

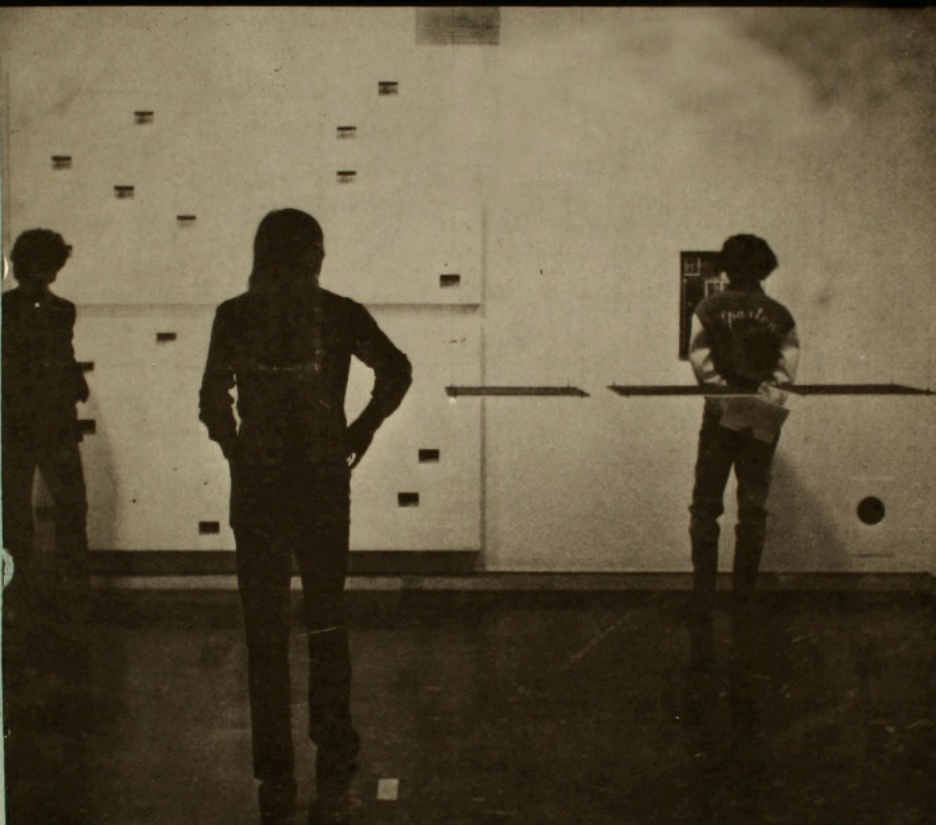
cal

arte
expresiones culturales

\$ 50.-

1

junio 1979



neruda
otro rostro

dos
enfoques
de la
plástica

ictus:
creación
colectiva

nueva
narrativa
chilena

cal

Directora:
Luz Pereira Correa

Arte y Diagramación:
Rodrigo Cociña
Teresa Gunther

Periodista:
Consuelo Larrain

Portada:
CAL

Colaboran en este número:
Miguel Arteché
Juan Balbontín
Rodrigo Cociña
Roberto Escobar
Consuelo Larrain
Isabel Méndez
Nelly Richard
Waldemar Sommer
Ernesto Strauss
Sergio Vodanovic

Representante Legal:
Alejandro Méndez
Domicilio Legal:
Santa Lucía 230

Publicidad:
Santa Lucía 230 - Tel. 34193

Las opiniones de las colaboraciones que aparecen en la revista, son responsabilidad de sus autores. CAL actúa solamente como coordinadora, salvo cuando lo exprese claramente en contrario.

Nace hoy la Revista CAL... Estamos de fiesta. Diez años de labor en el ámbito cultural nos alienta a dar este nuevo y arriesgado paso. Lo creemos necesario. El periodismo cultural, como los demás, se nutre de la actualidad, pero su misión está en escoger del cúmulo de informaciones que se nos ofrecen, los hechos que "son" cultura. Por una parte hay que registrar estos hechos, informando objetivamente, para luego dejar a cada uno frente a su responsabilidad.

Este es nuestro objetivo, proyectar en estas páginas los que parecen ser los centros de interés más profundos de la realidad actual. Proponer una reflexión apasionante sobre los estilos de pensamiento contemporáneo, sobre el arte y la existencia del hombre de nuestro tiempo.

No queremos separar el arte de la vida, la inteligencia de la sensibilidad, el taller del artista del hombre de la calle.

Queremos que todos Uds. concurren a la formulación del estilo de nuestra labor, que será reconocerla, decirla y celebrarla.

Serán vuestras colaboraciones, vuestras críticas o nuestro aliento, el soporte de esta revista.

La dirección

	INDICE
Neruda: Otro enfoque	3
Exportación muy poco tradicional	6
China: Gina, Jerk y Fantasía	7
La escena americana	9
Dos enfoques de la plástica	11
Ocupación de la página de una publicación de arte. . .	13
Obra Gráfica	14 15
Ictus: Creación Colectiva	16
El infierno de ficción	20
Antología de la música chilena	21
Poesía	23
Nueva narrativa chilena	24
Actividades culturales	25 26

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega. / Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar el hijo del fondo de la tierra. Desde los tiempos de la infancia, del Temuco húmedo y florido, el poeta ama. Y lo hace con una sensualidad arrolladora, con una sed insaciable. ¿Quiénes son las inspiradoras de este amor? ¿Qué huellas ha dejado Neruda en sus vidas?

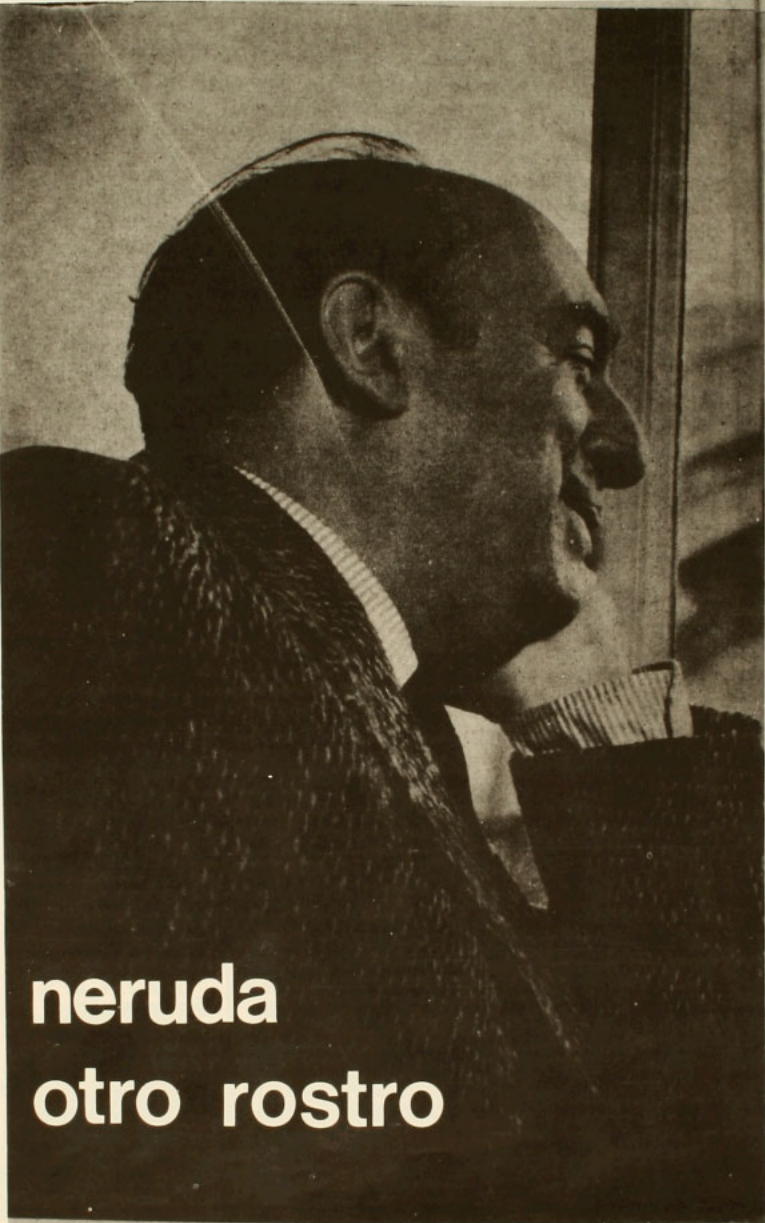
Sus más atormentadas pasiones adolescentes viven en los "Veinte poemas de amor y una canción desesperada". El mismo nos dice: "Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y a Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco". Marisombra, en cambio, es la estudiante de Santiago: "Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreselva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe".

Y aunque el poeta no ha querido dar nombres, dos mujeres reales han mostrado su rostro en los últimos años. Hace algún tiempo la Revista del Domingo nos hablaba de los amores de Neruda. Teresa Vasquez fue su romance sureño, inspirador de la mitad de los Veinte poemas. ("Puedo escribir los versos más tristes esta noche...") Veraneaban juntos en Puerto Saavedra, lugar geográfico de gran parte del libro, incluyendo la Canción Desesperada.

El otro amor, Albertina Azocar, quien casó más tarde con el poeta Ángel Cruchaga, fue la protagonista del romance estudiantil en la capital ("Te recuerdo como eres en el último otoño, / Eras la boina gris y el corazón en calma. / En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo / y las hojas caían en el agua de tu alma). Apasionadas cartas de Neruda desde Temuco —cuando ambos disfrutaban del verano estudiantil—, y luego desde la India ya como consúl, han dejado testimonio de este ardiente amor de los noveles años del poeta.

(Carta 27) "Chiquilla mía, cuánto te echo de menos. Tenerte a mi lado, apretar tu cabeza en mi pecho, besar tu bocamía, esa era mi querida existencia, y ahora estás tan re lejos. No te rías con esa palabra. Fíjate que llevo del campo".

(Carta 101) "Porque será ésta la última vez en nuestras vidas en que tratemos de juntarnos. Me estoy cansando de la soledad y si tú no vienes, trataré de casarme con alguna otra. . . (Colombo, 17 de diciembre, Ceylán 1929).



neruda otro rostro

HOY, HABRÍA PARTIDO

Cincuenta años más tarde, Albertina recuerda melancólica y ausente algunos episodios. Sin embargo, envejecida por la Rdd., le cuesta desenterrar un pasado ya muy lejano: "Ha pasado tanto tiempo, ya no me acuerdo, ¿para qué?".

Corrían los años 20, y el amor entre Pablo y Albertina se alimentaba en largas conversaciones, caminatas por la Alameda y "apasionados encuentros en los escondrijos" de la capital: "Me regalaba flores. Fresas y madrelevas por su olor evocativo. . .". Lo conoció en la sala de lectura del Pedagógico: "Recuerdo que en una oportunidad recité "Farewell. Yo me rei con mis compañeras. Lo imitaba con ese mismo tono y sonsonete de siempre. Desdél-fondoo. . .". ¿Cómo era Neruda entonces?: "Usaba capa de ferroviario y sombrero. Era alto, muy delgado y también tímido".

Cuando el poeta parte de consúl a la India (1927) la separación definitiva se hace inminente. Pero luego de un prolongado silencio, ella le escribe (1929). Comienza el insistente llamado de Pablo para que lo acompañe en su soledad oriental. Nada logra: "No podía. ¿Qué hacía con la Universidad, con mis padres? Yo era muy tranquila y responsable. . . Y en ese tiempo las cosas eran muy distintas. No se comprendía nada".

Eran otros tiempos. Y aunque íntimamente se habría ido —"Sí, claro que sí", las presiones sociales pudieron más. Hoy, "seguramente, habría partido. La historia se habría escrito de otra forma: "El me advertí que se casaría. Pero ya todo fue distinto. El tenía su vida. Luego se fue a España. Ahí todo había terminado. Claro que después fuimos grandes amigos. Incluso alojé en mi casa con la Hormiga".

Sólo grandes amigos y el recuerdo de un amor estudiantil. Un recuerdo que para Albertina significó conocer el despertar del vate, ver aflorar su grandiosa sensibilidad.

Muchos nombres se barajan en la prolongada vida amorosa del poeta. De sus tiempos de soltero emergen Guillermina; Blanca Wilson, la hija del herrero de Temuco; y la atractiva y, al parecer, displicente viuda Amalia Alviso. Un fugaz encuentro con la primera bastó para que Neruda retratara en unos pocos versos su frágil alma de adolescente. "Yo tenía catorce años / y era orgullosamente oscuro, / delgado, ceñido y fruncido, / funeral y ceremonioso: / yo vivía con las arañas, / humedecido por el bosque, / me conocían los coleopteros / y las abejas tricolores, / yo dormía con las perdicés / sumergido bajo la menta. / Enton-

ces llegó la Guillermina / con dos relámpagos azules / que me atravesaron el pelo / y me clavaron como espadas contra los muros del invierno. / En esto sucedió en Temuco. / Allí en el sur, en la frontera.

¿Y que dejó él en Guillermina, su platónico y fugaz amor? Extrañeza. "¡Hay tantas Guillerminas! Yo lo ví sólo una cuantas veces cerca de mi casa, pero nunca conversamos. Entonces se pololeaba de esa manera", confesó a la Rdd., sorprendida por haber sido la inspiración del poeta. Después vendrían, los amores turbulentos, el erotismo innato. Entonces le bastaban dos ojos muy azules y un par de trenzas, que quizás no repararon en la mirada anhelante y sufriente del joven que se preparaba para su insigne destino.

LOS GRANDES AMIGOS, LOS PRIMEROS

Otra mujer que fue importante en la vida de Neruda fue Laura Arrué, viuda de Homero Arce, secretario literario del poeta. Ella, sin querer revelar detalles personales, nos habla de su larga amistad: "Conocí a Pablo en el año 1921 cuando fue poeta laureado por su hermoso poema "Canción de la Fiesta", escrito para la Fiesta de los Estudiantes. El vate leyó su poema a la Reina de los estudiantes con su voz, la antigua, tan peculiarísima, cuyo acento quedaba prendido en el recuerdo de quienes lo escuchaban".

Más tarde, con su hermana Berta —que era compañera de Neruda en el Pedagógico— asistieron a los primeros recitales del joven temucano: "Eran los tiempos de la bohemia y la pobreza santiaguina y también de los grandes valores intelectuales, literarios, artísticos de Chile. Noches en que estos grupos de amigos notables se amanejan alrededor de una mesa conversando de sus autores, pintores, músicos preferidos y también leyendo sus producciones, arreglando el mundo a su manera".

Los amigos de entonces eran Tomás Lago (el huaso), Orlando (el patón) y Alirio Oyarzún, Homero Arce, Rubén Azócar (el chato), Alberto Valdívía (el cadáver), Federico Ricci Sánchez (el monarca), Alberto Rojas Giménez (el pequeño), Juan Gandulfo, Diego Muñoz, Alvaro Hinojosa, Abelardo Paschin Bustamante". Estos fueron los grandes amigos de Pablo, los primeros, los del comienzo de su fama de joven poeta que culminaría conquistando el Premio Nobel de Literatura. De cada uno de ellos conservo gratísimos recuerdos y algunos libros, cuadros, poemas, cartas. . .".

Laurita lo recuerda como un joven tímido "que se resistía a hacer

visitas, a conocer nuevas personas. Con sus amigos era alegre, gran charlador y muy convincente; así lograba de ellos cuanto deseaba". En otros aspectos era muy pragmático: "Siempre aspiró a formarse una situación que le permitiera vivir rodeado de cuanto le agradaba, de ser dueño absoluto de su tiempo, de conocer el mundo viajando, ya que tanto lo adivinaba a través de la lectura. Muchas veces me habló en esta forma de sus inquietudes de juventud".

amistad que fue creciendo, yo diría, hasta el día mismo de su muerte".

Hernán Loyola, erudito nerudiano, escribió en París al conocer hace dos años la trágica muerte de Arce: "Homero Arce fue el secretario y leal compañero de Pablo Neruda, durante casi toda su vida literaria. Tuvo el privilegio de recibir y leer cada día —el primero— las hojas manuscritas con fresca tinta verde que fueron creciendo en cuadernos hasta ser los libros termina-



Delia y Neruda.

Para ella Neruda fue un hombre esencialmente feliz: "Gracias a su talento y también —¿por qué no decirlo?— a su astucia, logro cuanto deseé en su vida terrenal y también en la inmortalidad, ya que su nombre sobreviviría como el de Cervantes y el de Goethe al paso del tiempo".

