

DAVILA: EL DESNUDO
EN EL ARTE
CONTEMPORANEO

INFORME SOBRE
EL CENECA

C. SANCHEZ: « EL
TRABAJO DEL FILME »



« SOBRE FOTOGRAFIA »
DE SUSAN SONTAG

W. BENJAMIN POR
M. CERDA

J. GLUSBERG: ARTE
LATINOAMERICANO



- Conferencia del artista y actual director del Taller de Artes Visuales, F. Brugnoli, en el trabajo del artista Carlos Altamirano, "Revisión Crítica de la historia del arte chileno como trabajo de arte".
- Exhibición, pinturas de Juan Domingo Dávila.

Director:
Luz Pereira de Méndez

Editor:
Nelly Richard

Arte y Diseño Gráfico:
Carlos Altamirano
Rodrigo Cocina
Teresa Gunther
Carlos Leppe

Representante Legal:
Alejandro Méndez P.

Publicidad:
Publical. Santa Lucía 234
TELEF.: 34193

SUSCRIPCIONES:
TELEF.: 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.

El Nº 4 de la Revista CAL señala nuestra intención de diversificar el material de lectura y extender el ámbito de nuestra reflexión.

Abrimos el Nº con un comentario acerca del significado del cuerpo en la pintura, motivo secular y universal tratado por Dávila, cuya exposición ha revitalizado la pintura chilena.

Invitamos a Catalina Parra a ocupar las páginas de arte, en reconocimiento a la importancia de su obra en la evolución de la plástica chilena contemporánea; al disponer de las páginas como mero soporte de reproducción de una obra anteriormente presentada, con su trabajo resolvió apartarse del concepto soporte-producción anteriormente trabajado en la misma revista.

Publicamos la traducción de parte del ensayo de Susan Sontag "On Photography" introducido por Adriana Valdés como estímulo al necesario desarrollo de una reflexión acerca de la fotografía, cuyo uso es hoy generalizado en el arte chileno; dedicamos también espacio a la reproducción de trabajos de fotógrafos chilenos (Villaseca en el número anterior, Paz Errázuriz en el actual) como contribución a la difusión de la expresión fotográfica.

La literatura creímos oportuno volver a leer a Walter Benjamin, cuyo pensamiento cobra plena actualidad en relación al concepto de "historia". En cuanto a la carta respuesta de Roberto Hozven a una opinión contraria al estructuralismo, ésta permite apuntar como problema al rechazo pánico hacia la teoría en Chile, rechazo compartido en todos los ámbitos por aquellos que intentan creer en la inocencia de las formas. A prueba de lo contrario, destacamos a Cristián Sánchez, como ejemplo de un manejo reflexivo del cine como lenguaje, ilustrado en la película "El Zapato chino", recientemente estrenada.

Como punto de convergencia de muchas de las preocupaciones aquí señaladas, presentamos el informe de Ceneca, acerca del trabajo de reestructuración del concepto de identidad cultural. Seguimos esperando, a través de sus cartas, mayor participación y respuesta a nuestra labor.

LA DIRECCION

CONTENIDO

- | | |
|---------|--|
| 3 - 7 | EL DESNUDO EN EL ARTE CONTEMPORANEO / JUAN DAVILA |
| 8 - 9 | CENECA: CENTRO DE INDAGACION Y EXPRESION CULTURAL Y ARTISTICA / M. DE L. HURTADO. |
| 10 - 11 | LA APROXIMACION DEL CINE A LA REALIDAD NO ES INOCENTE / HECTOR SOTO. |
| 11 - 12 | EL TRABAJO DEL FILME / CRISTIAN SANCHEZ. |
| 13 | DOCUMENTO / ROBERTO HOZVEN |
| 14 - 15 | CREACION / LITERATURA: DIAMELA ELTIT |
| 16 - 17 | OCUPACION DE UNA PAGINA COMO SOPORTE DE ARTE / CATALINA PARRA |
| 18 - 19 | WALTER BENJAMIN: EL HOMBRE A LA INTEMPERIE / MARTIN CERDA |
| 19 | CARTAS A LA DIRECCION |
| 20 - 21 | APOSTILLA A DE LA CHILENA PINTURA HISTORIA / ENRIQUE LIHN |
| 22 - 23 | SOBRE FOTOGRAFIA, DE SUSAN SONTAG: ALGUNOS TEXTOS TRADUCIDOS / ADRIANA VALDES. |
| 24 | PAZ ERRAZURIZ, FOTOGRAFO. |
| 25 - 26 | NOSFERATU: CUALQUIERA INTERPRETACION ES POSIBLE, PUESTO QUE NINGUNA ES NECESARIA / SERGIO SALINAS. |
| 27 | UNA EXPERIENCIA TEATRAL / CECILIA GARCIA-HUIDOBRO. |
| 28 - 29 | UN NUEVO RENACIMIENTO Y EL ARTE LATINOAMERICANO / JORGE GLUSBERG. |
| 30 - 31 | NOTAS |
| 32 | ACTIVIDADES CULTURALES |

