era un joven de tez curtida, de pelo negro como azabache, bien alisado y levemente rizado en el cuello. Seguramente tenía más de veinte años. Traía tres libros bajo el brazo izquierdo, tres libros bajo el brazo derecho.

—¡Hola, amigos! —pronunció desde el umbral, y de inmediato le agradó mucho a Diomka, por su sencillez y la franqueza de su mirada—. ¿Dónde debo instalarme?

Cosa rara: examinaba menos las camas que las paredes.

—¿Va a leer mucho? —preguntó Diomka.

—Todo el tiempo. —Diomka reflexionó.

—¿Con fines serios, o nada más que por gusto?

—Con fines serios.

Bueno, entonces ocupe la cama junto a la ventana ¿convenido? Van a venir a hacérsela. Y sus libros, ¿de qué son?

—De geología, viejo —contestó el nuevo. Diomka leyó uno de los títulos: "Investigaciones geoquímicas de los yacimientos metálicos".

—Instálese cerca de la ventana, de acuerdo. ¿Y qué es lo que le duele?

—La pierna.

—A mí también, la pierna.

Efectivamente, el nuevo movía una pierna con precauciones; pero viendo su silueta, ¡fácil era imaginárselo haciendo figuras sobre el hielo!

Rehicieron la cama y él, cual si no hubiese venido más que a eso, se apresuró a poner cinco de sus libracos sobre el reborde de la ventana y a enfrascarse en la lectura del texto... Permaneció una hora leyendo, sin preguntar nada ni contar nada; luego los médicos lo hicieron llamar.

Diomka también se esforzó por leer. Desde luego, volvió a tomar el libro de estereometría y trató de construir figuras con sus lápices. Pero no captaba los teoremas y los dibujos —segmentos de rectas, superficies de orillas dentadas— lo retrotraían continuamente a la misma obsesión.

Entonces tomó un librito más fácil. Era "El agua viva", de un tal Koyevnikov, libro que había obtenido el premio "Stalin". Se trataba de A. Koyevnikov, a quien no había que confundir con S. Koyevnikov ni con V. Koyevnikov. A Diomka lo asustaba un poco la idea de que hubiera tantos escritores. En el siglo anterior, no había más que una decena de escritores, y todos grandes escritores. Y ahora, los escritores se contaban por miles; cambiándole una sola letra a su apellido, se obtenía de nuevo el apellido de otro escritor. Existía Safronov, pero existía también Saffonov, y puede que hasta dos Saffonov. Y ¿quién sabe si Safronov no tendría también un homónimo? Leer todos sus libros era algo imposible. Y si se los leía hasta el final, se tenía la impresión de no haber leído nada. Veíase surgir por turno escritores desconocidos de todos; recibían el premio "Stalin" y después zozobraban para siempre. Cada libro, por poco voluminoso que fuese, gozaba de

una prima al año siguiente de su aparición y todos los años había de cuarenta a cincuenta premios.

También los títulos se confundían en la cabeza de Diomka. Se había escrito mucho a propósito de las películas "La gran vida" y "La gran familia". Había una de las dos que era extremadamente valiosa; la otra, extremadamente nociva, mas Diomka no lograba en lo más mínimo recordar cuál era la buena, cuál la mala, tanto más por cuanto no había leído ninguna de las dos obras. Los conceptos también se embrollaban, y más se embrollaban mientras más leía Diomka. Por ejemplo, apenas acababa de asimilar la idea de que analizar con objetividad significaba ver las cosas tal como son en la vida, cuando leía un artículo donde se le reprochaba a la escritora Panov el haberse "aventurado por el peligroso terreno del objetivismo".

¡Y no obstante Diomka debía dominarlo, comprenderlo, retenerlo todo!

Diomka había leído "El agua viva" y no acertaba a ver claro en la obra: ¿sería realmente que el libro era tan mediocre, o bien él quien no estaba preparado?

Sentía crecer dentro de sí mismo la opresión del fracaso, de la desesperación. En el fondo, ¿qué deseaba él? ¿Un alma a quien quejarse, en quien buscar consejo? ¿O aun, lisa y llanamente, hablar humanamente con alguien y que hasta lo compadecieran un poco?

Por cierto que había leído que la compasión era un sentimiento humillante, que rebajaba tanto al compasivo como al compadecido.

Y a pesar de eso, deseaba que lo compadeciesen. Porque en general, nadie en la vida se había conolido jamás de Diomka.