LA ABNEGADA LABOR DE HOMERO ARCE

Ya casada con Homero Arce, Laura Arrué siguió de cerca la vida de Neruda gracias a la actividad de su marido. Desde 1951, fecha en que publicó como Administrador Principal de Correos y Telégrafos, Arce trabajó con Pablo: "Lo hizo en forma totalmente desinteresada, hasta el término de sus memorias, para cuyo fin viajó a París, aún, cuando no sé por qué razones no se hace ninguna mención de su colaboración en este libro; en mi poder tengo las pruebas que atestiguan lo que digo".

Al parecer, Neruda no podía trabajar sin la ayuda de su viejo amigo: "Dichosos los ojos que lo ven, don Homero", le dijo una vez que vino a buscarlo a nuestra casa después de tres días en que Homero no fue a Isla Negra. Fue una gran

nados. . . Su tarea era transcribir, corregir errores y disponerlos sin macula para el editor. "Algunos dicen que, incluso, le corregía las faltas de ortografía. . ."

Laurita guarda recuerdos de esa época: "Varias veces fui testigo cuando Homero, terminado de copiar un poema o prosa, se lo pasaba a Pablo para que lo revisara y se pronunciara si estaba o no de acuerdo con los cambios que le había hecho. Pablo, molesto, le decía: "No me muestres nada; lo que tú haces, siempre está bien".

En otra ocasión, cuenta Laura Arrué, relejendo Pablo una oda ya copiada por Homero, le dijo a su esposa Matilde: "Mira, mira, este tipo se ha escrito toda la oda".

El poeta, como genio, era muy desordenado: "Perdía sus papeles, su lapicera, sus anteojos. Era Homero quien siempre tenía en orden lo que necesitaba para su trabajo". En una ocasión se llevó los anteojos de Laurita y le dejó los de él: "Yo trabajaba en la Escuela N° 29 de "El Tropezón", por Quinto Normal. Allí fue a hacer el cambio ya que ninguno de los dos podía trabajar sin sus respectivos anteojos".

Su casa está llena de recuerdos de aquellos inolvidables tiempos. Habiendo sido testigo de la bulle-

te vida intelectual de la época, Laura Arrué preparó un libro con testimonios inéditos. No le gusta hablar de ella, prefiere referirse a su marido: "Se puede decir sin presunción, que una inmensa porción de la gran obra nerudiana lleva en sí parte importantísima del alma de Homero, de su extraordinario amor por la poesía, de su alianza perpetua con su amigo Pablo y su obra".

TURBULENTO AVENTURA

Neruda parte a la India, comienza su peregrinaje por el mundo. Han de pasar muchos años para que vuelva a amar a una chilena. A los 23 años se traslada a Oriente con un sueldo escaso, pero dispuesto a encontrar nuevas fuentes de inspiración. En aquellas lejanas y enigmáticas tierras experimenta una soledad lacerante: "La soledad en este caso no se quedaba en tema de invocación literaria sino que era algo duro como la pared de un prisionero, contra la cual puedes romperle la cabeza sin que nadie acuda, así grites y llores". Busca el amor. Como compañía, como inspiración, como alimento vital; como lo ha hecho a través de toda su vida.

Vive una turbulenta aventura amorosa con una nativa que se hace llamar Josie Bliss. Ella fue la inspiradora del "Tango del Viudo". Al poco tiempo de vivir con Josie tuvo dificultades: "Tenía celos y aversión a las cartas que me llegaban de lejos; escondía mis telegramas sin abrirlos, miraba con rencor el aire que yo respiraba... A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquitero. Era ella, vestida de blanco, blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena. Era ella paseando horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme...". Tuvo que huir de ella, escapar de su arrolladora presencia, "pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado...". La "dulce" Josie Bliss se entregó al poeta con un ardor inigualado. Cuando tenía poco más de 20 años, Neruda conoció en toda su dimensión el amor erótico, el amor carnal.

UN ERROR TRAGICO?

También de Oriente, pero con sangre occidental en sus venas, fue la primera esposa de Neruda. Extraño amor, si es que se le puede llamar amor, tal. Los ruegos a Albertina no habían rendido frutos; ella se negaba a dejar Chile. María Antonieta Hagenaar vino a ocupar el hueco. El poeta se refiere a ella en sus memorias: "Mi soledad se redobló. Pensé en casarme. Había conocido a una criolla, vale decir

holandesa con gotas de sangre malaya, que me gustaba mucho. Era una mujer alta y suave, extrañamente al mundo de las artes y de las letras".

Pero María, o Maruca, no inspiró al poeta. No hay recuerdos de ella. Sólo amargas referencias en su poema "Itinerarios": "Para qué me casé en Batavia? / Fui caballero sin castillo / improcedente viajero / persona sin ropa y sin oro / idiota puro y errante.

Margarita Aguirre, biógrafa de Neruda, nos la describe: "Neruda regresó a Chile en 1932. Dos años antes se había casado en Batavia con María Antonieta Hagenaar, joven holandesa establecida en Java. Ella está muy orgullosa de ser la esposa del cónsul y tiene de América una idea bastante exótica. No sabe el español y comienza a aprender. Pero no hay duda de que no sólo es el idioma lo que no aprende. A pesar de todo, su adhesión sentimental a Neruda es muy fuerte, y se les ve siempre juntos. Maruca, así la llama Pablo, es altísima, lenta, hierática". Quien la conoció en Madrid cuando ya el matrimonio se rompía, declara que le pareció "gigante": "Era tan alta que los españoles le decían en la calle: ¡Carabineo! Ella obligaba a Pablo a usar tacones para poder alcanzarla. Era buena mujer, no era fea, pero de una frivolidad exagerada...".

Fue la madre de la única hija del poeta, Malva Marina. La niña murió en París a los ocho años; había nacido con una enfermedad incurable, Delia del Carril, por tantos años mujer de Neruda, cuenta que en Madrid todos los amigos cuidaban de ella: "Entre todos nos preocupábamos de la niña. Pobrecita. Su enfermedad era horrible".

Maruca Hagenaar vivió sus últimos años en Chile. Separada del poeta, y en tierra extraña, tuvo un triste destino. ¿Un trágico error de Neruda? Tal vez no era de aquellas mujeres destinadas a ser compañeras de poetas, de hombres con sensibilidad e imaginación desbordantes.

"PODIA HACER LO DEL Y NADA MAS"

Veinte años de la vida de Neruda. Un amor que nace en plena Guerra Civil Española, en "la Peña de Federico". Ella lo acompaña en los "años sonoros", está siempre presente. Quizás lo único que extraña es su ausencia en las Memorias: "Rafael Alberti me mandó a decir que cuando escribiera sus memorias hablaría de mí, refiriéndose a que yo falté en algunos libros". Y obviamente desconcierta, porque Delia del Carril, "esta ar-

gentina refinada e inteligente, que lo acompañará muchos años y compartirá sus ideas políticas" al decir de Margarita Aguirre, fue de vital importancia en la vida del poeta.

No le gusta hablar de Pablo. Los años posteriores fueron dolorosos. Pero ella supo emerger como mujer, como artista, como creadora... Le preguntamos que le dejó Neruda: "Nada. No me dejó nada". Luego añade: "Hicimos una vida muy interesante. Tener que corregir las erratas de sus libros fue para mí un gran estímulo. Su poesía es muy emocionante. El puso todo su drama interior, toda su soledad inmensa... Pablo nació en una familia que no era intelectual. El dijo que yo le había enseñado mucho. Pienso que fue cierto".

También fue un gran placer para ella darle ánimos cuando todavía no era reconocido. En la conversación ha ido esbozando algunos rasgos del carácter del poeta: "Era como un niño. A pesar de no ser muy comunicativo, le gustaba que la gente estuviera alegre. Se disfrutaba y bromeaba continuamente. No le gustaba la cosa grave, pero todos sus amigos eran muy inteligentes".

Fue la compañera de tantos viajes. En su memoria recorre, entre otras, las exóticas tierras mexicanas, guatemaltecas, venezolanas. Chile lo visita de norte a sur, viviendo con los obreros durante las campañas políticas. Le impresionó la pobreza: "¡Tenían tan poco!" le comunique el alma del obrero: "Durante más de un año se escondió con Pablo cuando éste era perseguido por el Gobierno de González Videla: "Vivimos en un puerto con unos pescadores que eran gente maravillosa". Luego lo acompaña en el exilio, corrige las erratas de sus libros... En fin, por veinte años su vida fue la de él: "Puede dirigir mi vida cuando estoy sola. Con marido no se puede. Hay que estar ahí y hacer todo lo que quiere".

"¿Era muy dominante? No, pero sí absorbente. Yo lo tenía que ayudar en todo. Podía hacer lo de él y nada más. No era tan seguro de él mismo para decir: dejenme solo. Siempre pedía que hiciera mi parte. No sé si todos los poetas serán iguales...".

"PASAJERA SUAVISIMA"

Su casa de La Reina estaba llena de amigos las 24 horas del día. Cuando Pablo se iba a dormir sus acostumbradas siestas, o a escribir—"¡lo hacía a toda hora, en cualquier momento!"—, ella cuidaba que todo anduviera bien. El pequeño teatro que hay en el jardín, donde se montaban continuamente interesantes espectáculos, fue idea de ella.

Todos los grandes poetas era sus amigos: "Cuando Pablo donó su biblioteca a la Universidad de Chile, se fueron muchos de mis libros dedicados por Aragón, Eluard, Alberti, García Lorca...". Un mundo fascinante, recuerdos vivos de una época de gloria.

Mucho se ha hablado de la Delia artista: la autora de los hermosos caballos que rememoran sus tiempos de estancia argentina. Mucho se ha hablado de la Delia mujer de Neruda, "pasajera suavisima, hilo de acero y miel que ató mis manos en los años sonoros". Todos conocemos su biografía: su infancia, su rebeldía, su vida en los círculos intelectuales de París y Madrid. Pero quizás lo que más llama la atención en ella es su gran encanto, delicadeza femenina y fortaleza interior sobrecogedora. A lo largo de la entrevista nos ha dicho: "Pienso que lo principal es regirse por principios morales y éticos. No puedo creer en un Dios omnipotente que ha creado al hombre, cuando éste ha dado tan malos resultados. El amor tampoco ha significado mucho en mi vida, porque es un momento. He estado enamorada y ahora estoy sola. Lo que sí considero fundamental es el amor al prójimo, el amor a la humanidad".

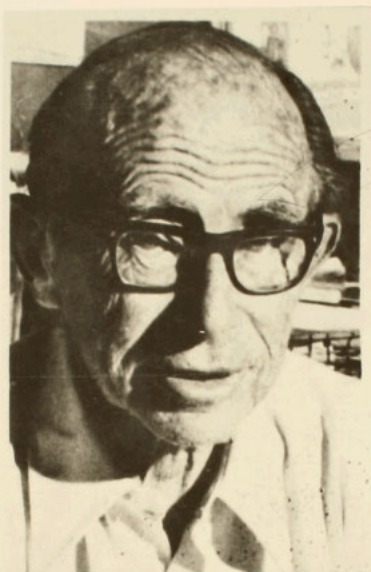
"CUANTO ESCRIBO Y CUANTO TENGO"

Fue la última, la definitiva. Aquella a quien Neruda le cantó en mil formas. "Matilde Urrutia, aquí te dejo / lo que tuve y lo que no tuve / lo que soy y lo que no soy. / Mi amor es un niño que llora / no quiere salir de tus brazos / yo te lo dejo para siempre / eres para mí la más bella". La poesía amorosa de Neruda está impregnada del "aroma" de Matilde, de su sencillez chilleana... En sus memorias dice que le dedica "cuanto escribo y cuanto tengo". Se conocen en 1946 en un concierto en el Parque Forestal. Luego, se reencontran en México. Más tarde se unirán definitivamente.

Después de la muerte del poeta, muchos se preguntan cuál es el verdadero rostro de Matilde Urrutia. Ella nos presenta una fasceta: asume un papel político, defiende las ideas de su marido. En el exterior ha alzado su voz como defensora de los derechos humanos. Quisimos conversar con ella, saber qué le había dejado el poeta a ella, "la más amada". Nos contactamos a través de un amigo común. Su respuesta: "No doy entrevistas en Chile".

Consuelo Larraín
Estudiante de Periodismo
Universidad Católica de Chile

exportación muy poco tradicional



Al otro lado del desierto, al pie del Licancabur, monte sagrado que eleva su esbelto cono de lava y nieve cerca de la frontera con Bolivia, se encuentra San Pedro de Atacama.

No es fácil subir hasta este antiguo pueblo con sus tres mil metros de altura y una vez allí, no es menos fácil comprender la presencia y la labor de un hombre notable, el Padre Gustavo Le Paige, cuyos logros en el campo de la humanidad y la cultura son incalculables. Es una figura atractiva a los "entrevistadores" y la fotografía de su magro cuerpo con la piel pegada a los huesos ha llegado a ser familiar a lectores de muchos países.

Procedente del África, donde era misionero en el antiguo Congo Belga, fue enviado a Chile hace ya más de 20 años, llegando primero a Chuquibambilla, donde estuvo el primer año para luego seguir a San Pedro. Allí se dio cuenta de que el tiempo se detiene en el desierto y quizás si el aire enrarecido y el aislamiento americano, o tal vez algún factor telúrico aún no aclarado, hacen que la realidad sea otra que la del hemisferio norte, una realidad atemporal que separa el presente del pasado, para la cual la historia aparece como remota y desvinculada del quehacer de hoy.

El Padre Le Paige comprendió que los habitantes de San Pedro

de Atacama se vinculaban a una antigua tenencia de ese lugar y se propuso darles una visión de su propia realidad al conectarlos con un pasado cultural de enorme interés. Al comenzar, él no sabía cuál era ese pasado, pero sabía que había una tradición cultural, y también, como discípulo decidido de Theihard de Chardin, sabía que el futuro hay que buscarlo en el pasado y el pasado en el futuro.

A medida que progresaba el trabajo que Le Paige hacía ayudado sólo por algunos muchachos del pueblo, y ante la crítica de algunos "científicos" un tanto verdes de envidia, se hizo necesario ordenar, catalogar y exhibir todo este rico material.

Así nació el museo en el cual hoy se puede ver lo que yo llamo "la historia humana de la piedra americana" y que da una fascinante visión de nuestra prehistoria, que está aún presente, según se puede constatar en piezas de artesanía actual que el Padre presenta en contraste con las cosas antiguas.

El edificio está ideado como una serie de octógonos amplios, con luz cenital, interconectados por galerías rectas, de tal forma puede ir creyendo y, además, es fácil y grato de recorrer. Uno piensa, al conocerlo, en el concepto de Theihard sobre la vida que se extiende sobre la tierra en todas direcciones para

terminar encontrándose consigo misma.

El museo contiene materiales ordenados didácticamente, como son las muestras de la excavación de una tumba, el Taller Lítico, una formidable lección de la historia de la cultura humana, que está destinado a mostrar las herramientas, instrumentos e implementos de piedra elaborados por los atacameños y también las herramientas para hacer herramientas.

Un observador avezado puede detectar allí las técnicas líticas: el golpe de cuña, el desgaste, la vibración; se puede apreciar como los antiguos conocían el "por dentro" de la piedra.

Pero también están allí los hombres mismos. Hay varios centenares de "momias" que el Padre Le Paige aclara que no son momias sino que cadáveres deshidratados que nunca fueron sometidos a momificación, la peculiaridad porosa y salina de la tierra los diseca, y han llegado intactos a nuestro poder ¿unos mil años más tarde? o, quien sabe con certeza, ¿cuántos?

Estos hallazgos son de gran interés científico, y con la ayuda del Smithsonian Institution se está investigando el plasma sanguíneo retenido en esos cuerpos deshidratados para determinar características raciales y somáticas que pueden

arrojar mucha luz sobre el hombre primitivo americano. Sin embargo, la generosidad con la cual todo esto se muestra al público no ha sido comprendida, de trecho en trecho hay huecos en las estanterías y un letrero que dice "Robado del Museo", otra vez más el mundo civilizado traiciona la sencillez de hombre americano y a su lógica telúrica para la cual los bienes materiales son de utilidad, no son para la codicia.

Que me perdone el lector si me he extendido mucho en poner ante sus ojos este escenario atacameño, detenido en el tiempo y recién ahora entregando los testimonios humanos que estaban ocultos a nuestros ojos, pero era necesario para apreciar lo que viene ahora.