EL DESNUDO
EN EL ARTE
CONTEMPORANEO

index:

adami

arbus

bellmer

close

dávila

duchamp

klapheck

leppe

lindner

man ray

matta

oldenburg

picabia

sontag

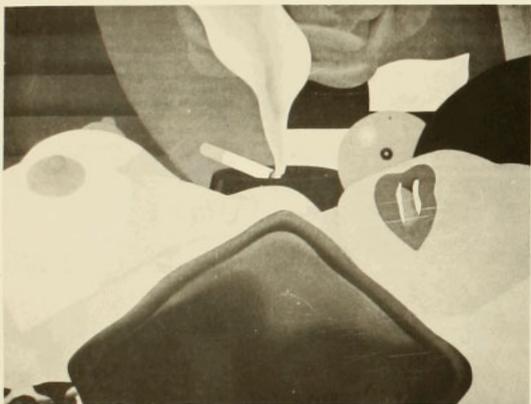
warhol

wesselmann



HELMUT
NEWTON: "Jenny
Kapitan, Pension
Dorlian, Berlín".
(Fotografía).

TOM WESSEL-
MAN: "Gran des-
nudo americano
No 99". (Pintura).



DIANE ARBUS:
"Pareja joven en un
banco de Washing-
ton Square Park
N.Y.C." (Fotogra-
fía)

"EL DESNUDO EN EL ARTE CONTEMPORANEO"

Al escribir sobre el desnudo en arte es importante establecer que lo mental existe anclado al cuerpo, de ahí lo inevitable del objeto. Todos los comentarios sobre el desnudo se presentan en el plano bidimensional o a través del objeto. Siempre fracasan en el intento de fijar lo que en la vida es imposible de retener: el éxtasis del abrazo que borra la percepción de tiempo y espacio. La pasión de una vida se refiere a otro cuerpo, lo mismo en el plano social. La representación artística habla de la carencia del objeto, de su proyección y sustitución, de la ausencia de amor. Habla del fetiche que suplanta lo real. Las ficciones individuales de los artistas tocan una zona común trayendo a la conciencia contenidos reprimidos, provocando esa sensación de libertad en algunas obras. Los grandes desnudos aparecen con un ropaje distinto de la piel, proyectados sobre otros objetos donde la mente efectúa operaciones análogas al acto de amor. Son la máquina, el objeto industrial y los sistemas de representación.

La máquina es la prostituta, la trapezista, la monstruo, la histérica, la ninfomaniaca, la cautiva, la modelo, la lesbiana. Su condición es la negación del amor: el poder. Su hijo es el objeto industrial.

DUCHAMP.

El desnudo es una máquina erótica virgen. Tradicionalmente la virgen simbolizaba el alma femenina en el hombre que aplacaba en ella su instinto de destrucción. Con Duchamp es una novia castradora que guía al espectador al reino del onanismo. Ella vence el plano de representación por transparencia estableciendo su cualidad mental y "lo nunca visto". Funciona basada en la correspondencia de las miradas (fotógrafo—objeto) en la que su seducción eterna exige ser mirada con "deseo" para verse reflejada en la pupila como en un espejo, venciendo su propia resistencia al reconocimiento de la pasión. La reacción es impredecible, los hombres uniformados en las profesiones esperan: ¿destruirá o se abrirá? Duchamp nos la ofrece reconciliada en carne y hueso —cuero y yeso— en la instalación del Museo de Filadelfia. Una gran sala exhibe la obra de Duchamp, a través del vidrio se ve un pasillo sin salida, con una puerta cerrada al fondo. Agujeros a la altura de los ojos permiten verla desnuda sobre una cama de ramas, la mirada cubierta por el pelo, sosteniendo una lámpara de gas bajo el sol de mediodía. Atrás el ruido de la cascada de agua sobre el lago recuerda el sonido de la máquina. La imposibilidad de tocar. El voyeur. Uno de los lugares donde la fotografía no estaba permitida.