Aquí, entre los de la sala, se podía decir y escuchar cosas interesantes; pero no eran ni el tono ni realmente las cosas de que Diomka sentía necesidad. Con aquellos hombres, era preciso conducirse todo el tiempo como hombre.

Mujeres, claro que había muchas en el hospital; pero jamás se había atrevido Diomka a cruzar el umbral de su sala amplia y bulliciosa. Si todas las mujeres aquí reunidas hubiesen estado sanas, habría sido interesante ir a echar un vistazo allá, a la pasada, como por casualidad, y divisar algo. Su enfermedad era un tabú más poderoso que el simple pudor. Algunas de esas mujeres, cuando Diomka se cruzaba con ellas en la escalera o en el rellano, iban tan descuidadas, tan abatidas, que olvidaban cerrarse la bata, y le había acontecido verles la camisa de noche, ya al nivel de los senos, ya abajo de la cintura. Mas aquellos encuentros no despertaban en él una sensación de alegría, sino de dolor.

Por eso, siempre bajaba los ojos ante ellas. Realmente, no era fácil trabar conocimiento aquí.

No había más que la vieja Estefanía, que se hubiera fijado en él; se había puesto a hacerle preguntas y entonces, él había entablado amistad con ella. La vieja Estefanía ya era madre y abuela y poseía ya los rasgos característicos de todas las abuelas: sus arrugas y su sonrisa de indulgencia para con todas las flaquezas. Permanecían parados en un rincón del rellano del segundo piso, ella y él, y se pasaban largos ratos charlando. Y ¡qué fácil era hablar con Estefanía! Diomka le había revelado, acerca de sí mismo y hasta de su madre, cosas que jamás le habría confiado a ninguna otra persona.

Diomka no tenía más que dos años, cuando mataron a su padre en la guerra. En seguida, tuvo un padrastro, no muy cariñoso, pero justo; con él, la vida era perfectamente posible; sólo que la madre de Diomka se había convertido en una... (la palabra no se le dijo a Estefanía, pero tiempo hacía que estaba en claro en su mente: una puta). El padrastro los había abandonado, en lo cual hizo bien. Desde aquel momento, su madre trajo hombres regularmente a su única habitación; era de rigor que comenzaran por la bebida (querían obligar a Diomka a beber, pero él se negaba), y los hombres se quedaban horas más, horas menos, unos hasta medianoche, otros hasta el amanecer. Y la pieza, sin el menor tabique, ni obscuridad suficiente, a causa de los reflejos de la calle. De suerte que se había apoderado de Diomka tal repugnancia, que no veía sino indecencia en lo que a otros de su edad aun les inspiraba ensueños y emociones.

Así fue mientras estuvo en segundo, luego en tercer año; pero una vez en cuarto, Diomka se fue a vivir donde el portero de la escuela, que era un viejo. La escuela alimentaba a Diomka dos veces al día. En cuanto a



su madre, nada intentó para hacerlo regresar: se sobrepuso y hasta se congratuló.

Al hablar de su madre, Diomka no podía conservar la calma, se encolerizaba. La vieja Estefanía lo había escuchado hasta el final a cabeza gacha, llegando en seguida a esta extraña conclusión:

—De todo tiene que haber en la tierra. No hay más que una misma tierra para todos los hombres.

El año antes, Diomka había emigrado a una población obrera que tenía una escuela vespertina. Le habían dado una plaza en un dormitorio colectivo. Diomka era aprendiz de tornero y tenía el certificado respectivo. Diomka era aprendiz de tornero y tenía el certificado respectivo. No tenía gran éxito en su trabajo, pero en él todo era lo contrario del desenfreno de su madre: no bebía, no voceaba canciones y se moderaba. Había terminado con buen éxito su quinto año y cursado ya un semestre del sexto.

Su sola distracción era el fútbol: a veces iba a jugar con sus compinches. Y por esta única libertad mínima que se había concedido, lo castigó el destino: en una refriega, sin hacerlo adrede, alguien le dio un zapatazo en la tibia; Diomka no le prestó atención, cojeó un poco, luego se le pasó. Durante el otoño, la pierna le dolía cada vez más, pero él siguió sin mostrársela a los médicos; lo reprendieron duramente, su estado había empeorado: después lo enviaron, por decisión médica, primero a la capital del distrito y en último término, acá...

Pero ¿por qué, pues, le preguntaba ahora Diomka a Estefanía, por qué semejante injusticia del destino? ¿Por qué hay personas para quienes todo marcha como sobre ruedas, y otras para quienes todo va mal? ¿Y decir que se pretende que el hombre es amo de su destino! Nada depende de él.