Según se lee en la prensa holandesa, si usted concurre a la "Galería 2000", que es una tienda de arte, propiedad de Mathilde y que está en la calle Westersingel de Rotterdam, en Holanda, usted podrá admirar y comprar dos "momias" atacameñas, se trata de un hombre, proveniente, según la dueña, del río Loa y una mujer, encontrada "en las montañas", ambos de 600 años antes de Cristo.

La dueña, Mathilde, rehusa informar sobre su origen y las autoridades tratan de descubrir cómo entraron a ese país, ya que no hay duda de su autenticidad. Se dice solamente que fueron "encontrados" por un minero chileno.

Estos cadáveres están en exhibición hasta el 31 de diciembre todos los días salvo domingo y lunes, de 11 a 18 horas.

Su precio es de 175.000 florines cada uno, es decir, \$ 2.800.000 en moneda chilena. Según su vendedora, resulta lo más "de moda" tener un cadáver en el living...

Entretanto nuestro recuerdo vuela a San Pedro y recuerda los huecos en las estanterías donde sólo hay un papel, en que dice, con la firme letra del Padre Le Paige "Robado del Museo".

china: gina, jerk y fantasía

...a ciertos países los dos países son re...bles y que... las dos partes...logarán ampliamente...na sobre la Antártica. Por otra parte, el Gobierno chino agradece hoy a Chile el "apoyo moral" recibido el pasado marzo cuando el Embajador de Pekín en Santiago dijo que Chile gozaba de todo el apoyo chino si sufría una agresión exterior. Así lo manifestó esta tarde el Subsecretario de Relaciones Exteriores, Roberto Soto MacKenzie, al Ministro Chino de Exteriores, Huan Hua, en una entrevista de la

EL MERCURIO
Jueves 12 de abril de 1979

"Modernistas" proyectos a futuro, acompañados de cambios notables a la cabeza del Partido... Sin embargo no hay que apresurarse hablando de "liberalización".

Funcionarios chinos bailan un dudoso Jerk en el Club Internacional de Pekín. Gina Lollobrigida muestra su famoso escote de "Notre Dame de Paris" en la puritana televisión China. Teng-Hsiao-Ping pone su autógrafo para los parlamentarios norteamericanos en la tapa de la revista "Time". Es la China del año 1979.

En Shangai, una joven declara sin complejos a un periodista americano: "Aquí, en Shangai, las mujeres cuidamos nuestra apariencia. En Pekín, ellas no piensan más que en sus repollos y en sus raviolis". En las pantallas de televisión, una serie de documentales descubren la vida confortable de una joven pareja de Michigan, la democracia en acción en los Estados Unidos y más, todavía, sorpresa tras sorpresa, la prosperidad de Taiwan, la isla mil veces maldita y desacreditada en el pasado.

El régimen comunista, va a celebrar el 1 de octubre próximo, su 30 aniversario y la revisión en marcha parece borrar, al menos en apariencia, estos 30 años de la Historia de China. Como lo dice ingenuamente Teng a sus visitantes: "Todo cambia, yo cambio, la vida cambia".

Comenzando por el programa del partido comunista. La Agencia Nueva China ha publicado al fin los resultados de la tercera sesión plenaria del Comité Central del PC. Trastorna el frágil andamiaje de igualdad, austeridad, y culto personal construido por Mao Tse-Tung a lo largo de su reinado.

Por primera vez después de la muerte del líder de la Revolución China, en Septiembre de 1976, sus sucesores muestran un claro resumen de sus intenciones.

La "cooperación económica" con los "otros países" es aceptada y pregonada.



El Partido es invitado a dejar más libertad y más autonomía a los administradores y gestores de las empresas, en el cuadro de un plan común.

El papel de los estímulos materiales, de "recompensas y sanciones" es llamado a desarrollarse en vista de un mejor "rendimiento del trabajo" en la producción industrial.

Los obreros son tranquilizados y los restos de tierras privadas son declaradas inexpropiables, los precios de los productos agrícolas requisados por el Estado serán aumentados entre un 20 o/o y un 50 o/o sin que esta alza repercuta en los precios al detalle. En otros términos, el régimen acepta abiertamente la perspectiva de un inflación controlada.

Se prevén disposiciones para asegurar el respeto a la "legalidad socialista", los comunistas chi-

nos parecen descubrir la utilidad de las leyes que permiten a los ciudadanos defenderse mejor de la arbitrariedad. En efecto, buscan alejar todas las críticas que se relacionan con violaciones de los derechos humanos.

Estos proyectos a futuro no tendrían más que una significación limitada si no se acompañaran con cambios notables en la dirección del partido.

Primero, la vuelta, al Comité Permanente del Bureau político, de Chen Jun, cuya carrera había sido brutalmente interrumpida en 1959, por oponerse al "Gran Salto" adelante. Nombrado Vicepresidente del Partido, Chen se coloca en el quinto lugar de la jerarquía y empuja de un papirote a Wang Tung-Hsing, uno de los más importantes rescatados del período de la Revolución Cultural y de la "Banda de los cuatro".

La degradación de Wang, que por largo tiempo estuvo encargado de la seguridad de Mao, como jefe de la guardia pretoriana llamada "unidad 8341", da la medida del compromiso, habido entre Teng Hsiao-Ping y Hua-kuo-Feng, para hacer tabla rasa del pasado.

EL VIEJO SOLDADO ESTA MUERTO

Los nuevos miembros del Comité Central y del Bureau Político han sido escogidos, en su mayoría, entre los oponentes o víctimas de los "movimientos izquierdistas" dirigidos por Mao en 1958 (el Gran Salto Adelante) y en 1966 (Revolución Cultural). Hu Yao-Pang, amigo personal de Deng, es llamado sin embargo, para cumplir un rol capital en la cima del Partido. Ya secretario de la organización, puesto que asegura la dirección del aparato, llega a ser también, secretario de propaganda, esto es, responsable de la prensa y de todos los órganos de información.

Todo pasa como si Deng dejara a Hua todos sus títulos —Presidente del Partido, Premier y Jefe de la Comisión Militar del Partido— para hacerlos aparecer rimbombantes y vacíos de toda sustancia real. Hua se ha empeñado, en el discurso que ha pronunciado en el Comité Central, a prevenir toda campaña que lleve a un nuevo culto de la personalidad, dicho de otra manera, a su propio culto.

China emprende un nuevo paso. La rehabilitación póstuma del mariscal Peng Teh-Huai y de Tao Chu nos dan una prueba suplementaria. El Mariscal Peng que se ha fogueado en las batallas de la guerra civil y de la guerra de Corea, no dudó en oponerse en 1959 al Gran Salto y a la creación de comunas campesinas. Sus irónicas idas de lengua con Mao le aseguraron su celebridad de un punto a otro de la China. Su rehabilitación es aún más interesante, puesto que era igualmente conocido por su amistad con



Nikita Khrouchtchev, en esa época cabeza de fuego de Moscú. Se supo que el viejo soldado murió, el 29 de noviembre de 1974, en Pekín.

Tao Chu murió dicen los comunicados de Pekín, el 30 de noviembre de 1969, después de haber sido "perseguido y torturado cruelmente física y moralmente. Este anciano dirigente del Partido de la China del Sur (Canton), había sido llamado súbitamente a Pekín en los comienzos de la Revolución Cultural. Estuvo un momento en las primeras filas y desapareció súbitamente. Su huella se había perdido desde 1967.

Para hacer completas, las rehabilitaciones debieron entonces ahora las de Liu Chao-Chi, presidente de la República desde 1962 a 1966, a quien se creía muerto, y de Peng Chen, anciano alcalde de Pekín, que según algunos rumores, estaría de vuelta en la capital en algún puesto importante. Estas dos personalidades de primer plano habían sido víctimas del giro de 1966. En todo caso, la "rehabilitación" de Teng Hsiao Ping es completa. Todos los reprocheas que se le hacían bajo la influencia de la "banda de los cuatro" han sido borrados.

"Hasta dónde" podrá llegar el "enderezamiento" es la pregunta que queda en el aire. Un afiche manuscrito pegado sobre "el muro democrático" de Pekín ha permitido a un obrero contar cómo su hijo, empleado de la "Tercera Compañía de Arquitectura de Pekín", había sido enviado con fines de "reeducación" a la comuna popular de las Cuatro estaciones y cómo esta "reeducación" fue echada a golpes de puño. Desvanecido, el joven fue tirado a un estanque donde se ahogó. Cuando su padre preguntó por él a la policía ésta le dijo que se había suicidado.

Testigos cuentan por otra parte, que la policía de Shangai abrió fuego el 29 de diciembre sobre los obreros de una sedería que reclamaban contra la falta de trabajo y los bajos salarios.

El derecho a la huelga es sin embargo reconocido por la constitución China. No hay que apresurarse a proclamar la "liberalización del régimen". No son algunos filmes o libros occidentales los que harán la "Primavera de Pekín", ni aún con la vuelta de algunos mandarines, sean ellos entre los más respetables o capaces. Un parlamentario americano de visita en China, decía hace algunos días, después de haberse entrevistado con Teng, que "las preguntas sobre los derechos humanos no se hacen aquí". Este entusiasmo puede ser prematuro.

(¿Es todo esto para inquietar a los soviéticos o para calmar a los americanos? Los chinos han hecho saber que retiraban algunas de sus unidades que enfrentaban a Taiwán, para dirigir las al Norte enfrentando a la Siberia Soviética, o al Sur enfrentando al Vietnam). Porque en China, donde nada acontece como antes, el frío puede soplar a voluntad hacia el Polo o hacia los Trópicos.

INSTITUTO CULTURAL DE LAS CONDES

EXPOSICIONES

24 de mayo al 24 de junio
"PINTORES PRIMITIVOS E INGENUOS"
(70 obras latinoamericanas y 200 chilenas)

12 de julio al 12 de agosto
"RETROSPECTIVA DE DON ALBERTO ORREGO LUCO"
(ambientada con muebles de época)

TEMPORADA DE CONCIERTOS

4 junio:
Rebèb Sierra (violín)

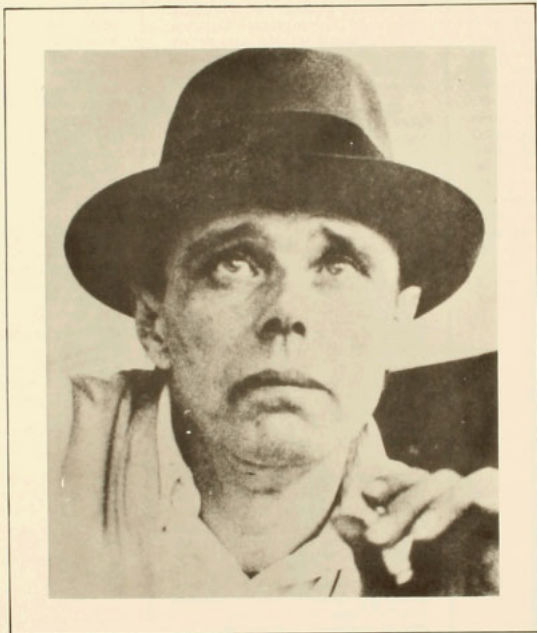
11 junio
Soledad Jaramillo (flauta)

18 junio
Alfredo Perl (piano)

25 junio
Violaine Soublette (canto)

INSTITUTO CULTURAL DE LAS CONDES

AVDA. APOQUINDO 6570



Joseph Beuys

LA ESCENA AMERICANA

A la burla de la historia, el arte responde apelando más y más su capacidad de crítica.

Por esto, después de haber sufrido por años la supremacía en el mercado de los artistas americanos sobre los europeos, los artistas europeos han retomado su espacio autónomo, refutando el mito de la especialización, a favor de una actividad creativa y extendida al discurso político. Un buen ejemplo es el desembarco en América de Joseph Beuys, artista alemán y líder reconocido de la vanguardia europea. Beuys había sido invitado muchas veces a exponer en América. Había sido adulado por galerías y museos. Leo Castelli, el galerista del Pop Art, había definido a Beuys como el "Campeón Mundial". En resumen el match Europa-América estaba señalando un punto a favor del arte europeo. Pero Beuys había refutado siempre, declarando que no expondría en los Estados Unidos hasta que las hostilidades en Vietnam cesaran. En 1974, Beuys aceptó exponer en Nueva York, en la galería de arte alemán de René Block. Prácticamente la muestra comenzó en el aeropuerto: a la llegada Beuys se envolvió completamente en una frazada y se hizo transportar en una ambulancia a la galería situada en West Broadway. Por una semana vivió en una amplia sala de la galería con la compañía de un coyote, estableciendo un acercamiento progresivo con el animal. Por supuesto el coyote simboliza América. Beuys con su propio parámetro, la frazada y un bastón, vagaba con precaución en el espacio de la sala, buscando un nuevo lugar, una nueva dimensión antropológica; midiendo su propio movimiento con los impredecibles del animal. La función terminó en el momento en que el coyote y el artista, la naturaleza y la cultura, establecieron contacto. Sólo en ese momento Beuys se liberó de su cobertura, dejando caer la frazada y el bastón. En este punto comenzó el encuentro de Beuys con los artistas americanos, los grupos feministas y los estudiantes, a través de una serie de debates y discusiones. Porque este es el empeño fundamental de Beuys el de promover una toma de conciencia de parte del público, de extender la creatividad a la comunicación social. Así, el arte toma finalmente la palabra, la discusión llega a ser lo que Beuys define como una "escultura social", en el sentido que plasma y determina un nuevo tipo de relación social.

De este modo el arte pierde su propio carácter tradicional, sale de su propio Ghetto, para asumir una fisonomía política, hasta el punto de llegar aún a grupos sociales mar-

ginados. Beuys ha realizado un trabajo en Escocia en conjunto con Jimmy Boyle, condenado a cadena perpetua en una cárcel de Glasgow. Ahora el mercado está haciendo dinero de todo un cierto grupo de vanguardia que ha comprendido esto, y ha dejado de adelantarse, tratando de tener una relación con las cosas y problemas reales. Palabras, intercambio, trabajos de grupo, experiencias colectivas, no pueden ser capturadas por el mercado, porque cualquier intención liberativa no puede ser sensurada. Así como en los inicios de los años 60 no se podía monetizar los conciertos de Cage, los happenings de Kaprow y de Whitman, las experiencias del grupo Fluxus. La enorme influencia cultural que tuvieron sobre sucesivos movimientos artísticos ha sobrepasado largamente el escaso éxito comercial. El uso provocativo de materiales sonoros salidos de la realidad común, la participación del público en eventos colectivos, la improvisación aún fuera de los canales tradicionales del arte, no colmaban la eficiencia de un mercado como el americano, tan sensible a la atracción de la materia y el color. Puede decirse que gente como Maciunas, Nam June Paik, George Brecht, Flynt Watts, Higgins, como sus colegas europeos Vostell, Chiari, Schmit, Filliou,

etc., han operado en condiciones de semi-clandestinidad, defendiendo el auténtico estilo Fluxus. Fluxus significa flujo, diarrea, un inarrestable movimiento de creatividad, bajo y sobre el género artístico, fuera de los canales tradicionales.

El coreano Nam June Paik ha sido el primero en proponer el uso creativo y alterado de un medio de comunicación de masas como el video, presentado, por ejemplo, la representación de una mujer desnuda con un violoncello y dos pequeñas pantallas de televisión que retransmiten el concierto. A la distancia, Paik, manipulando el sistema televisivo, distorsiona, modifica y recrea la imagen en el monitor, proponiendo una gestión creativa de la tecnología.

Con el Body Art la tensión liberadora se concentra toda sobre el cuerpo. El cuerpo llega a ser fuente y parámetro de toda relación. El trabajo de Acconci consiste en un reconocimiento del propio cuerpo, para adquirir un más profundo conocimiento de la esfera interior, como una forma de autoterapia. Acconci, artista americano de origen italiano, ha ido tan lejos como exhibirse él mismo en un gesto masturbatorio, hasta el punto de la eyaculación, mientras yace tendido entre desperdicios, en un

ángulo del museo. El gesto se acompaña con un solloquio, un tierno y desesperado coloquio con su pene. En Europa, la experiencia en Body Art, particularmente la de la escuela de Viena (Brus, Nitsch, Rainer y Schwrrzkogler) es ritual, traumática, autodestructiva. La ceremonia tras lo orgiástico y místico proporciona descautizamientos de animales, automutilación, baño en excrementos y orina. El arte del comportamiento, también parte del cuerpo y sus relaciones, pero ensancha su discurso a más amplias implicaciones. Típico es el trabajo de Vettor Pisani, entre arte y citas críticas, que asumen como punto de partida la obra de otros artistas: Duchamp y Beuys.