PICABIA.

El ruido de timbres de la Parada Amorosa establece la novedad como condición del erotismo.

BELLMER.

La Muñeca ofrece todas las partes del cuerpo como intercambiables bajo la oscilación del deseo.

KLAPHECK.

Califica las máquinas de macho o hembra según su función en el hogar.

MAN RAY.

Exalta la desnudez de la máquina bajo la frazada gris. El exceso como condición del amor o Isidore Ducasse y lo absoluto.

El Pop Art proyectó el desnudo sobre el objeto industrial. Lo serial, lo masivo, lo uniforme permite la "posesión total" de la realidad social con absoluta indiferencia. Lo despersonalizado y la carencia de sentido del signo dan el refugio de lo anónimo. La carne plana de la representación comercial y la puntuada de la fotográfica, los choques automovilísticos y la Coca Cola, la silla eléctrica y la carretera de alta velocidad no hablan del drama de la vida moderna sino de un abrazo. El Nuevo Realismo acumula estos amores.

- WARIJOL.** El torso está entre la cintura y las rodillas.
- LINDNER.** La ropa es la condición de la desnudez.
- ADAMI.** La imaginación erótica es un circuito susceptible de ser fragmentado.
- CLOSE.** El rostro es el desnudo total.
- DAVILA.** El desnudo masculino es en la misma materia blanco y negro y color.
- LEPPE.** En Sudamérica no existe una postura propia frente al desnudo. Los nombres de Cuevas, Botero, Lam, Matta siguen la tradición de imitación foránea. Al igual que el muralismo Mexicano constituye un arte nacional, la postura de Leppe frente al desnudo recoge lo esencial de la realidad latinoamericana que es la violencia social. El cuerpo de Leppe es reprimido, exacerbado y violentado por lo social. No es en particular el rostro de Leppe, sino el de Santiago de Chile. Lo personal en ese desnudo es sólo la generosidad de sistematizar para nuestras conciencias y ceguera - esta realidad.

En la década del setenta la proyección del desnudo se revela en la erotización de los medios de comunicación y sistemas de representación. Los tres y medio millones de estímulos por segundo del televisor son la caricia adecuada. La fotografía da la atención necesaria a los cuerpos y sus situaciones. La página impresa convence con la autoridad de la mejor piel. Ahí no hay enfermedad, dolor, terror, hambre, vejez o muerte que no esté conjurada y dominada. Esos cuerpos son invulnerables; sus favores, públicos e instantáneos. En su sonrisa asoma la calavera.

Es un trabajo común establecer los mecanismos de elección del ser amado, el conocimiento y aceptación del otro cuerpo, la renovación del deseo, la indicación de nuevos gestos, la construcción por exceso o ascésis del cuerpo, la conservación del entorno, el análisis del "cuerpo Social" y todo lo referente a la emancipación total del hombre. Son los aspectos del "desnudo" que interesan hoy.

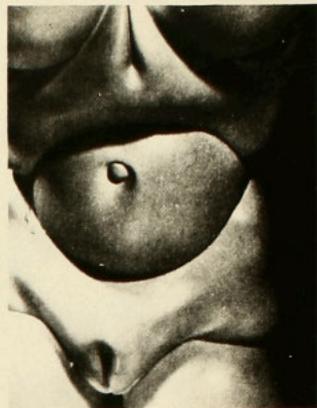
EL DESNUDO Y LA VOZ. El año pasado oí a Birgit Nihlsson cantando Salomé. La soprano empezaba un aria arrodillada frente a la bandeja con la cabeza decapitada, la voz con la cualidad pura y cortante que corresponde a la mujer castradora. El sonido de la voz se imponía a la orquesta con poderío, en medio del aria se interrumpió, introdujo la cabeza entre las piernas y gruñó: un sonido inolvidable.