Es de Dios de quien depende todo, decía la vieja Estefanía, para apaciguarlo. Dios ve claro en ello. Hay que someterse, mi pobre Diomka.

—Pero entonces, ¿mayor razón, si todo procede de Dios, si Dios es el único que ve claro! ¿Por qué agobiar siempre a los mismos? Preciso es que haya un poco de orden, ¿no?

Y sin embargo, había que someterse, no había que discutir. Por lo demás, si uno no se sometía, ¿qué otra cosa podía hacer?

Estefanía era de la región; sus hijas, sus hijos y sus nueras venían a menudo a verla y le traían regalos. Pero los regalos no se quedaban por mucho tiempo con Estefanía: se los repartía a sus vecinas y a las auxiliares y también llamaba a Diomka a su pieza y le encajaba un huevo o un budín.

Diomka jamás había estado saciado; toda su vida había conocido el hambre. E incluso, una obsesión constante por la comida hacía que su propia hambre le pareciese mayor de lo que era en realidad. Y no obstante, sentía escrúpulos de despojar a Estefanía y, si aceptaba el huevo, se defendía lo mejor posible para no coger el budín.

—¡Tómalo, pues, hijo! decía ella, con grandes aspavientos—. Está relleno de carne. Hay que comérselo antes que sea día de abstención.

—¿Cómo es eso, después no se podrá?

—Claro que no! ¿Qué no sabes eso?

—¿Y qué habrá después?

—La Semana Santa.

—¡Pero entonces se comerá todavía mejor! Es mejor aun, Estefanía, ¿no es cierto?

—Está bien, hijo. Mejor o peor, no sé, pero ya no se deberá comer carne.

—Bien, ¿pero luego eso tendrá fin?

—Por supuesto que tendrá fin. Una semana pasa volando.

—Y después, ¿qué tendremos? — Diomka se recreaba en hacerle preguntas; pero ya estaba atacando a dos carrillos el budín oloroso, preparado en casa, un budín como jamás habían hecho en la suya.

—¿Qué generación de paganos! Realmente no saben nada. Y bien, después vendrá la Gran Cuaresma.

—¿Y qué necesidad de que haya Gran Cuaresma? ¿Para qué sirve una Cuaresma, y lo que es más, una Gran Cuaresma?

—Pues bien, mi pequeño Diomka, ¡es que cuando uno se llena la panza, ya no puede despegarse de la tierra! De vez en cuando, es necesario alivianarse.

—¿Y para qué diablos alivianarse? —Diomka no podía entender; eso de andar liviano era lo único que conocía.

—Hay que alivianarse para estar más despejado. ¿No has notado que en ayunas se siente uno más fresco?

—No, Estefanía, jamás he notado eso.



EL CASO DE SOLYENITSIN

Como es lo habitual en estos casos, "El Mercurio", después de ocuparse minuciosamente, en los últimos meses, del dudoso caso del escritor ruso Kutnesov (un filisteo, al parecer, que esperó el momento de la evasión, dando muestras de conformismo con el sistema) está haciendo entrega ahora a sus lectores de una información unilateral y oficiosa sobre el caso, seguramente muy distinto, del novelista soviético Alexander Solyenitsin. El propósito de "El Mercurio" como todos lo sabemos —menos sus numerosos lectores inadvertidos— es el de confundir a un presumible hipócrita como Kutnesov con un escritor honrado y valiente como ha demostrado serlo Solyenitsin, haciéndolos aparecer a ambos en calidad de víctimas igualitarias de las conocidas aberraciones del marxismo soviético con respecto a sus escritores. La obvia diferencia estriba en que Kutnesov había llegado a ser para su capote, un anticomunista verdaderamente mercurial, en tanto que Solyenitsin —condenado, como se sabe, por Stalin al trabajo forzado y al exilio en Siberia— parece encarnar decididamente el desafío de una nueva generación de hombres soviéticos, empeñados en exigir la democratización socialista de su país, en los mismos términos en que la plantearan los clásicos del marxismo con respecto a una genuina sociedad comunista. Kutnesov no habría firmado una sola línea de la carta de Solyenitsin a la Unión de Escritores, en 1967, porque sólo pudo firmarla un comunista convencido de la necesidad de exponerse en su propio país por el triunfo de una verdad orientada hacia la salvación, de la función crítica del escritor, lo que es muy distinto al hecho de asumir en el exilio y una vez fuera de peligro el punto de vista de un anticomunista vulgar y silvestre. La labor confusionista de "El Mercurio" no termina con el escamoteo de la actitud revolucionaria de Solyenitsin, mantenida por él hasta ahora. Esa labor se completa con la publicación oportunista de una comunicación que una combinación bastante desdichada de "intelectuales chilenos" enviara al Embajador de la Unión Soviética en Chile, para manifestarle su preocupación por la suerte de los escritores de su país, en nombre de una supuesta adhesión "a la mejor causa de la Revolución de Octubre". Firman esa carta Manuel Rojas y Marta Vergara, González Vera y Jorge Millas, etc.; es decir, juntos y mezclados determinados escritores de izquierda y elementos irreconciliables con el comunismo soviético o no y que, por ello, en este contexto de preocupación por la mejor causa de la Revolución de Octubre dan muestra de una hipocresía sorprendente.