Como Duchamp, que practicaba el incesto, a través de su propia obra, con su hermana Suzanne, Pisani presenta en una obra su hermana Luciana desnuda, al centro de una acción llena de referencias químicas y psicoanalíticas.

Sin embargo, el padre de toda esta vanguardia es siempre Duchamp. El mismo Duchamp, que el senador norteamericano George A. Dondero de Michigan, acusó, junto con los otros representantes del cubismo, futurismo, dadaísmo, expresionismo, abstractismo, y surrealismo, de actividades anti-americanas, en una sesión del congreso el 16 de agosto de 1949.

Este tipo de arte es sin embargo provocativo y venenoso, aún cuando es alcanzado por el mercado. Es por esto que los grandes Museos, pueden acoger muestras de estos monumentos, solamente los aíslan en el tiempo, a través de distancias históricas y sus implicaciones sociales, con asepticos preparativos. Un ejemplo es la gran exposición Dadá: "Los surrealistas y su herencia", organizado en 1968 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por S. Rubin, donde las paredes blancas eran el fondo neutral de las obras, presentadas como productos desprovistos de referencias históricas y sociales.

Hoy día, uno puede asistir a un fenómeno singular en los círculos artísticos neoyorkinos: abandonado por el mercado, sus facciones externas están viviendo su renacer francés. Fiebre mercantil en todas partes, nuevos espacios alternativos, el nacimiento de revistas autodirigidas, el descubrimiento del marxismo y los debates teóricos. Pequeños financiamentos públicos y comerciales, permiten la presentación de trabajos de jóvenes artistas, en espacios que se cierran y se abren a voluntad, ("La Cocina, Centro de Video y Música, Clock Tower, Artists' Space, Finá Arts Building); el único soporte y punto de encuentro. La actitud individualista, tipi-

ca del pragmatismo americano parece no ser más aceptada, mientras que las obras colectivas son ayudadas: Black Emergency Cultural Collection, Creative Women's Collective, Guerrilla Art Action Group Women in Arts, Artists and Writers Protest, Art & Language, The Fox, etc. La creación colectiva se expresa a través de participación, en revistas: el escribir textos teóricos y declaraciones programáticas y a través de producciones en grupo para video, films y representaciones. Los artistas conceptuales tan conocidos como Kosuth suspendieron sus exhibiciones en galerías de arte, transformando sus obras en debates directos, artículos, ensayos. La revista "The Fox" nació de la iniciativa del grupo Art & Language y ha promovido un extenso debate sobre marxismo entre los artistas. Aún "Artforum", la revista oficial de las grandes galerías, parece inclinarse a la izquierda con el escándalo general. Tras el descubrimiento de "Artform", que "el arte es un acto político", Kramer Hilton responde desde su columna del "New York Time" con un artículo titulado "Un confuso marxismo reemplaza la crítica en Artforum". El peligro está en el hecho de la recuperación indudablemente posible, del debate ideológico, puede ser hegemonizado por el mercado americano y re-exportado a Europa como propuesta yankee. El peligro está en que puedan importar a Karl Marx y exportar a Charlie Marx.



dos enfoques de la plástica

CAL ha formulado la siguiente pregunta a Nelly Richard.

— A su juicio, ¿Cuál fue el panorama de la plástica en Chile durante 1978?

Es, a mi criterio, una situación exclusivamente configurada a partir de exposiciones no individuales, como sucedió en 1977, sino colectivas: Salón de Gráfica de la UC, "Recreando a Goya" y exposición de la Iglesia de San Francisco. Creo que tales exposiciones deben valorarse desde un punto de vista contingente, en la medida en que su mayor valor radica en señalar, sintomáticamente, una nueva problematización del arte en Chile.

Fenómenos observables en las exposiciones 1978:

Un aspecto notorio de tales fenómenos concierne la ocupación generalizada de recursos fotográficos; ocupación que calificaría de irresponsable en la medida en que la mayoría de los trabajos mencionados recurren a la fotografía (práctica) como mero medio técnico, sin la menor conciencia acerca de la función de la fotografía (teoría) como vehículo ideológico.

También asistimos a la integración, igualmente generalizada, de un material textual en la obra, que no siempre puede rescatarse como indicio conciente en el artista de una necesidad auto-reflexiva de documentar su propia práctica, prestandose dicha textualidad a frecuentes abusos poéticos y teóricos. Es también posible advertir en dicha común integración de enunciados verbales a la obra visual, un intento de pronunciamiento del artista frente a su práctica,

susceptible de remediar la total carencia de expresiones críticas y teóricas capacitadas para fundamentar en Chile la comprensión de un fenómeno cultural cuya gestación merece ser respaldada para poder inscribirse convenientemente en la historia.

Indudablemente, uno de los fenómenos más sintomáticos, es aquel referente a la completa desvinculación manifiesta en los trabajos realizados fuera de Chile por artistas chilenos; dichos trabajos, obligados mediante su inclusión en exposiciones colectivas a comparecer no solo frente al arte en Chile sino frente a Chile, demuestran, en Chile, su total des/contextualidad y a/historicidad como trabajos marginales, efectuados a des-tiempo.

Perspectivas abiertas por dichas exposiciones:

Advierto la total caducidad de experiencias artísticas asimilables al Surrealismo, al Pop Art y a la Nueva Figuración; expresiones hoy invalidadas en razón de su completo desentendimiento de las preocupaciones mayores que asume el pensamiento artístico contemporáneo como exigencias. Al perpetuar una tradición ilusionista del arte, contravierten, entre otras, la intención crítica que defiende el arte contemporáneo, intención de intervenir críticamente una situación-vida en base a la unidad espacio/tiempo (real y no ficticia) que la estructura.

Paralelamente a lo regresivo de dichas tendencias, señalamos un progresivo enjuiciamiento de la pintura como sistema de re/presencia sustentador de una experiencia artística basada en un proceso de contemplación y no de compren-

sión, y enjuiciamiento del objeto-cuadro como objeto ideológico culpable de alimentar una concepción tradicional del arte ligada al carácter de unicidad de su producto.

Advertimos, en consecuencia, la apertura de nuevos mecanismos de producción y comunicación artísticas destinados a modificar, radicalmente, el hábito socio-cultural que sustenta la percepción y comprensión del arte tradicional.

Nelly Richard
Actualmente dicta Seminario
"Arte Actual. Información.
Cuestionamiento."
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura

POR LOS CAMINOS MAS RECIENTES DE NUESTRA PLASTICA

El indudable florecimiento de la actividad plástica en el Chile de los últimos años obliga a plantearse algunas interrogantes. Bien valdría la pena intentar responderlas. Una de ellas, en primer lugar, pues fundamenta a las restantes: ¿corresponde, de veras, tanta exposición y concilio a verdaderas fuerzas creadoras, que van paulatinamente manifestándose?

Si echamos un vistazo, en pos de prever 1979, al año que acaba de pasar, llaman la atención dos hechos significativos: la escasez de exhibiciones provenientes del extranjero y el magro número de retrospectivas de artistas nuestros, referente a estas últimas, no hubo más de tres o cuatro de auténtica importancia durante 1978. No se tarda en concluir, por tanto, que la inmensa mayoría de lo expuesto surgió nada más que de la propia savia nacional del momento actual. Además, abundó el trabajo del pintor, del dibujante o del escultor joven.

Después de semejante comprobación llegamos al punto clave del asunto que nos planteamos: ¿demostraron esos productos expositivos un afán concreto de apartarse del lenguaje convencional y de otorgar nueva vida a los medios tradicionales en uso, o de internarse a través de las riesgosas sendas vanguardistas? Y lo que es esencial, poseyeron, en cada caso, la calidad estética suficiente?

Prescindiendo de las inevitables manifestaciones de rutina o de aficionados, cabe constatar una sólida base expositiva durante el período antes señalado, la cual permite constatar afirmativamente a cada una de las preguntas arriba expuestas. Un hecho que alienta nuestra fe en las artes plásticas chilenas de hoy día. Pero ofrezcamos fundamentos al lector que avalen la nutrida cantidad de muestras valiosas, no sólo de los doce meses más recientes, sino también de la misma época precedente. Se entiende, sí, que dada la extensión del presente espacio nuestro recuento podrá pasar muy poco más allá de un nivel sumario. En vista de ello, no nos detendremos en los autores contemporáneos de prestigio merecido y duradero, residentes —Mohor, Cristi, Egenau, Villaseñor, Matilde Pérez, Puyó, etc.— o no en Chile— estrellas como Matta, Zañartu, Bravo u otros del interés de Barrios, Valdivieso, Toral, Núñez, Balmes, etc. Mejor asomémonos al territorio más inquieto y movedido del realizador en plena evolución y busquemos el norte más frecuente que orienta sus anhelos. Los límites geográficos de Chile resultan suficientes para rescatar varios nombres dentro de un abundante material estético.

Desde luego, algunos —pocos, es menester reconocer— de entre los creadores jóvenes que habitan nuestro suelo parecen cumplir un auténtico papel de guía para sus compañeros de ruta artística. Su influjo, por supuesto, se deja sentir con distintos grados de intensidad.

En Eugenio Dittborn podría hallarse a uno: su definida personalidad sabe conquistar adeptos. Sin

embargo, por el lado de la vanguardia extrema la casi inagotable inventiva de Carlos Leppe y la fuerza elemental de Catalina Parra marcan la verba de muchos. Respecto a los tres, su ejemplo tiende a abrir brechas a través de vías que recorren la Nueva Figuración, el arte Ecológico, el lenguaje Conceptual y ciertas aproximaciones al Minimal Art.

Empero, no olvidemos, en el cauce de fronteras muy diferentes a las anteriores, el agudo ascendente de Rodolfo Opazo entre nuestros nada de desdeñables surrealistas y el de Francisco Brugnoli en las raíces de tanto rasgo pop que revelan varios pintores y escultores nacionales; tampoco, el modelo —además de estilístico, de ejecución esmerada— del mejor pintor chileno de la actualidad, Ricardo Yrarrázaval.

Alrededor de estos seis artistas, y quizás de algún otro que ahora mismo se nos escapa, se despliega una rica floración de ejecutores plásticos, para los cuales se abren espectativas igualmente promisorias que las de sus maestros.

En relación con los estilos expresivos que hemos mencionado podrá argumentarse una en apariencia sería objeción: su origen se enhebra a sugerencias idiomáticas venidas de fuera. No obstante, les que, en general, existe un solo país de la América Central o de la del Sur que haya sido capaz de darse un real lenguaje plástico propio? Un no indudable se impone a la pregunta; pretender lo contrario, chauvinismo superficial, cuando no, tonta ceguera.

A pesar de ello, semejantes aportes —gestados, desde luego, en suelos extraños a Chile— en buena medida adquieren aquí una fisonomía quizá particular. En efecto, el artista chileno entrega fehacientes visos —de un modo global, se entiende— de atemperar y también amalgamar dentro de su obra aquellos grandes dictados estéticos predominantes en este mundo de finales del siglo XX. Claro está que esa moderación estilística de manera alguna resta mérito al logro de sus esfuerzos; como siempre, todo depende de los talentos del autor individual.

Puede desprenderse de la afirmación anterior que no pretendemos ubicar a través de las exhibiciones capitalinas un conceptual, un pop, un neofigurativo en su estado estéticamente puro, salvo ciertos cultores del arte óptico o de los fieles al credo geométrico.

Más, retomemos el hilo de nuestro comentario. En cuanto a las disciplinas básicas de la plástica, cuentan el dibujo, el grabado y la gráfica con los mejores realizadores menores de cincuenta años del

medio chileno. Esta situación va quizá al desmedro de la pintura y, más que nada —merced a la exiguidad de sus adictos, de la escultura.

Es interesante aquilatar cómo los productos de las tres primeras vertientes en dos dimensiones demuestran una especie de congénita destreza para trabajar con la línea desnuda, con las ricas variaciones de grises, con el desplazamiento del trazo en relación al espacio plano. Hasta en las poco frecuentes ocasiones en las cuales el dibujante recurre al color, este elemento alcanza aciertos a menudo harto desconocidos dentro de los territorios de la pintura.

Un fenómeno nuevo destaca también durante los últimos tiempos: el creciente rol de la fotografía en las bellas artes, su uso a la vez como vehículo formal y cual testimonio expresivo de época. Se la ofrece, así, de un modo directo o por intermedio de su duplicación múltiple, con escueta crudeza o sometida a diversos tratamientos que la metamorfosean en grados distintos. Naturalmente, el sistema encierra exigencias muy propias; cualquier asomo de trasgresión de sus reglas desemboca en el descalabro de la unidad gráfica. Y, además, cosa curiosa, el material fotográfico se aviene bien, incluso, con el idioma pictórico. En este postre sentido queda aún bastante por experimentar entre nosotros, aunque no pretendamos considerarla una fórmula de marca nativa.

Para terminar, no pueden dejar de mencionarse los excelentes logros conseguidos en ese filoso y ambiguo campo donde tiende a borrar el límite exacto entre volumen, línea sobre superficie plana y color. Condición establecida, por cierto, tras el alumbramiento de nuevas formas de arte, cuya validez, una vez más, descansa solo en el exclusivo talento de su autor.



INSTITUTO CULTURAL
DE PROVIDENCIA
AV. PEDRO DE VALDIVIA 133
TELÉFONO 494341

ACTIVIDADES DEL INSTITUTO CULTURAL DE PROVIDENCIA, MES DE JUNIO

Exposición de Pinturas de Marcial Plaza Ferrand
abierta hasta el 16

Lunes 4, a las 19 horas
Ciclo de Cine Italiano "Las Estaciones de Nuestro Amor" 1965.
Director: Fiorenzo Vancini
Actores: Enrico Maria Salerno, Jaqueline Sassard y otros.

Martes 5, a las 19 horas
Ciclo de Cine Italiano "Bandidos de Orgosolo" 1961
Director: Vittorio de Seta
Actores: Vera Gerarducci, Valentino Bucchi y Pastores de Cerdeña.

Miércoles 6, a las 19 horas
Ciclo de Cine Italiano "Los Puños en los Bolsillos". 1965.
Director: Marco Bellocchio
Actores: Paola Pitágora, Marino Masé, Liliana Gerae y otros.

Viernes 8, a las 19 horas
Ciclo de Cine Italiano "El Comisario" 1962
Director: Luigi Comencini
Actores: Alberto Sordi, Franca Tamantini, Alessandro Cutolo y otros.

Martes 12, a las 18 horas.
Cine de la India. Documental
High above The Dust
Folk Dance of India
Feminine Fashions
Ski-Ing Down The Prushne
Entrada con invitación.

Miércoles 13, a las 19 horas
Recital de Carolina Prieto en homenaje a la Sra. Lila Cerda. Interpretará música clásica.
Se dará a conocer el programa oportunamente.

Jueves 14, a las 18 horas
Cine de la India. Documental
High above The Dust
Folk Dance of India
Feminine Fashions
Ski-Ing Down The Prushne
Entrada Libre.

Martes 19, a las 19 horas
Inauguración de una exposición de Tapices bordados en lana - Varios talleres.

AUSPICIA GRACE Y CIA. (CHILE) S. A.



Aproximaciones al concepto de
OCUPACION DE LA PAGINA DE UNA PUBLICACION DE ARTE COMO SOPORTE DE ARTE.

— afectación del esquema habitualmente suscrito por una publicación de arte, esquema basado en la notificación (escrita o fotográfica) de un hecho de arte siempre ocurrido en un "afuera" de la publicación; sustentación del "adentro" de la publicación como lugar de ocupación por el arte, en términos de presentación y no de re/presentación.

PROPOSICION DE LA PUBLICACION COMO MECANICA, NO REPRODUCTORA, SINO PRODUCTORA DE ARTE.

— PRESERVACION DE LA UNIDAD IMPRESA, UNIDAD TIPOGRAFICA/FOTOGRAFICA, COMO UNIDAD DE ARTE.

— La obra cuya producción no incluye la referencia a los procedimientos de impresión propios a su reproducción, desvirtúa la originalidad de su soporte, entendida por Walter Benjamin como autenticidad de la obra: "Incluso en la reproducción mejor acabada, falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. (. . .) El aquí y ahora constituye el concepto de su autenticidad (. . .) El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica".
Afirmación del aquí y ahora de la página impresa como materialidad del trabajo; determinación del aquí y ahora de la página-soporte de impresión como determinación de arte.