TAXI BOY. Al hombre se lo ve desnudo, "en vitrina", en camarines, cárceles, eventos deportivos, hospitales, saunas, playas, gimnasios. La aparición de revistas para mujeres, presumiblemente solteras, trajo el desnudo masculino a una semiclandestinidad. Ahí posa como posaban las mujeres en la literatura para solteros. Su cualidad erótica o nivel de atracción dado por la indicación de profesión o posible poder monetario o "dureza". La revista homosexual trae el close up al tema. El muñeco de goma.

LA PORNOGRAFIA. Es la más fiel representación de las cualidades de la carne, por eso commueve. La primera mirada devora, la segunda cancela. El pecado de sobreexposición. El beneficio de lo clandestino. El cuerpo por definición existe y en sueños al alcance del espectador, pero sólo en su aspecto exterior. Lo individual es banal, el lujo inaccesible, la piel exaltada por los productos, sólo así la publicación es telón de fantasías. Estas se sistematizan: las dos lesbianas lavan el auto o posan en la piscina, las mellizas sufren bondage con una sonrisa, dos hombres y una mujer o viceversa. El desnudo sigue la moda cada estación colectiva, su correcta sintaxis.

DIANE ARBUS.

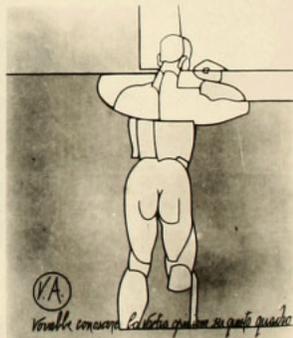
"Lo que estoy tratando de describir es que es imposible salirse de la propia piel a la de otro. La tragedia de otro no es la misma que la propia"



HANS BELLMER:
"La muñeca" (Es-
cultura).



RICHARD
LINDER: "119 Di-
vision" (Pintura).



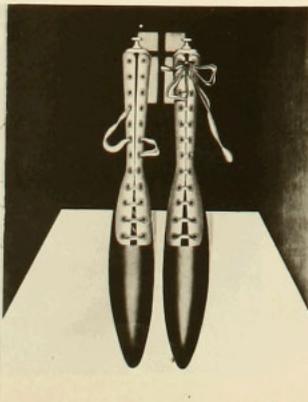
VALERIO ADAMI:
"Quisiera saber su
opinión sobre este
cuadro" (Pintura).



CLAES OLDENBURG: "Camisa" (Escultura).



MAN RAY: Fotografía.



KONRAD K LAPHECK: Bella de la noche (Pintura)

LINDNER.

"Nuestros secretos están fuera de las leyes de la tribu. Cada mujer es violada muchas veces al día".

WESSELMANN.

"Siempre me gustó una cita de Marsicano en Art News: "La verdad puede ser definida como la intensidad con que un cuadro fuerza a uno a participar en su ilusión"."

MATTA.

"La organización de un ser humano puede hacerse alrededor de su biología como alrededor de su energía, tanto alrededor de su conciencia como alrededor de su deseo. Conveniría que el hombre de la calle se abriera esto como organización energética, erótica, creadora. ¿Que es lo que ocurre entonces? La imaginación se abre...".

OLDENBURG.

"Yo estoy por un arte que es político-erótico-místico, que hace algo más que sentarse en el culo en un museo".

K. K LAPHECK.

"La máquina de escribir, un instrumento en el que se formulan las decisiones más importantes de nuestras vidas, es de sexo masculino. Representa el padre, el político, el artista. La máquina de coser, que nos ayuda a cubrir nuestra desnudez, es hembra. Aparece como la virgen, madre, viuda. El teléfono, aparato de tantos reclamos, notificaciones y amenazas, también da la voz de la culpa y las órdenes de autoridades desconocidas que se oyen en mis cuadros. Las llaves y fittings de la ducha, los que viven íntimamente con los aspectos físicos del hombre, se convierten en seres que existen sólo a través de Eros, mientras las hormas de zapatos, a través de su dualidad emparejada, evocan los placeres y desventajas del matrimonio".

R. LINDER.

"Yo no puedo hablar de pintura. Dudo incluso si hoy existe tal cosa como el arte. Más y más creo en un comportamiento secreto de parte de los seres humanos. Tal vez todos somos creativos cuando escuchamos a nuestra voz interior. No debería importar como expresamos esto. Pienso en los niños y en los locos. Buscar esta calma interior y perseguirla constituye una vida de la máxima intensidad. ¿Es esto arte?"