En cuanto al caso de Solyenitsin en sí mismo, quiero decir al margen de sus repercusiones mercuriales, hace pensar en las miserias de la sociedad soviética, pero también en sus grandezas. Sus enemigos, los burocratas de la literatura, y hasta el mismo despoticante premio Nóbel, Mijail Chóloiov, hablan el lenguaje de los tiempos sombríos y no ven más allá, en materia de apreciación literaria, de las narices de un Zhdanov o de cualquiera de los críticos de arte y literatura, incluyendo a Kruschev (a pesar del deshielo) que han contribuido, como dice Solyenitsin a que lo mejor de la literatura soviética haya nacido mutilado. Descontados los cargos menores y ante la acusación de que su obra lo ha ennegrecido todo porque él tiene "un interior negro", Solyenitsin desafió a sus colegas a que respondieran en qué sentido su novela "El Primer Círculo" era una calumnia contra la realidad soviética. "Por lo demás —expresó— no se tendrá éxito con callar indefinidamente los crímenes de Stalin, con ir contra la verdad. Son crímenes cometidos con millares de seres humanos que deben ser exhibidos a la luz. ¿Qué influencia moral ejerce sobre la juventud el hecho de disimularlos? La juventud no es estúpida, ella comprende". El juicio de Solyenitsin por parte de sus colegas, es un modelo de los viejos tiempos, pero el enjuiciado evoca, por ahora, a las grandes figuras de la literatura rusa revolucionaria que los comunistas soviéticos se han visto obligados a reivindicar: Essenine o Babel.



¿PUEDE UN COMUNISTA ESCRIBIR UNA NOVELA? La pregunta de Jean-Paul Sartre está referida al autor de "La conspiración", Paul Nizan, para luego declarar a continuación sus dudas, pues un comunista "no tiene derecho a convertirse en cómplice de sus personajes". La novela "La conspiración", Ediciones de la Flor, 1969, a pesar de su estructura narrativa, constituye por sobre todo una suerte de ensayo indagatorio acerca de la juventud de los años 1940. En alguna medida, "La infancia de un jefe", de Jean-Paul Sartre, está vinculado a la desacralización que se cumple en el mencionado libro, no sólo en cuanto a que la juventud constituiría la edad dorada del hombre, sino además a la involución que tarde o temprano sufre la rebeldía cuando está practicada por los hijos de papá.

NOVELA CON FONDO DE CITOFO-NOS. La novela chilena parece estar superando los viejos temas rutinarios, donde cada generación caracterizó sus obsesiones, ya sea mediante la idea fija en frustraciones treintaiochistas, o, mediante la promoción del cincuenta, cayendo en forma unidimensional en el tratamiento de la decadencia social. La novela "Los peces de color", Zig-Zag, 1969, de Luis Domínguez, ejemplifica de alguna manera el salto cualitativo que está ocurriendo en la novela chilena. En ella se detecta una nueva conducta narrativa, no sólo por el afinamiento de los modos de expresión, sino por la tentativa de alcanzar otros ámbitos de la realidad.

PROPOSICIONES ACERCA DE JAMES JOYCE. La literatura contemporánea tiene la novela "Ulises" su punto de partida más fidedigno y esta afirmación sería una verdad a medias si la crítica no pudiera avalarla a través del desmontamiento estético. Esta obra maestra ha recorrido como un fantasma, a partir de 1922 cuando aparece editada en París por Shakespeare and Co., todos los continentes de la novela actual y su revolución llena de tinta nos toca por donde se mire. En estos días ha aparecido el libro "Joyce" (Editorial Jorge Alvarez) en que ocho trabajos analizan desde diversas perspectivas al autor irlandés. Ellos pertenecen a Jacques Borel, Giorgio Melchiori, Edwin Berry Burgum, D. S. Savage, Frederick J. Hoffman y Hermann Broch y la lectura de estas proposiciones a más de uno llevarán a hojear otra vez el "Ulises" que tradujera a nuestro idioma, allá por 1945, mediante sudorífero trabajo Salas Subirai.