— elaboración de un material de arte intrínseco a la situación espacio/tiempo de la publicación; formulación de un contenido de arte en el espacio/tiempo de la publicación, sin otra información vehiculada que la referente a su decisión como decisión de arte.

— suspensión del curso de la lectura de una publicación, habitualmente alimentado por una suma de informaciones; suspensión de dicho curso mediante una resta no-informativa.

Discontinuación de un proceso de lectura que consume la información en una situación siempre diferente (diferida) a la situación que fue motivo original de información; DEFINICION DE LA SITUACION-PUBLICACION COMO SITUACION DONDE DEBE PRODUCIRSE Y CONSUMIRSE EL PROCESO DE COLECTIVIZACION DEL ARTE.

— EL ARTE COMO INTERVENCION CRITICA DE UN PROCESO DE COMUNICACION CULTURAL; PROCESO QUE NO DEBE SER INCREMENTADO MEDIANTE LA FORMULACION DE MENSAJES ADICIONALES, SINO INTERFERIDO MEDIANTE LA FORMULACION DE MENSAJES DIFERENCIALES.

Nelly Richard

"OCUPACION DE LA PUNTA DE ARTE - COMO SOPORTE DE ARTE" - PABLO PICASSO 1978



imagen - serie
hombre documento / 78

pagina 19



foto imagen extraida
de medio informativo / 79

hombre y violencia
como preocupación constante
del artista.

revista cas n.º 1

ictus: creación colectiva

Cuando hace más de 20 años un grupo de actores y de alumnos se retiraron del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y formaron una nueva agrupación a la que dieron como símbolo el pescado que identificaba a los primeros cristianos, nunca pudieron imaginar que el ICTUS sobrepasando decenas de crisis, incorporando nueva gente a la par que otros se retiraban, iba a mantener una continuidad dentro del teatro chileno hasta convertirlo en primer actor del movimiento escénico nacional.

Ninguno de los fundadores permanece en el teatro. Los primeros postulados han sido reemplazados por otros. Hoy, y desde hace casi una década, el TEATRO ICTUS se identifica con la creación colectiva en torno a temas que cada día se han convertido en más contingentes y, después de la última crisis en el año 1977 por la que abandonaron el grupo Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, el nombre de ICTUS se identifica con tres teatristas quienes, acompañados de un grupo de actores y técnicos, son los principales responsables de sus creaciones, su línea de pensamiento y del "método de trabajo" en constante renovación y perfeccionamiento. Ellos son DELFINA GUZMAN, NISSIM SHARIM y CLAUDIO DI GIROLAMO.

Me han solicitado que los entreviste y la tarea tiene su lado fácil y otro de extrema dificultad. Es fácil, porque los tres, en constante convivencia viven continuamente en estado de análisis, confrontaciones, discusiones artísticas, de tal modo que tienen clara sus posiciones y pensamientos sobre cualquier tema referente a la actividad teatral y es difícil para mí la tarea, porque después de un año de estar sumido con ellos en la labor creativa de "¿CUÁNTOS AÑOS TIENE UN DÍA?" los conozco lo suficiente como para anticipar parte de sus respuestas a cualquiera pregunta.

Los he citado a mi casa y he dejado que, como de costumbre, se

enhebre la conversación sobre los temas que los absorben con un apasionamiento de verdaderos artistas: la creación dramática, la puesta en escena, la realidad circundante y la forma como ella afecta a su quehacer artístico.

En medio de la conversación, conecto la grabadora y ellos se integran a la entrevista sin variar ni la intensidad de sus palabras ni el curso de sus pensamientos anteriores.

Esto fue lo que registró la grabadora cuando plantee una pregunta que es la clave de la admiración que mucha gente siente por el ICTUS y la envidia que unos pocos experimentan. ¿Cuál es la razón de un éxito constante que ha significado que de las tres últimas obras estrenadas, dos de ellas hayan durado dos años en cartelera y la última un año?

DI GIROLAMO: Yo creo que eso se debe a dos factores. El primero, el nivel interpretativo del ICTUS que entrega al público un producto maduro y acabado desde el punto de vista del oficio. El segundo, que hemos dirigido nuestra labor a un teatro contingente, esto es, un teatro hecho por personas inmersas dentro de la realidad social que interesa a la comunidad nacional.

VODANOVIC: ¿No es esta una línea muy reciente? Yo recuerdo que allá por 1972, el crítico Rodríguez Elizondo se quejaba que el teatro chileno no tocaba temas contingentes y uno de los ejemplos que ponía en el artículo que publicó en la revista "La Quinta Rueda" era, justamente, "Las Tres Noches de un Sábado".

SHARIM: Si bien es cierto que esa línea la hemos ido agudizando en el último tiempo, creo que Rodríguez Elizondo se equivocó en ese artículo. "Las Tres Noches de un Sábado" era teatro contingente, de acuerdo a la forma como lo ha expresado Di Girolamo.

VODANOVIC: Para precisar mejor, ¿podrían decirme qué entienden Uds. por teatro no contingente?

DELFINA: Las reproducciones arqueológicas de obras clásicas, las imitaciones hollywoodenses de espectáculos con muchas luces, costosas escenografías y grandes repartos, las vanguardias imitativas de otros países que aquí se representan sin conocer ni la idiosincrasia, ni el idioma, ni las costumbres de esos países y que en nuestros escenarios se traducen en soluciones formales, en mallas de ballet, en saltos porque sí.

En resumen, yo llamo teatro no contingente al teatro que no surge de la necesidad de expresar algo, sino del prurito de hacer teatro porque sí.

DI GIROLAMO: Yo diría que, también, es teatro no contingente aquel que rehuye tener un punto de vista sobre cualquiera obra que se represente. Así, si una obra de Shakespeare —que es un autor que está de gran moda hoy en Chile— se representa sin un punto de vista puntual, crítico y encarnado en el tiempo que es el tiempo del artista que la representa, es inútil darla. Porque yo me pregunto: ¿Cómo es posible que yo pueda reconstruir lo que Shakespeare pensó, sintió y tratar de expresar en sus obras si no estoy viviendo sus mismas circunstancias? Yo creo que soy fiel a Shakespeare en la medida que soy capaz de recrearlo. Lamentablemente en Chile tanto con los clásicos como con otros autores se rehuyen los puntos de vista ideológicos que deben existir en toda puesta en escena para propiciar en cambio, un teatro aseptico que termina por desvitalizar y desangrar al arte teatral.

SHARIM: yo querría agregar que mi definición de teatro no contingente es la de aquel que no le concierne al espectador, el que le da la oportunidad de pensar y sentir que los hechos que se le presentan en el marco artístico, no le pueden ocurrir a él y, por lo tanto, no lo afectan.

VODANOVIC: El teatro llamado contingente tiene, sin embargo, la limitación de que la contingencia

está enfocada desde un punto de vista: la de sus creadores y, cuando ese punto de vista no es compartido por una parte del público, éste rechaza la obra. ¿No residiría aquí la explicación de que "¿Cuántos años tiene un día?" donde se acentuó la expresión contingente y el punto de vista ideológico haya durado un año en cartel, en circunstancia que las dos obras que la precedieron tuvieron una permanencia de dos años?

SHARIM: No estoy seguro que esa sea la explicación. Pero si así fuera, yo sostengo que esa sería una limitación del ICTUS que habrá que superar, porque significaría que ICTUS no ha sabido entregar con toda la idoneidad artística necesaria, su pensamiento más radicalizado.

VODANOVIC: Pero no sólo están las divergencias ideológicas con un público potencial, también el punto de vista creativo del ICTUS cuyos miembros tienen las experiencias y la sensibilidad propias de personas en la plenitud de sus vidas puede no coincidir con el de un público joven. Cuando yo fui a ver al grupo "La Falacia" me llamó la atención que el público estaba compuesto mayoritariamente por menores de 30 años, en cambio la media del público del ICTUS sobrepasa esa edad. ¿Concuerdan con esta apreciación? ¿Creen que esto puede ser una limitación en las obras del ICTUS?

SHARIM: Voy a recurrir a un ejemplo futbolístico. Es cierto que en los últimos cinco o seis años el ICTUS ha mostrado una nueva faceta del desarrollo de su pensamiento colectivo que se traduce en una mayor radicalización de él. Pero así como los equipos de fútbol cuando empiezan a adquirir técnicas más depuradas de juego, pierden transitoriamente el empuje, la alegría, la espontaneidad, el malabarrismo que lo hicieron grandes en otra época para aplicarse en esas nuevas técnicas, una vez que ellas están dominadas vuelven a sus características primeras, pero más en-

riquecido. Así ha sido el proceso que está viviendo ICTUS. Es posible que en el desarrollo temático o de pensamiento a que nos hemos abocado en los últimos tiempos, haya significado dejar atrás ciertas formas juguetonas del espectáculo que atraían especialmente a la gente joven, pero tengo la impresión que ellas la vamos a recuperar en el próximo estreno.

DELFINA: Yo creo que el público joven no nos ha abandonado ni creo que es previsible que nos abandone, porque dentro de nuestros múltiples marcos de preocupaciones, está el de adaptarnos a una nueva estética. Quiero decir con esto que cuando uno observa la vida cotidiana que sucede a su alrededor, advierte que en los últimos diez años se han producido una gran cantidad de cambios que, aunque se hayan producido paulatinamente, de repente uno los siente muy violentos especialmente en la gente joven. La gente se viste distinto, camina más rápido por las calles, tiene el cine metido en sus vidas, el mundo del close-up y de la imagen forman parte de su experiencia diaria. En fin, tienen el sonido estereofónico encima, tienen la velocidad encima, la imagen del cine y la televisión encima, tienen acceso a la información más rápida que antes, los viajes son más posibles y frecuentes que hace diez años. Todo esto hace que estos elementos hayan modificado las formas de escuchar, la forma de comer, la forma de mirar y, todo eso, tiene que tener una expresión artística y dramática diferente. Esa es la nueva estética para mí y ese es el motivo y el objetivo de nuestra búsqueda.

VODANOVIC: Mi preocupación al hacerles la pregunta estaba dirigida a un aspecto más temático que formal. En Chile se produjo hace algunos años una verdadera mutación histórica. Quienes éramos adultos en esa época, tuvimos que experimentar esa mutación en forma diferente a quien, entonces, bordeaba los 15 años. Nuestros parámetros como nuestra experiencia es distinta y, de ahí creo que nace la dificultad para expresar sentimientos y pensamientos juveniles dentro del teatro coyuntural que se desea hacer, aun cuando esos pensamientos y sentimientos juveniles estén alimentados por la misma posición filosófica o ideológica que la nuestra.

SHARIM: Tu observación sólo me lleva a pensar que el tratamiento de nuestros temas, en el campo teatral, deberían tener una forma lo más universal posible de tal modo que exprese y recoja las inquietudes de jóvenes, adultos y viejos, sin renunciar, por supuesto, a nuestro pensamiento. Pienso que

eso también está relacionado con la búsqueda de la nueva estética de que habla Delfina.

DELFINA: Yo entiendo muy poco de pintura, pero creo que en el arte plástico expresa formalmente primero que el teatro alguna de las características de nuestro tiempo.



po. Pongamos, por ejemplo, el de la narración lineal. Ella era perfectamente viable en tiempo de nuestros abuelos en que el tiempo funcionaba en forma diferente a hoy. En nuestros días, la síntesis es indispensable, pues, por ejemplo, cuando una mujer está cuidando en la cocina que la olla no se le suba, está al mismo tiempo llamando por teléfono, está dando instrucciones a su hijo de cómo hacer una tarea y, también, está planificando lo que va a hacer el día siguiente y, así, en un pequeño instante se concentran cinco, seis o siete actividades al mismo tiempo. Y esa pluridimensionalidad de la vida de hoy, esa capacidad para percibir un mismo fenómeno desde distintos ángulos en el tiempo y en el espacio, está expresado a mi juicio, genialmente, en el periodo cubista de Picasso. Ahora bien, si nosotros usamos de la narración lineal para expresar algunos de nuestros

dolores profundos, algunas de nuestras inquietantes experiencias vividas en estos días, a la gente joven, lo más probable, es que no se interesen por ella sintiéndola irreal, un melodrama del pasado, una telenovela barata. Pero si esa misma experiencia y ese mismo dolor se

ciós, creo que, paradójicamente, hoy hay menos oportunidades que entonces para que un joven ingrese al teatro con miras a convertirse en un teatrista serio. Años atrás, las Escuelas de Teatro eran más interesantes... digámoslo con todas sus letras: eran más libres. No creo que sea por el hecho que uno hoy conoce más a fondo a los profesores que actualmente hacen clases, pero pienso que si se mantiene la mala calidad actual, el teatro nunca va a entusiasmar a nadie en Chile.

DI GIROLAMO: Es muy distinto un teatro que tiene que sobrevivir a condiciones adversas—como es el caso actual— a un teatro que es producto de un entorno que no sólo permite, sino estimula. El teatro al que yo me incorporé crecía en un caldo de cultivo riquísimo. Mientras el Teatro Experimental de la Universidad de Chile exhibía "Fuente Ovejuna", el ballet bajo la dirección de Ernst Uthoff daba "La Mesa Verde", "El Hijo Prodigio", "Petrouchka" y tantos otros memorables ballet, la Orquesta Sinfónica daba conciertos semanales bajo la dirección de Victor Tveah y de los más relevantes directores del mundo que eran invitados, el coro de Mario Baeza cantaba "El Rey David" y, así, un impresionante número de actividades artísticas donde el teatro era una de ellas.

Muy diferente, por cierto, a lo que ahora acaece.

DELFINA: Yo quisiera agregar algo positivo para no caer en este nostálgico sentimiento de que "todo tiempo pasado fue mejor". Antes se veía el teatro como algo mágico, algo maravilloso, que no admitía crítica y que sólo producía asombro. Se ha perdido hoy el asombro. Lo veo en el ejemplo de mis hijos. Cuando van al teatro critican, discuten, comparan, deshacen la obra y la puesta en escena. El espectador joven de hoy es mucho más exigente y eso es positivo. Es un buen estímulo para quienes estamos haciendo teatro. El cine universal ha presentado películas estupendas, están al alcance de quienes se interesen magníficas novelas latinoamericanas como "Cien Años de Soledad", "El Siglo de las Luces", y tantas otras, entonces ahora el espectador culto no soporta que en el teatro se le de una estupidez insubstancial. Es más crítico y más exigente.

VODANOVIC: El público está más exigente, ¿Y también lo están los teatristas? ¿Qué exigencias se hacen a Uds. mismos? ¿Cuáles son las carencias que han detectado?

DELFINA: Yo creo que es grave el momento que atraviesa el ICTUS, grave porque necesariamente se ha limitado la autocritica. Cuando tu

lo entregamos en una forma no lineal, mezclado con una música, con un corte de tiempo hacia atrás y hacia adelante, con una posición escénica en un espacio determinado, bombardeándola de sensaciones diversas y coetáneas—como sucede efectivamente las cosas y como se perciben hoy— ese mismo joven creo yo que sería capaz de comprender esas experiencias y esos dolores que vivieron sus mayores, sin necesidad de explicarlo literalmente.

VODANOVIC: Esta búsqueda de una nueva estética del ICTUS y su constante remozamiento en su temática y formas, nos lleva a una reflexión que incita a las comparaciones. ¿Cómo ven Uds. el teatro en Chile hoy en comparación al teatro que existía cuando cada uno de Uds. ingresaron al quehacer teatral?

SHARIM: Si bien cuantitativamente, el teatro, hoy, en Chile es más frondoso de lo que era en mis ini-

estás en un medio hostil y estás rechazando, silenciado, prohibido, criticado, etc., el pequeño grupo se cierra en sí mismo y trata de autoabastecerse tratando de encontrar al interior la seguridad que has perdido en el exterior. Y eso limita la autocritica. Porque si uno a la hostilidad de afuera sumas la autocritica interna, terminas asfixiándose.

Por eso yo pienso que hemos aminorado el rigor de nuestra autocritica, porque estamos preocupados de defendernos, tratando desesperadamente de subsistir, con el temor constante que si uno se arrodilla, se cae.