RAUSCHENBERG.

La pintura se refiere tanto al arte como a la vida. Ninguno de los dos puede ser hecho (yo trato de actuar en la brecha entre ambos).

OLDENBURG.

La pintura, que ha dormido tanto tiempo en sus criptas de oro, en sus tumbas de vidrio, es invitada a salir a nadar, le dan un cigarrillo, una botella de cerveza, su pelo revuelto, un empujón y tropiezo, es enseñada a reír, es dada toda clase de ropa, va a pasear en bicicleta, encuentra una joven en un taxi y la manosea.

SUSAN SONTAG.

"El problema del lenguaje, como Artaud se lo plantea a sí mismo, es idéntico al problema de la materia. El desagrado por el cuerpo y el asco contra las palabras son dos formas del mismo sentimiento. En las equivalencias establecidas por la imaginaria de Artaud, la sexualidad es la corrupta, caída actividad del cuerpo y "literatura" es la corrupta, caída actividad de las palabras. Aunque Artaud nunca dejó completamente la esperanza de usar las actividades en arte como medios de liberación espiritual, el arte siempre era sospechoso — como el cuerpo. Y la esperanza de Artaud por el arte es también Gnóstica, como su esperanza por el cuerpo. La visión de un arte total tiene la misma forma que la visión de redención del cuerpo. ("El cuerpo es el cuerpo / está solo / no necesita

“órganos”, Artaud escribe en uno de sus últimos poemas. El arte será redentor cuando, como el cuerpo redimido, se trascienda a sí mismo — cuando no tenga órganos (géneros), ni partes diferentes. En el arte redimido que Artaud imagina, no hay obras de arte separadas — sólo un entorno de arte total, que es mágico, paroxístico, purgativo, y, finalmente, opaco”.

SEVERO SARDUY:

“El libre trazado, entregado a la pulsión del gesto pero atravesando un armazón preciso, como si, para transgredir los límites de la estructura, lo más importante fuera tenerla siempre presente, remite (en Rubens) a la manera de operar de dos pintores contemporáneos — en los cuales el armazón no se extiende sin embargo a la totalidad de la composición sino al solo cuerpo humano como límite a franquear.

En De Kooning, los labios, los ojos, las manos, los fragmentos del cuerpo del modelo o los recortes de fotos pegados en la tela misma, dictan a los brochazos su orientación, sirven de SMULACRO A UN CUERPO que se debe borrar/subrayar, sacrificar/salvar.

En Saura, la presencia del cuerpo, fantasma lacerado y reconstituido, es, más que somático, cultural: el modelo, de preferencia un significante privilegiado en el sistema de efectos de valores que constituye la Historia del arte, sirve de resalto; es objeto o víctima de una provocación, el blanco de un nervioso bombardeo de tinta.

Incertar la lectura de Rubens en el desciframiento y la práctica de una vuelta del Barroco —vuelta de la crisis económico-cultural y de los Estados monolíticos, vuelta de la astronomía y de la biología, todo lo que podemos hoy volver a ver desarrollarse—, es volver a tomar su pintura por cuenta nuestra; y es discernir lo que sólo hoy puede encadenarse en ella para nosotros: como tantas escenas sugestivas en el fondo de la escena, el surgimiento del juego de censuras de su época: bajo el fausto de la catolicidad espectacular, la animalidad cultivada del mito griego (...) y bajo ella, la jura seminal del toque: metonimia del falo en la mano y el pincel”.

JEAN FRANCOIS LYOTARD.

“Todos los extremos de ese laberinto pulsional que constituye el llamado cuerpo social se encuentran sujetos (en LINDNER) a inversiones, a valoraciones plásticas, no sólo la redondez de los senos o de las nalgas, no sólo la lengua (...), no sólo las vulvas verdes o naranjas, sino el pelo, los lentes, un gigante, un taco de bota, una letra, un teléfono, una oreja, un ala de automóvil, una marca de conserva. Y en el mismo cuadro, todas esas partes puestas juntas, partes de cuerpos “humanos” y de cuerpos “sociales”, a lo más fuerte intensidad cromática, contrariamente a todas las reglas de la escuela. Esta intensificación indiferente, es la trituration por el capital del cuerpo de los hombres, mujeres, ciudades, niños, cosas, letras, pinturas mismas; su pasaje en ellos que vuelve a lanzar las intensidades, pero a fines comerciales. Perversión polimorfa, pero venal. 2.