EPITAFIO PARA UN BEATNIK. La temprana desaparición del novelista norteamericano Jack Kerouac, ocurrida en Florida a los 47 años, motivó un sumario texto de su colega Williams Burroughs. Se trata del breve "Epitafio para un beatnik" aparecido en una de las últimas entregas del semanario "Le Nouvelle Observateur". Burroughs enfatiza el papel jugado, durante la década del 50, por la beat generation en la lucha contra la sociedad de consumo. Ni productores ni consumidores —dice Burroughs—, los beatniks de Kerouac hicieron temblar el sistema monetario internacional y fueron los padres de de los actuales hippies y yuppies.

PARA UNA POETICA DEL POEMA. José Miguel Ibáñez Langlois, más conocido por el pseudónimo Ignacio Valente, intenta en el libro "La creación poética", Editorial Universitaria, 1969, una luminosa aproximación a las leyes internas de la palabra poética mediante una perspectiva antirrromántica, eligiendo para los efectos del análisis a diversos poetas latinoamericanos, entre ellos Ernesto Cardenal, Jorge Luis Borges, Nicanor Parra, César Vallejo, Octavio Paz y Pablo Neruda. Para el autor de este importante libro la lectura y la crítica del poema debe fundarse en el principio de que "el poema es la ley de sí mismo, leerlo es revivir la norma que gobierna su movimiento".

CINE ARTE MARCONI. Este teatro ofrece al espectador películas seleccionadas que tengan interés por su contenido y que a su vez sus formas de expresión sean relevantes. Por su naturaleza misma, Cine Arte Marconi cuenta entre el material a presentar films de carácter exclusivo que no llegan en forma normal a las redes de exhibición comerciales. Sin embargo, no se caracteriza por la sola presentación de películas "difíciles" pues exhibe films de cualquier género, sin otra medida de selección que la de su calidad. En fecha reciente, mientras se celebraba en Viña del Mar el Segundo Festival de Cine Latinoamericano, fueron dadas en este teatro diversas películas presentadas en dicho evento, entre ellas "Breve cielo" de David José Kohn, "Memorias del subdesarrollo" de Tomás Gutiérrez Alea, "Fando y Lis" de Alexandro Jodorowsky, "Lucía" de Humberto Solas.



ADIOS AL MUSICO. La desaparición de Acario Cotapos en el mundo del fagot, del contrabajo, del aliento y del violín constituye acaso el canto secreto del creador más importante que ha tenido la música chilena. Relacionado por amistad y oficio a Igor Stravinski y otros anarquistas que en el primer tercio de nuestro siglo dinamitaron las formas imperantes de la escritura modal, el maestro nacional también potenció el desarrollo de la música contemporánea. Hoy, practicándose serialismo tonal, concretismo y otras aventuras, Acario Cotapos cumple el verso de Mallarmé: "un peu profond ruisseau calomnié la mort".

REVISTA DE POESIA. Dentro de las escasas publicaciones culturales que existen en nuestro país, "Trilce" se destaca por la calidad que habitualmente ofrecen sus textos y por la sobria presentación de sus páginas. En el número 15-16, correspondiente a febrero-agosto de 1969, aparecen entrevistas a los peruanos Carlos Germán Belli y José María Arguedas, un artículo de Waldo Rojas titulado "Rolando Cárdenas: poeta del paisaje austral y del ancestro remoto" y poemas entre los cuales se destacan los de Ernesto Cardenal, Rolando Cárdenas, Federico Schopf, Ronald Kay (con el texto "Palos de ciego", en homenaje al cineasta Raúl Ruiz), Waldo Rojas, Omar Lara, Jaime Quezada, Oliver Welden, Raúl Bruna y con mención aparte los de Constantino Kavafis, Georg Trakl, Georg Heym, Ernest Stadler, Thomas Merton y W. H. Auden. La litografía de la portada, como así también los dibujos interiores que aparecen, pertenecen al pintor chileno Raúl Sotomayor (Sotelo), de quien podría decirse, parafraseando la frase sobre Gardel, que cada día Sotomayor está trabajando mejor.