SHARIM: Es bastante dialéctico lo que dice Delfina, porque si bien es efectivo que desplegamos gran parte de nuestras energías en defendernos de la presión exterior, por otra parte en el proceso de gestación de nuestro trabajo, rara vez nos damos por satisfechos. Por eso, si una vez terminado el producto y expuesto a la consideración del público, lo defendemos con uñas y muelas, antes de terminarlo hay una casi morbosa insatisfacción permanente lo que suele minar la seguridad de quienes participamos en el proceso creador.

DELFINA: Lo que pasa Nissim es que hay un margen muy sutil y precario entre la autocritica y la autocensura. Yo a veces me pregunto si no nos estamos autocensurando, si estamos diciendo todo lo que tenemos que decir. Ese es otro problema.

DI GIROLAMO: Hay otro aspecto de este asunto. Todos los artistas necesitan de una caja de resonancia. En la medida que te van quitando la caja de resonancia, tu no sabes si estás tocando o no la nota precisa. Por eso, a la ausencia de seguridad a que se refería Delfina yo agregaría este otro factor.

VODANOVIC: ¿Cómo puede hablar el ICTUS de ausencia de caja de resonancia, cuando sus obras permanecen más de un año en cartelera, hecho insólito en el teatro chileno?

SHARIM: Yo entiendo por caja de resonancia el reconocimiento de nuestra labor en forma más especializada, más profunda, más seria y más detenida. Los aplausos que tú recibes, son los mismos aplausos que pueden obtener un espectáculo bastardo. Lo que echamos de menos como caja de resonancia es el análisis serio y la discusión especializada del producto artístico que tú entregas.

DI GIROLAMO: Es muy distinto el aplauso del espectador al ver y oír algo que él quiere que le muestren y le digan, a una crítica de verdad que se inserta en la comunidad nacional en la que tú vives. Yo no puedo decir que mi labor tenga una caja de resonancia porque la

ven y la aplauden 20, 30 o 50 mil espectadores. La verdadera caja de resonancia tiene una connotación social más amplia de la que nosotros estamos actualmente desprovistos.

VODANOVIC: En mi pregunta yo pedía que me dijeran cuáles eran las carencias que habian detectado en el ICTUS. ¿Qué me pueden decir al respecto?

SHARIM: Yo creo que la carencia principal que experimentamos no es privativa del ICTUS, pero en todo caso ella gravita en su trabajo: carencia de seguridad. Experimentalmos inseguridad en todos los planos: en el artístico, en el económico, en el político. Es la inseguridad la que, a veces, nos torna hasta estériles.

DELFINA: Eso es lo que me hace sentir el deseo de tener la misma fortaleza que tuvo Cervantes. El escritor El Quijote en la cárcel.

Pero volviendo a las carencias del ICTUS, para mí una de las mayores está impuesta por las circunstancias que vivimos: la falta de apertura. Me parece que ante la necesidad de protegernos, nos cerramos. Es lógico que sea así. Y eso nos lleva a exagerar la cautela con que se mira toda perspectiva de apertura. Nos sucede con cualquiera persona nueva que llega hasta nosotros: el actor o la actriz que se quiere incorporar a nuestro grupo, el empleado que hay que tomar, el reportero que se nos llega a acercar. . . Ante el miedo a ese empujón mínimo que necesitamos para caer nos, hemos exagerado la cautela, nos cerramos hasta que uno se dice: "Bueno. . . el proceso de la vida es al revés ¿no? Es irse abriendo, abriendo, abriendo, ir teniendo experiencias mayores, ir teniendo contactos más importantes" Y los hechos nos obligan a cerrarlos. Es terrible.

VODANOVIC: Una forma de cerrarse, también, y esta no está impuesta por las circunstancias, es crear obras teatrales que, por ser coyunturales, suelen estar Premunidas del signo de la fugacidad. Así, Uds. no se abren al futuro, a la perduración de sus obras.

SHARIM: No comparto tu punto de vista. Si bien la obra coyuntural se compone con los elementos propios de una época y de un lugar, su elaboración artística hace que ella sobrepase la fugacidad de una crónica, por ejemplo. El teatro coyuntural no tiene por que ser necesariamente fugaz.

DI GIROLAMO: Nosotros no podemos saber si nuestra obra es fugaz o no. Eso corresponde que otras generaciones lo evalúen. Pero lo que estoy cierto es que la coyunturalidad de una obra no tiene nada que ver con su fugacidad. "El Fusilamiento del 3 de Mayo" de

Goya es un cuadro supercontingente, casi un afiche político y trascendió. Y, por otra parte, no ha trascendido casi nada de las pinturas del realismo socialista soviético que también se nutría de temas coyunturales.

Por eso, yo como artista no me puedo preguntar si mi obra perdurará o será fugaz. Mi obligación es ser fiel a lo que en mí bulle, a mis dolores y alegrías y volcarlos en la creación artística. Ahora, si eso va a trascender o no. . . es algo que ni siquiera me corresponde plantearme la pregunta.

SHARIM: Para ser sincero a mí no me preocupa si mi obra trasciende o no. Yo trabajo para hacer arte, ahora, y no para la posteridad. Se podría comparar nuestro trabajo con el de los médicos. Ellos trabajan para curar enfermos. Algunos se dedican a la investigación científica y descubren nuevos remedios para curar antiguas enfermedades, pero ellos no se han propuesto "descubrir" un remedio, sino "sanar" a los enfermos y si a través de sus descubrimientos, su labor trasciende, miel sobre hojuelas. Lo fundamental es que un médico debe curar enfermos y el teatrasta hacer teatro. Ahora si el producto tiene la jerarquía necesaria para trascender, mejor que mejor.

DELFINA: Hay una forma de trascender que es diferente a la que se está hablando y que a mí me interesa. Cuando uno ve espectáculos como "Baño a Baño" presentado por la Escuela de Medicina o "Loyola, Loyola" del grupo "La Falacia", siente que ellos son hijos del "ICTUS", hijos naturales, es cierto, de cuya paternidad no se ha tenido conciencia, pero hijos al fin y a los que se les sigue su trayectoria y se les respeta como a tales. Otro aspecto que me preocupa es que trascienda nuestro método de trabajo. El gran defecto del teatro chileno es su falta de continuidad. Para mí la creación colectiva es la forma de hacer teatro en el subdesarrollo y si nosotros dejamos pistas de nuestra forma de trabajar, permitiéremos que otros, que vienen después, continúen explotando nuestra veta que es—yo creo—la forma como hay que trabajar en Chile acerca de los problemas chilenos.

VODANOVIC: Vamos a una experiencia reciente. Uds., fuera de un viaje a Argentina, no habían salido al exterior como grupo. El año pasado estuvieron en el Festival de Teatro de las Naciones que se realizó en Caracas. ¿Qué experiencia les dejó esa participación?

SHARIM: Para mí hubo dos cosas importantes. Primero, ratifiqué la línea artística del ICTUS, es decir, hacer lo que sabemos hacer, aquello para lo que estamos preparados y

no dejarse tentar por teorías que nos son ajenas. El éxito que obtuvo el ICTUS en Caracas se debió, a mi juicio, a la concreción de ese principio de honestidad artística. Segundo, pude por primera vez en mi vida, ver realizadas con idoneidad algunas cosas que había leído en textos teóricos. Muchas de esas experiencias están alejadas de nuestra sensibilidad y experiencia, pero es posible que nosotros podamos absorberlas e integrarlas a nuestro quehacer con nuestras propias formas. Estoy pensando, especialmente, en el "Ubu Rey" dirigido por Peter Brook, los espectáculos de "Bread and Puppets" y el trabajo del director polaco Kantor.

En Caracas, ratifiqué que en lo que concierne a estilos teatrales, es verdad aquello de las cien mil flores que habla Mao.

DELFINA: A mí me impresionó la coincidencia, no tanto en los resultados sino en la búsqueda que se produce entre nosotros y otros grupos latinoamericanos y también de otros países.

Me llamé la atención, preferentemente, el trabajo de "Bread and Puppets". Creo que la forma de hacer teatro de esos americanos, en alguna medida era muy coincidente con una serie de postulados que nosotros nos habíamos formulado. No estoy diciendo que sus espectáculos fueran semejantes a los nuestros, pero sí la búsqueda de un teatro dialogante. Aquí cuando el "Bread and Puppets" suele realizar sus espectáculos preferentemente al aire libre ellos buscan, como nosotros, la participación del público, el diálogo con él. Además, esos americanos estructuran sus espectáculos a base de sketches y eso, también, es una característica nuestra.

Nosotros encontramos la estructura de espectáculos a base de sketches, casi por casualidad. Fue cuando hacíamos en televisión "La Manivela" y la incorporamos a nuestros espectáculos teatrales porque intuimos que respondía a una necesidad y, también, a una forma de ser muy latinoamericana que aprehende el espectáculo de lo pequeño, de lo pedacitos. Es una forma más popular porque pienso que el pensamiento latinoamericano tiene una tendencia a la disgregación que no soporta la continuidad temática extensa.

Y esos norteamericanos del "Bread and Puppets" hacen eso, pero como están más avanzados en su búsqueda han incorporado elementos del teatro chino, a marionetas y plantean toda clase de temas, incluso temas chilenos. Se advierte que ellos están buscando una nueva estética también, es decir, una nueva forma de entregar

los mismos temas que han preocupado a la humanidad desde la prehistoria. En cuanto a temas, ellos no ofrecían nada nuevo, la novedad estaba en cómo ubicaban en el espacio esos temas y la forma de entregarlos.

DI GIROLAMO: Sin desconocer lo que ha dicho *Delfina*, la experiencia más importante que yo extraje del Festival de Caracas fue advertir la diferencia que existe entre un teatro puramente formal y otro en que la forma nace de vivencias profundas.

Hubo en el Festival grupos teatrales que me dieron una penosa impresión al ceñirse a formas exteriores no asimiladas, sino copiadas, sin la menor correspondencia con algo interior y profundo. En Caracas, tuve la oportunidad de discernir, a través de la actuación de diferentes grupos, cuando el teatro es verdadero y cuando es falso; cuando tiene un valor artístico y cuando su falsedad lo despoja de todo atributo de arte. En verdad,

esta confrontación sirvió para que aprendiese mucho sobre este aspecto.

DELFINA: Sí. Es cierto. Hay gente que confunde la moda, la enfatización de "lo novísimo" con la experimentación tendiente a encontrar formas válidas para llegar al público de hoy, conmoerlo y dialogar con él.

DI GIROLAMO: Sí. En Caracas advertí la diferencia sideral que existe entre considerar la forma como un fin y la forma que es el resultado de la necesidad de expresar algo que puja por manifestarse y que necesita de una forma adecuada para hacerlo.

Una cosa es copiar formas que pueden ser bellas, interesantes y brillantes y otra es llegar a esa forma como una posibilidad de expresión. Y pongo el énfasis en esto porque debemos tener presente un peligro que nos acecha. Es tal nuestro enclaustramiento que, cuando salimos fuera arriesgamos emborracharnos y confundir como definitivamente



vo algo que es tan efímero, tan puntual, tan circunstancial como es lo formal. Y la forma, en el arte, no se da a priori, ella es una resultante de muchas voluntades, mucho trabajo, mucho oficio que, al final, se expresa en una forma determinada.

DELFINA: Sí, Claudio, pero cuando en el cuatrocientos los pintores descubrieron la perspectiva, ella significó un nuevo elemento para el arte plástico. Algunos siguieron pintando sin perspectiva, otros la utilizaron y enriquecieron sus creaciones.

No se trata de imitar algunas formas que vi en Venezuela, pero si de pronto me encuentro con un descubrimiento que me sirve para expresarme mejor, me los apropio. Son nuevos elementos que están a mi disposición para realizar un trabajo creador.

Pero en todo caso, la mayor experiencia que me dejó la participación en el Festival de las Naciones, fue que Venezuela me devolvió para mí la alegría del teatro. Una alegría que había perdido porque nuestro teatro por su condición reflexiva — y me parece bien que lo sea — se había tornado un tanto ajustado.

Cuando volví al Festival, en el avión, me puse a leer un libro de Brecht que había comprado en Caracas y que se llama "Política y teatro" y, en su primera página, encontré estas palabras que me explicaron mi recobrada alegría en el

teatro: "El teatro no sólo debe enseñarle a los espectadores modificar la realidad, sino que también debe hacerle sentir el placer de modificarla. Es decir, no se trata sólo de desencadenar a Prometeo, sino de sentir la felicidad de verlo libre".



"Nosferatu". Herzog.

el infierno de ficción

Hasta principios de siglo, se estaba en la tierra para hechar raíces y para levantar las miradas al cielo. (Trepados hasta él; fijamos entonces los ojos en los ojos; energicamente, pero están vacíos). Entendámonos: no han habido jamás ayeres sin sangre y fango; pero se trataba de errores de otro tipo.

La literatura acompañaba muy lealmente a lo real. Pretendía denunciar y describir en las letras lo que se escondía tras los gestos y las formas. Balzac desvestía de sus apariencias los trucos. Era un ilusionista.

Pero el asunto se deteriora. El progreso se instala en las almas. Las mejillas rojas de excitación permiten no ver las confusiones y tondeas de sus enfermedades. Se sume, por aquí y por allá, los espíritus y los cerebros; se descubre que la manera de llegar a lo más profundo consiste en quedarse en la superficie: Watson lanza el "Behaviorismo".

Por esta brecha cae al abismo la literatura (primero los escritores norteamericanos) Dashiell Hammett, Faulkner. . . De repente, los prolíferos posibles se anulan y desmenmascaran; la agitación reemplaza a la acción y, en las páginas, se ponen a resguardo tanto los hechos como las apariencias. Gide dice "la verdad, son las apariencias, y lo que el hombre tiene de más profundo, es su piel!". La existencia tal como debiera ser vivida se exilia sobre el papel. Hay que conservarla así para que el género humano se acuerde de su rostro cuando éste todavía tenía un nombre. Heming-

way nos hace creer que el escribe como vivía porque no se puede vivir más como se escribe. Ensayo provocando apariciones de otro mundo. Es un mago.

Una fechoría nunca viene sola. Una llama engruesa el fuego de los inventos. Se enciende por los hermanos del mismo apellido, que le dan el de cinematógrafo. Poco después, este joven de largas garras se encarga de tenderle la mano a Hemingway, por ejemplo. ¿Pero no será esta un poco perñida?

Al comienzo no era el verbo. El recién nacido no habla todavía. Por amplias ventanas luminosas, creemos ver la realidad. Pero se trataba que Nosferatu se alimentara de la última savia verdadera de la creación para alimentar a su vez en silencio su fuerza de celuloide. El teatro jugaba con fuego imitando la vida; se batía en retirada después de cada representación: los actores dejaban caer las máscaras. En la pantalla, se ignora esta conducta. Avinin habría amado el cine porque no confiesa jamás, y este carnicero asesino comparció guillotinado ante Dios. El mismo Dios, justamente, había hecho el hombre a su imagen y semejanza; en los rollos de celuloide habita la más perfecta imitación del hombre, y se sabrá muy pronto adivinar el nombre del Mono de Dios. . . no nos hemos parecido tanto y "puede ser que hemos sido tan diablos que cuando nos parecemos a nosotros mismos", decía Nerval.

El Demonio abrió un día la boca. El cine parlante ha nacido. Alzar la voz lo sofocó, tomó entonces colores. Después, nos llevará donde quiera, donde nosotros quisiéramos: en el cine no somos más los héroes de nuestra tragedia, sino los espectadores de nuestro drama. Depositario y relicario de posibilidades, la pantalla nos despoja de nosotros mismos, prueba de su naturaleza misántropa.

Buen estratega, el cazarro Conquistador no se contenta dejando venir a él los niños. En adelante, los acompaña a su casa. Gozamos ya, en nuestros paraísos artificiales, de prensa para puré de uranio enriquecido, de un horno automático que se enciende solo; lugar para la televisión, pandemonium en miniatura inmediatamente engullible y tan discreto! —Cuando el ahogo se acerca y hay que tomar aire, no abrimos la ventana, sino encendemos la televisión. Y tanto peor si el humo de las guerras, la avalancha de falsos conocimientos y las telas de araña de los cuatro rincones del mundo nos llevan a la asfixia. El mundo aparente es el único mundo, es un engaño agregar el mundo verdadero". Nietzsche, por adelantado apostrofa la sociedad de ficción. El mundo apa-

rente y único ve bien hoy día lo que él dijo: la ilusión del acceso a todo, por consiguiente a la nada, quiere decir al infierno. ¿Es que el actual desafecto al cine marca el colmo del muro que nos separa de la verdad? Sea que haya desertado de la pantalla, sea que la incapacidad para soportar por más tiempo su insistencia, nos empuja indefinidamente a su cuestionamiento o la resignación. Nos encontramos al final de algo, si no es a sus comienzos; es un lugar tan común que no hay ninguna razón para no continuar: porque la vuelta atrás que se puede realizar en una cabina de proyección, es imposible. No tenemos otros medios que empujar las circunstancias hacia la pendiente. De continuar las huellas en el orden que ellas marcan, exhuman en el agotamiento las formas nuevas de evidencia y danzan al son de los músicos de hoy: acompañados minuetos de Francia, farándulas de Italia, operas futuristas o desencantadas de América, pausas infinitamente musicales de Inglaterra, porque el silencio que sigue. . .

Gracias al cine hemos vivido del suspiro del héroe. Por su culpa, hemos perdido la paciencia y el sentimiento de las labores pesadas de la vida; hemos "visto la muerte trabajando". Cocteau quería insistir que era una buena lección y que a cada uno nos incumbe decidir de la resonancia de tal espectáculo. Y si Fitzgerald garantiza la existencia de un reverso al paraíso, este sería entonces el demonio que no habría encontrado uno para el infierno. Puesto que hay que resucitar un día, guardámos grandes esperanzas de morir.

antología de música chilena

Cada año, de manera fehaciente, comprobamos el creciente interés del público chileno en las diversas actividades musicales y más aún, su cultura general, su afición extraordinaria y hasta sus manifestaciones de crítica con frecuencia justas y objetivas. Visitantes legados del extranjero han contactado a menudo parecidas apreciaciones y comentado igualmente el alto nivel de las actuaciones ofrecidas, por conjuntos nacionales, como también por artistas invitados. Sin embargo dentro de tal efervescencia en las temporadas de conciertos, se echa de menos en los programas, de por sí atractivos, creaciones de compositores del país. En realidad descansa una cantidad apreciable de partituras de aquellos maestros en los archivos, bibliotecas o abandonados en los escritorios de los mismos autores. Si bien por deseo expreso de los organizadores se ejecuta una que otra obra chilena en las temporadas oficiales, se palpa indudablemente una leve resistencia entre los oyentes y hasta entre los directores a las interpretaciones de nuestra música. Como consecuencia es limitada la cantidad de las obras conocidas por los concurrentes habituales a los conciertos. Varias se han presentado para quedar en el olvido después, a veces por décadas enteras. ¿Por qué razón? ¿Señalan tales reacciones algo sobre la calidad de las composiciones? Difícilmente. Más bien rige el dicho antiguo, de que los profetas poco valen en su propia tierra; aparte de lo que se ha llamado principio de "museo" adaptado a la sala de concierto, o sea que le encanta al auditorio volver a escuchar las mismas piezas declaradas como sus predilectas. Y para los directores invitados finalmente, resulta mucho más sencillo realizar las obras con las cuales dieron vuelta al mundo, que estudiar y preparar en tiempo escaso otras nuevas, lo que implica cierto riesgo referente a su aceptación y a la popularidad del mismo maestro concertante.



Alfonso Leng (1884-1974)
Compositor Musical
Premio Nacional de Arte 1957.

¿Podría haber propósito más estimulante, por consiguiente, que dedicar esfuerzo, trabajo y el respaldo material necesario a un ramillete de obras representativas de compositores nacionales, para ponerlo al alcance, no solamente del amante de la música en Chile, sino despertando el interés merecido en el mundo, a través de grabaciones en varios volúmenes? Ha sido pues un proyecto de los grandes e importantes, él de editar esta Antología. Nació de la idea de la Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, institución que colaboró con el Ministerio de Relaciones Exteriores en hacerla una realidad. Fue trazado con imaginación y dedicación, encontrándose cantidades ilimitadas de escollos, dificultades y exigencias imprevistas en la vía hacia su concretización. Descontado quedó de inmediato que este álbum se dedicaría a la difusión de obras sinfónicas y que sería encargada la ejecución de ellas a la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de su titular el maestro Víctor Tevah, erudito en esta materia tras una experiencia formidable producto de su trayectoria dentro de la orquesta para llegar luego a ser la cabeza del primer conjunto del país. La fase siguiente, de mayor responsabilidad aún, fue la selección de las obras por ejecutar. Una comisión reunida para este fin, unánimemente acordó comenzar con composiciones de los músicos que formaron algo así como la "guardia vieja" en el arte de los sonidos. Fueron designadas pues seis obras de estos pioneros de la sala de concierto, todos premios nacionales y pertenecientes en su gran mayoría (todos menos el más joven) a la generación cuyos constituyentes nacieron entre 1880 y 1890. El problema más espinudo afrontado sin embargo y que hizo tambalear la realización de este proyecto hasta el final, consistió en la dura experiencia vivida con motivo de la escasez de los medios económicos puestos a su disposición. Estos no fueron suficientes para dar cumplimiento a las altas aspiraciones precedentes esbozadas. No intentaremos sumergirnos en estas honduras, pero sabemos que la característica de los dos discos ofrecidos, no está a la altura de la cinta magnetofónica grabada esta con sumo cuidado, pericia y fidelidad bajo la supervigilancia versada de Víctor Tevah y la cooperación sobresaliente y disciplinada de la orquesta. El origen de tales defectos habrá que atribuirlo a la escasez de fondos ya aludida. Estas mismas restricciones lamentablemente también impidieron la distribución de la edición a los negocios del ramo para ser adquirida por el público interesado. El número de ejempla-

res producidos coincidió prácticamente con los compromisos contrados por el Ministerio de RR. EE. para con los departamentos culturales de las misiones diplomáticas en los centros de importancia y por su difusión por las emisoras de radio en esas. Sólo una partida relativamente pequeña, quedó a disposición de la Facultad de Música para ser entregada a los compositores, los artistas ejecutantes y colaboradores, comentaristas y prensa para su propio archivo.



Victor Tevah

Al fin y pese a todos los contratiempos salió a la luz el Volumen N° 1 de la Antología. Salió con sacrificios y dolores, con la voluntad abnegada de todos quienes prestaron sus servicios y gracias al apoyo material de la señora Cristina Baltra-Soro de Gardeweg, de la Fundación del Pacífico y también al noble gesto de la señora Rosa Abarca de Droguett, quien puso a disposición un hermoso dibujo de su padre, el artista Agustín Abarca, cuadro que sirvió de composición ilustrativa para la carátula. Esta resultó hecha un ejemplo de buen gusto y especialmente instructiva con sus datos explícitos en castellano e inglés.

Concluido el relato algo somero acerca de la historia de este álbum, faltaría echar una mirada a su contenido. Ya señalamos la selección de las obras por la comisión reunida ad hoc. Igualmente registramos el hecho, que aparte de Alfonso Letelier, nacido en 1912, el grupo restante de músicos,

Enrique Soro, Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Acario Cotapos y Pedro Humberto Allende, pertenece a la generación de la década de 1880. Llama la atención que en contraste a la íntima relación existente de "cuando" y "dónde", las formas estilísticas de los seis, evidencian las mayores divergencias y las obras, pese a que han sido concebidas en el transcurso de un lapso relativamente corto, poco tienen en común.

La música europea, como es sabido, se caracteriza particularmente en el siglo pasado, y en buena parte del actual, por la acentuación de escuelas nacionales. Desde luego existe y domina la trascendencia de la creatividad personal. Sin embargo se perciben las claras diferenciaciones, a veces sutiles a veces fuertes, de diversas escuelas o simplemente unidades lingüísticas, y sin dificultades grandes se ubican obras según sus procedencias. Muy al contrario, las composiciones presentadas exhiben en mayor escala rasgos personales, —en su concepto, estilo, contenido y espíritu—, que nexos que las unen. Si no contamos el poema de P.H. Allende que entrelaza motivos de esta tierra, sólo oídos muy cultivados hallarán el hilo o la esencia que las calificaría como chilenas. Tiene su explicación esto justamente por la inexistencia de una música sinfónica nacional hasta entonces y la calidad de precursores para tal de los compositores seleccionados. Con ellos habrá llegado el instante histórico de iniciar, de fundamentar la cultura musical en el país y proyectarla hacia el futuro. Lógicamente tampoco había hasta la época en referencia, este clima de intensa actividad artística y menos aún el contacto y apoyo de un auditorio versado y crítico, como existía en su tiempo en Europa y como lo hay en la actualidad aquí, —un público que participa dinámicamente en el desarrollo y en la apreciación del arte. No alcanzamos a percibir una comunión vigorosa entre los seis compositores, ni un afán notorio de marchar juntos en pos de algo que se definiría como escuela o estilo propio de música chilena. En cambio encontramos una enorme sensibilidad en la expresión de lo conceptualizado, en la manera de producir con acendrada musicalidad formas personales en plena libertad. Esta sería la característica que junta creadores tan desiguales como Soro, arraigado en un romanticismo moderado, Santa Cruz con sus tintes de dramatismo postwagneriano, a Letelier con excursiones al expresionismo serial, al músico aficionado Leng con su intuición propia, a Cotapos más individualista todavía con su predilección por sendas exclusivas y a



Herminia Raccagni

Allende que logra unir su vena romántica con una cautivante preocupación por lo autóctono al encuentro de colores impresionistas.

En síntesis el volumen de los dos "longplays" nos entrega una antología en su sentido real, como colección valiosa y variada de flores del jardín primaveral de la música chilena. Celebramos la elección de obras altamente representativas y aplaudimos las versiones compenetradas del maestro Tevah al frente de una Orquesta Sinfónica en condiciones excelentes, fruto sin duda del trabajo preparatorio exhaustivo. En cuanto a la realización de las piezas, habrá que destacar la brillante participación de Herminia Raccagni en la parte solista del "Concierto en Re para Piano y Orquesta" de Enrique Soro, el mismo que ejecutó también con especial éxito en la última Temporada Sinfónica. A nuestro parecer es la pianista la que con su actuación realiza este concierto, escrito con conocimientos seguros, más que con inspiración y hallándose en la cercanía de las escuelas romanticistas "en vogue" cincuenta años antes de su estreno, según modos explotados en de Liszt a Tchaikovski y como curiosidad agregamos, que el tema del último movimiento se basa en los idénticos intervalos con los cuales el corno comienza el celebre Concierto N° 1 del maestro ruso. De modo similar bien conceptualizado y además atractivo a pesar de su ropaje tradicional, es el poema sinfónico "La Muerte de Alsinó" de Alfonso Leng, el gran autodidacta y talento. No trata de relatar la novela de Pedro Prado a manera de sinopsis, sino expone el ambiente y el acontecer de manera temperamental, quedando como una de las piezas claves de la música chilena en su conformación Post-romántica. Igualmente apreciamos la visión de Pedro Humberto Allende "La Voz de las Calles". Es una obra que goza de gran aceptación entre los aficionados. En circunstancia que emerge de la misma textura es-

tética como las anteriores, su autor logra incorporar fórmulas sacadas del folklorismo combinándolas con estampas impresionistas. Aspectos más nuevos y al mismo tiempo sumamente personales demuestran las "Tres Piezas Sinfónicas" de Acario Cotapos. Sin evocar reminiscencias a formas musicales conoidas y cargadas con sentimientos de fuerte tensión psíquica, respiran sin embargo el aire, la grandiosidad y la soledad del paisaje chileno. Una línea de avanzada más pronunciada adopta también en su escritura Domingo Santa Cruz, pese a su arraigo en el lenguaje y hasta en el pesimismo wagneriano, llevando ellos a la transición de un expresionismo temprano. Los tres "Preludios Dramáticos" son música intensa y altamente representativa para el compositor, quien tiene un significado singular en la evolución cultural del país. El más joven en esta antología y el que ciertamente intervino de manera sobresaliente en las actividades artísticas, sea como creador de una obra extensa o sea como mentor en todo lo relacionado a la materia, es Alfonso Letelier. Él, desde luego, está más abierto aún a las búsquedas de nuestro siglo y sus "Preludios Vegetales" son un ejemplo de prácticas que siguen a la forma serial duodécimica, si bien no de modo muy ortodoxo. También en la música de Letelier se percibe el cariño a la campaña y al terruño de Chile, acentuado evidentemente por su otra dedicación y oficio —la agronomía—. Su arte fuertemente unido a la naturaleza en toda su extensión, prescinde sin embargo de recursos folklóricos completándose en sí mismo.

Convencido del éxito que promete este volumen de la Antología de la Música Chilena, esperamos que sea el primero de una serie, para reunir en un futuro no muy lejano, un panorama íntegro de la cultura musical de Chile.

LA ULTIMA MANO

Esta es la entrada del jardín,
y más allá, por la secreta
senda que nunca he de pisar
alguien me espera.

El año sigue envejeciendo,
y el laberinto de la niebla
sabe a ceniza en esta noche
y a llama tuya que me ardiera.

El óleo tierno de tu boca
roza mis labios, se apodera
de ti y de mí: tu cuerpo tiene
un mar final que me rodea:

un agua blanda, una salada
sollamadura que se acerca,
y entonces sé lo que eras tú
y sabes tú lo que yo era:

lo del silencio que venía,
lo del amar que en ti me tiembla,
lo que será mi madrugada
postrera.

Hay una puerta allá en el muro
y hay una mano que la cierra,
y oigo unos pasos que se van
y tú los oyes que regresan.

Y entre la niebla del jardín
vamos tú y yo como en aquellas
noches de azogue que nos dimos
y nunca más ya se nos dieran.

Alguien nos llama en la distancia,
y ya no llama: todo queda
bajo un relámpago de soles
que nos apagan las tinieblas.

Dame la mano, oscuridad
de amor, la última y primera
que me darás cuando en tus brazos
y con tu nombre a solas muera.

*Miguel Arteche. 1926. Poeta, novelista y periodista. Miembro de la Academia Chilena, del Instituto de Chile, y correspondiente de la Real Academia Española. Entre sus libros de poesía más importantes están **Destierros y tinieblas** (1964) y **Noches** (1975). Ganó en tres oportunidades –1950, 1964, y 1975– el Premio Municipal de Poesía. Fue agregado cultural en España, durante el Gobierno de Eduardo Frei. Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, italiano y portugués.*

NUEVA NARRATIVA CHILENA

SINTAGMA I

No se podían visualizar esas ausencias, menos abstraerlas a signos para leer un sistema total de mecanismos entrelazados / separados / diferentes / escribiendo / tapando / escondiendo la página transparente el aire.

Perdiendo consistencia, en un punto determinado, el asfalto denotó el carácter paradójico de su continuidad.

Hasta el lugar del accidente.

Hasta el lugar del accidente se vienen kilómetros que ahondan aún más lo definitivo de la caída, su mudez definitiva, lo definitivo del entramado de la caída.

—rellenar: colocar los pilares al puente evitando la tierra/
una mirada obvió las señalizaciones.

Estaba sola y las piernas desplazaban el asfalto su carne vertical que equidistaban a los huecos de cercamientos emanando imágenes líquidas bloques similares al enfrentamiento con más de 200 Wts. de potencia —parpados bajos— el cuerpo luminoso que transforma todo lo abierto de su entorno en lo cerrado negro del túnel por donde se equilibra. Esta el asfalto recientemente extendido, ella pisa y sensibilizada determina la angostura de lo circundante / Ref: constatación, fijación de ese retardo cerebral que (como el tuyo o el mío) determinaría nuestra salida de un asfalto angosto la inconsistente mezcla por ahora rellenar el entretiem po entre sus pasos y la salida del pavimento que nadie más que esa pudo ocupar hasta llegar a ser liberada como excedente, como signo, como escritura.

COORDENADAS:

- a. Pudo plasmar sus pasos en el asfalto-cemento fresco.
- b. Dio cuenta (se da cuenta) de la fragilidad de los materiales.
- c. Veintinueve años. Estaba sola.
- d. Su transcurso en el puente de aproximadamente 8 metros de ancho.
- e. Ese mismo puente con las debidas señalizaciones.
- f. La descripción de un retardo cerebral.
- g. Una cualquiera que olvidó su situación en el paisaje.
- h. La salida del asfalto como accidente.
- i. La salida del asfalto como desenlace.

Como si un puente no fuese construido allí para el tránsito ahora repetido en una construcción narrativa de mala fe (Pudo pensar), por ejemplo, que el largo rectángulo del asfalto no presentaba ramificaciones, no era el lugar pertinente al vacío (Pudo Pensar), por ejemplo, en ella misma extendida como denso volumen de alta resistencia, de continuidad infinita que posee los bordes.