ANIVERSARIO DEL AGITADOR. Quien en 1916 había sido compañero de ocio y rival de ajedrez del emigrante Vladimir Ilich Uliánov, en los mismos días que, sentado ante una mesa del Café Terrasse, de Zurich, abrió al azar un diccionario Larousse y clavó al azar la punta de un cortapapel sobre la primera palabra que encontró, Dada, moría el 24 de diciembre de 1963 en París, Tristan Tzara, a pesar de que había dicho "para un creador, la obra no tiene ni causa ni teoría", potenció la palabra Dada gracias a unos meses de análisis hasta codificarla en su famoso Manifiesto en que terminó expresando que "Dada no significa nada". Partero del movimiento surrealista del cual se separó en 1935, luego de hondas divergencias con André Breton, dejó dicho que "el pensamiento se hace en la boca" concediendo que Dada era nada más que una posición, entre otras, para alimentar la experiencia poética.



POESIA DE BOLSILLO. Con "La Centena" de Octavio Paz y la "Antología de la poesía modernista" de Pedro Gimferrer, se inicia la colección de "Poesía", de Barral Editores, homologada en cuanto al formato y a sus características comerciales con "Biblioteca Breve de Bolsillo", de Editorial Seix Barral, dentro de la división editorial "Libros de Enlace", que acogerá igualmente series de otras editoriales de programación paralela.

NUEVA NARRATIVA CHILENA

Dieciocho autores conforman la nómina que según Alfonso Calderón, prologuista y compilador de la antología "El Cuento Chileno Actual" (Ediciones Nueva Universidad, 1969) recoge "el espíritu de transformación de la narrativa nacional que empezó a insinuarse hacia 1950". La generación nucleada en torno a esa fecha aparece representada por José Donoso, Enrique Lafourcade, Claudio Giamoni, Enrique Lihn y Jorge Edwards. Entre ellos podríamos sumar a Guillermo Blanco y Jorge Guzmán, aunque sólo por coetaneidad de espacio literario común. Pero, como señala Alfonso Calderón en su *notā preliminar*, cerca de 1965 "una nueva promoción de escritores comienza a mostrar su rostro" concediendo los siguientes nombres si "bien las fisonomías aún no se perfilan totalmente": Carlos Santander, Sergio Guido Eytel, Víctor Torres, Antonio Avaria, Germán Marín, Luis Domínguez, Antonio Skarmeta, Jorge Teillier, Salomón Meckled, Carlos Morand y Eugenia Echeverría. El libro está ilustrado por el IV año de diseño gráfico 1968 de la Universidad Católica de Chile.

EL CASO BENJAMIN FABRE. La arbitraria detención del profesor francés Benjamín Fabre, acusado de encubrimiento según el auto de procesamiento respectivo, no sólo movilizó a un vasto sector de la opinión pública chilena sino que también trajo como reacción un cablegrama dirigido al Presidente de la República, Eduardo Frei, que un grupo de intelectuales franceses le enviara en protesta. El texto del cablegrama señala: "Los medios científicos y literarios franceses comparten la emoción de los universitarios chilenos frente a las condiciones de detención que afectan a Benjamín Fabre y os piden que le sean aseguradas las garantías democráticas a que tienen derecho. Firman: Simone de Beauvoir, J. Cayrol, J. M. Domenach, J. P. Faye, A. Kastler, R. Misrami, J. Monond, J. P. Sartre, L. Schwartz y P. Vidal". Por otra parte, el abogado del foro de Grenoble, doctor Camporopulos, viajó desde Lyon a objeto de colaborar en la asistencia jurídica del profesor universitario Benjamín Fabre. Como se sabe, el Consejo Superior de la Universidad de Chile denunció que el mencionado catedrático fue víctima de flagelaciones, como así también puntualizó la detención ilegal a que estuvo sometido éste durante 36 horas en el Cuartel General de Investigaciones. De acuerdo al auto de procesamiento, el profesor de psicología es acusado de "encubridor de uno de los presuntos asaltantes del Banco de Crédito e Inversiones, sucursal Bilbao" de esta ciudad. El abogado patrocinante del recurso de amparo interpuesto, Raúl Figueroa Robinson, nombrado por el Centro de Alumnos del Instituto Chileno — Francés de Cultura, basó su alegato en el artículo 17 del Código Penal. Pero, como fuera, el caso de Benjamín Fabre demuestra una vez más el Tiempo del Desprecio que ha impuesto la policía política dentro de la vida nacional. La realidad, de este modo, está entrando en franco descrédito (G. M.).