Nadie más que ella pisa el asfalto para que sus pies se desplacen a lo largo del puente en un transcurso de tiempo idéntico al tiempo de lectura llenado en un rectángulo físico (también) por los ojos insertos ahora en los pies de la desconocida. (una cualquiera).

No te apena.

La pérdida del conocimiento fue factor de olvido.

No te apena.

Ella caminando sola sobre el asfalto.

No te apena.

Huida puramente circunstancial de lo retenido por la carne.

No te apena.

JUAN BALBONTIN

Abril - Mayo/1979

cine

"Alma Desnuda" 1962

Georges Franju
Actúan: Emmanuelle Riva -
Philippe Noiret - Samy Frey -
Jeanne Pérez.
7.00 p.m. Entrada Libre. Lunes 4
Instituto Chileno Francés
de Cultura.

"El Rey Ubu o los polacos" 1960

Blanco y negro
Subtítulos en castellano
97 minutos
Realización: Jean-Christophe
Averty
Actúan: Jean Bouise - Rosp Varte
7.00 pm. Entrada libre. Martes 5
Instituto Chileno-Británico
de Cultura.

"Teresa" 1969

Colores
Subtítulos en castellano
100 minutos
Realización: Gérard Vergez
Actúan: Suzanne Flon - Robert
Rimbaud - Anne Doat
7.00 pm. Entrada libre. Martes 12
Instituto Chileno-Británico
de Cultura

"Cita a medianoche" 1961

Blanco y negro
Subtítulos en castellano
100 minutos
Realización:
Actúan: Lili Palmer - Michel

Auclair - Maurice Ronet
7.00 pm. Entrada Libre. Martes 19
Instituto Chileno-Británico
de Cultura

"Los encamisados" 1971

Colores
Subtítulos en castellano
90 minutos
Realización: René Allio
Actúan: Philippe Clévenot -
Jacques Debary
7.00 pm. Entrada libre. Martes 26
Instituto Chileno-Británico
de Cultura

"Desorden y dolor temprano" 1977

Colores
Subtítulos en castellano
100 minutos
Dirección: Franz Spitz
Actúan: Martin Held - Ruth
Leuwerik
7.00 pm. Entrada libre. Viernes 1°
Instituto Goethe.

"El Profesor Justo y sus alumnos"

Colores
Subtítulos en castellano
90 minutos
4.00 pm. Entrada libre. Jueves 28
Instituto Goethe.

Cine Infantil

"Yo también puedo construir
un arca de Noé"
Colores
Subtítulos en castellano
73 minutos
4.00 pm. Entrada libre. Viernes 15
Instituto Goethe.

"Uno, dos, tres, ¿Quién participa?"

Colores
"Jugar Juegos"
Colores
"Oso, oso baila"
Colores
60 minutos
4.00 pm. Entrada Libre. Viernes 22
Instituto Goethe.

INSTITUTO CHILENO-ITALIANO DE CULTURA Huérfanos 1828 - Fono 85930 TALLER DE CINE

EL CINE NEO-REALISTA ITALIANO Y SU INFLUENCIA EN EL CINE CONTEMPORANEO

1a. Parte:

Junio
Día 11 - 19-20:30 horas
Clase Expositiva
Antecedentes del neo-realismo:
precursores, surgimiento.
Vittorio De Sica,
Alessandro Blasetti,
Luchino Visconti.
Día 15 - 19-20:30 horas
Proyección y análisis
"Cuatro pasos en las nubes",
"Obsesión". "Los niños nos miran"
Día 18 - 19-20:30 horas
Clase Expositiva

El cine testimonial. El neo-realismo
y la liberación.
Roberto Rossellini.
Día 22 - 19-20:30 horas
Proyección y análisis
"Roma, ciudad abierta", "País"
Día 25 - 19-20:30 horas
Clase Expositiva
La realidad italiana de
post-guerra y el cine de
Vittorio De Sica.
Día 29 - 19-20:30 horas
Proyección y análisis
"Ladrones de bicicletas",
"Lustrabotas", "Umberto D".

"Los puños en los bolsillos"

M. Bellocchio
Actúan: Paola Pitàgora -
Marino Masé - Liliana Gerace
Instituto Chileno-Italiano de
Cultura
Lunes 5
Universidad Técnica del Estado

"El Comisario" L. Comencini
Actúan: Alberto Sordi - Franca
Famantini - Neadro Cutolo
Instituto Chileno-Italiano de
Cultura
Miércoles 6
Universidad Técnica del Estado

"Las Estaciones de Nuestro Amor"

F. Vancini.
Actúan: Enrico Maria Salerno -
Jaqueline Sassard
Instituto Chileno-Italiano de
Cultura
Jueves 7
Universidad Técnica del Estado

"Miguel Angel"

Instituto Chileno-Italiano de
Cultura
Viernes 15
Taller 666. Siglo XX, Número 192

"El Comisario" L. Comencini.

Actúan: Alberto Sordi - Franca
Tamantini - Neadro Cutolo
Instituto Chileno-Italiano de
Cultura
Domingo 3
Estadio Italiano
Avda. Apoquindo 6589

"Las Estaciones de nuestro amor"

F. Vancini
Actúan: Enrico Maria Salerno
Jaqueline Sassard
Instituto Chileno-Italiano de
Cultura
Domingo 10
Estadio Italiano
Avda. Apoquindo 6589

exposiciones

Ana María Fernández
Acuarelas,
Galería CAL
Santa Lucía 230.
Dibujos de Maida Rosenheck
Inauguración: jueves 7
Clausura: viernes 22
Galería de Arte.
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura.
Pinturas "Grupo Forma Espacio"
Inauguración: jueves 22
Clausura: 13 de julio
Galería de Arte.
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura.

El dibujo italiano de los siglos
XVI y XVII
Sala Matta. Esta exposición irá
acompañada de Conciertos los días
sábados 2 y 16; y Cine los días
martes 7 y 14.
Museo Nacional de Bellas Artes.

Tom Daskam
A partir del día 28. Sala Matta
Museo Nacional de Bellas Artes

Francisco de la Puente
Galería Epoca
Lunes a viernes 10-13:30 horas y
de 16-19:30 horas
Sábados 10-13:30 horas

Venturini
Galería Lawrence
Lunes a Viernes 10-13 horas y
de 17-20 horas

"Reproducciones arqueológicas del
norte de Chile"
A partir del día 1°.
Pinacoteca
Lunes a viernes 10-13 horas y
de 16-20 horas
Sábados 10-13 horas.

"Pintores primitivos e ingenuos"
Instituto Cultural de Las Condes
Avda. Apoquindo 6570

Exposición de Pinturas, Dibujos y
Artesanías de niños
Instituto Goethe
13 al 21 de junio

Exposición de Fotografías sobre el
niño
Instituto Goethe
22 al 29 de junio

conferencias

Chile y Estados Unidos:
"Enfoques de actualidad"
Dr. Rafael Vargas U. de Harvard
26 de junio. 18.30 horas
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura

Foros
Homenaje a T. Edison
Prof. Luis Rodríguez. UTE.
Prof. Vittorio de Girolamo.
U. de Chile
21 de junio. 18.30 horas.
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura.

Seminario.
Acte Actual. Información.
Cuestionamiento.
Prof. Nelly Richard.
Todos los lunes, 18.30 horas
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura.

danza

"Saturnales y misterios"
Agrupación de Danza MOBILE
Dirección: Hernán Baldrich
Sábado 9 - Domingo 10.
19.30 horas
Instituto Goethe.

teatro

"Antes del Desayuno".
Eugene O'Neill
Taller de Teatro "Corteza"
Director: Juan Andrés Qüezada
Interprete: Mailin
14 al 21 de junio, 18:30 horas.
Auditorium, Instituto Chileno-
Norteamericano de Cultura

Posdata:
"Tu gato ha muerto".
James Kirkwood.
El Galpon de Los Leones
Director: Patricio Campos
Actúan: Eduardo Baldani
Judith Gleasser - Eduardo Mujica
Rolando Valenzuela
Jueves a domingo 19:30 horas
Av. Los Leones 238 Int.

"Loyola, Loyola"
Grupo La Falacia
Teatro La Comedia. Merced 349

"El último instante".
Franklin Dominguez
Director: Boris Stoicheff
Co-director: Jorge Santiago
Actúan: Mayra Santiago
6 y 7 de junio. 19:30 horas
Instituto Chileno Francés de
Cultura

"El diario de Ana Frank"
Conjunto de teatro del Instituto
Hebreo
Director: Ruth González Vergara
Jueves 14. Entrada Libre. 19:00 hrs
Instituto Goethe.

"Minna Von Barnhelm"
Grupo de Teatro Goethe
Director: Diana Sanz
Actúan: Grote Hoffmann - Lucía
Troncoso - Loreto Urrutia -
Salvador Soto - Daniel Abaud
Sandro Larenas - Carlos Díaz -
Pedro Olivares - César Geisse
Lunes 18 - Sábado 23 - Domingo 24
Lunes 25 - Sábado 30. - 19.30 hrs.

Muestra de Titeres
Compañía de Titeres "Girasol"
Director: Jaime Morán
Carmen Luisa de Morán
Participación especial de
"Florcita Motuda"
Viernes 15. - 19.00 horas.
Entrada Libre.
Instituto Goethe.

jazz

Audiciones de Jazz
Martes 15: José Hosiasson,
"Body and Soul", diversas
interpretaciones de un tema.
Martes 12: Hamilton Vela,
"Horace Silver"
Martes 19: Manuel Vera,
"Michel Legrand"
Martes 26: Alejandro Espinoza,
"Elvina Jones"
Horario: 18.30 horas.
Auditorium. Instituto Chileno-
Norteamericano de Cultura.

Conciertos de Jazz
Todos los días sábados.
Club de Jazz - 21 horas
California 1983. Plaza Pedro de
Valdivia. Providencia.

"Swing 39" (grupo argentino)
Debut, única función, sábado 9
de junio.
Violín: Héctor López Furst
Guitarra solista: Walter Malosetti
Contrabajo: Héctor Basso
Guitarra Rítmica: Ricardo Pellican
Club de Jazz. 21 horas
California 1983

conciertos

Agrupación Beethoven presenta
1° de junio
Beaux Art Trio
Teatro Oriente. 19.15 horas.

6 de junio
Narciso Yepes
Teatro Oriente. 19.15 horas.

20 de junio
Lionel Party
Teatro Oriente. 19.15 horas.

26 de junio
Roger Wagner. Coro y Orquesta
Teatro Gran Plaza. 19.15 horas

Temporada Filarmónica 1979.
Teatro Municipal.

Jueves 7 de junio
Debussy
Ravel
Fauré
Director: Louis de Froment

Jueves 14 de junio
Berlioz
Saint-Saens
Ravel
Director: Louis de Froment

Jueves 21 de junio
Dvorak
Director: Juan Matteucci

Martes 26 de junio
Recital de Victoria de los Angeles
Piano: Enrique Ricci

Jueves 28 de junio
Festival Tchaikovsky
Director: Juan Matteucci.

5 de junio. 19.00 horas
Recital de piano. Cecilia Plaza
Bach
Beethoven
Schoenberg
Hermosilla
Chopin
Instituto Goethe

12 de junio. 19.00 horas
Recital de canto y piano
Johannes Brahms
Instituto Goethe

recitales

Cantata. "Canto al Futuro"
Interpretes: Conjunto "Aillarehue"
Recitan: Soledad de los Reyes -
Jorge Yáñez
Entrada libre.
Miércoles 6
Instituto Goethe.

Recital
César Palacios (Charanguista) y
el conjunto "Sonido de los Andes"
Los Hermanos Morales de Loló
Entrada Libre.
Jueves 7
Instituto Goethe

Recital Poético

Soledad de los Reyes, actriz
Jaime Sauvalle, guitarrista
Conjunto "Antara"
Conjunto "Tradición"
Entrada Libre
Viernes 8
Instituto Goethe.

Muestra Musical

Valentín Trujillo, piano
Jaime Sauvalle, guitarra
Conjunto "Creación"
Conjunto "Los Parralitos"
Entrada Libre
Jueves 21
Instituto Goethe

Recital

Calatambo Albarracín y
su conjunto
Los Calicheros
América Latina
Conjunto Aillarehue
Entrada Libre
Viernes 22
Instituto Goethe

14° Festival

"Una canción para el niño
chileno"
Viernes 29. 19:00 horas
Entrada Libre
Instituto Goethe

concursos

Concursos

Segundo Concurso Nacional de
Teatro.
Secretaría de RR. CC.
Las Bases pueden retirarse en
Edificio Diego Portales
7° Piso - Oficina 702

"Tercer Concurso de Poesía y
Cuento Infantil para Adultos".
Con el patrocinio de Televisión
Nacional de Chile.
Información: Televisión Nacional
de Chile

IV Bienal Internacional de Arte.
Valparaíso 1979.
Información: Museo Municipal de
Bellas Artes
Paseo Yagoslavlo - Fono 52332
Cerro Alegre.
Oficina de Turismo y Ext. Cultural
Municipalidad de Valparaíso
Condell 1490 - Fono 4197
Valparaíso - Chile.

Concurso Nacional de Grabados en
Miniatura.
Fecha de entrega termina día
martes 31 de julio a las 12 horas.
Mayores Informes: Depto.
Programas Culturales
Moneda 1467.
Instituto Chileno-Norteamericano
de Cultura

Concurso: Festival
"Una Canción para el niño
chileno"
Concurso abierto a músicos y
creadores hasta el 18 de junio.
Inscripciones y Bases:
Esmeralda 650
Agrupación Cultural Chile
Instituto Goethe.

cal

Colección permanente:

Antúnez
Matta
Toral
Opazo
Carreño
Rojo
Mora
Bermúdez
Aguirre
Garafulic
Assler
Copello
Downey
Núñez
Izquierdo
Aldunate
Figueroa
Castro

Leppe
Altamirano
Adasme
Echeverría
Mohor
Vicuña
Carrá
Langlois
Lira
Bergamín

Onofre Jarpa
Gordon
Subercaseaux
Fco. González
P. Lira
Correa
Smith

GALERIA CAL

SANTA LUCIA 230 - SANTIAGO DE CHILE



**INSTITUTO
CHILENO NORTEAMERICANO
DE CULTURA**

**40 años estrechando vínculos
entre Chile y Norteamérica**

Dibujos de Maida Rosenheck

Inauguración: Jueves 7

Clausura: viernes 22

Galería de Arte.

Pinturas "Grupo Forma Espacio"

Inauguración: jueves 22

Clausura: 13 de julio

Galería de Arte.

Seminario.

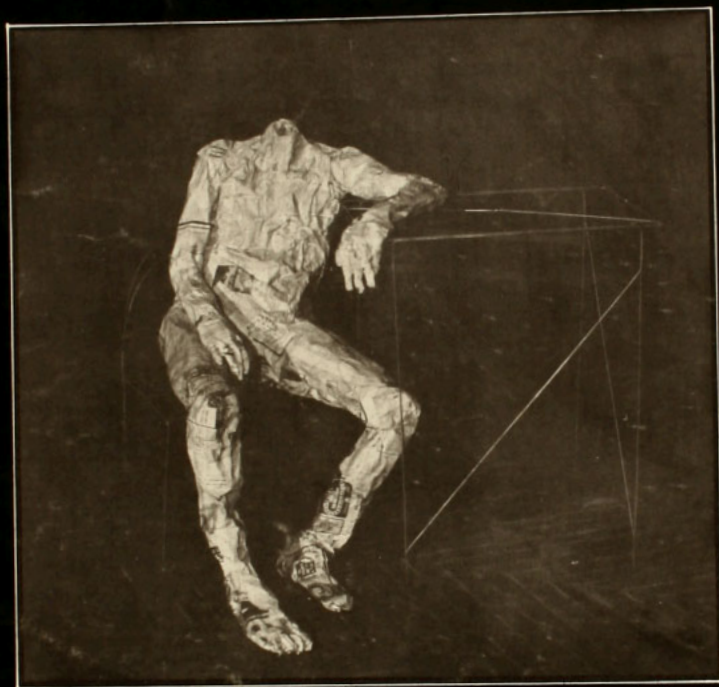
Arte Actual. Información.

Cuestionamiento.

Prof. Nelly Richard.

Todos los lunes, 18.30 horas

Moneda 1467 - Fono 63215 - Santiago



J. P. Langlois.