DAVILA

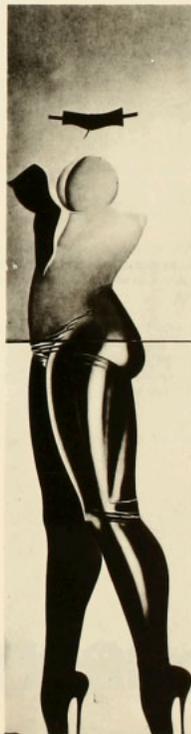
33 años, estudios de Leyes y Arte
en las facultades de Derecho y de Bellas Artes
de la Universidad de Chile.

Exposiciones individuales y colectivas en
diversos países. Reside desde 1974
en Australia. Dirección actual:

Tolarno Galleries,
98 River St.
South Yarra, 3141,
Melbourne, Australia



CHUCK CLOSE:
“Susan” (Pintura).



ALLEN JONES:
“Belleza imprudente” (Pintura).

ceneca= centro de indagación

El Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) surge en 1977 del interés de un grupo de profesionales chilenos por aportar al CONOCIMIENTO, RESCATE Y DESARROLLO DE UNA CULTURA NACIONAL.

Este interés se inscribe en una larga tarea histórica, en que en Chile se ha ido avanzando en la generación de una cultura propia, encaminada a descubrir nuestra realidad; a enriquecer y transmitir una concepción de mundo y formas expresivas del sentir, de las aspiraciones y condiciones de existencia de sus habitantes; a definir estilos y formas de vida acordes con esa identidad nacional; a generar organizaciones, sistemas y estructuras que permitan desarrollarla y difundirla.

Este objetivo aparece en momentos en que este grupo tenía la clara sensación de que la cultura chilena atravesaba por una crisis: se habían desarticulado los ámbitos institucionales en que ésta se gestaba, se veían restringidas sus posibilidades de expresión y difusión; se imponía la aplicación de criterios mercantiles a la actividad artístico-cultural; se profundizaba el imperio de la industria cultural transnacional en el país y se modelaba, a través de diferentes medios, la conducta cotidiana de la población.

Pero TAMBIEN HABIA CONCIENCIA DE QUE LA CRISIS DE LA CULTURA CHILENA NO ERA MERAMENTE COYUNTURAL, SINO QUE ESTA HA ENCONTRADO HISTORICAMENTE GRANDES DIFICULTADES PARA SU CONSTITUCION.

Primeramente, ha tendido a ser una cultura refleja que ha buscado inspiración en modalidades creativas extranjeras, en especial europeas y norteamericanas, teniendo como resultado versiones necesariamente degradadas de sus modelos. Por tanto, LA CONSTITUCION DE ESTA CULTURA NACIONAL SE PLANTEA COMO UN DESAFIO, YA QUE DEBE GESTARSE Y HACERSE PRESENTE EN AMBITOS MARCADOS POR ESTA DEPENDENCIA CULTURAL, a la que se suma la influencia de la ideología establecida, de la normatividad de lo que es arte, cultura y educación, de la presencia de estructuras que regulan ya sus formas de producción y reproducción.

INTEGRACION, INTERDISCIPLINARIEDAD E INDAGACION

La tarea que se propone CENECA es, por tanto, de gran magnitud, ya que exige ADENTRARSE EN EL DEVELAMIENTO DE LAS CAUSAS HISTORICAS -RECIENTES Y PASADAS- QUE ORIGINARON DICHA CRISIS, A LA VEZ QUE PROMOVER ACTIVIDADES QUE SE PROYECTEN AL FUTURO PARA CONTRIBUIR A SU SUPERACION.

Se hacía así necesario plantearse la actividad de este Centro en términos creativos, tanto en su constitución y organización como en su estilo de trabajo y de relación con la comunidad social. Este "estilo" se fue articulando en base a tres principios: una actitud integradora, la interdisciplinarietà y la indagación.

1.- Actitud integradora: Entendiendo que la constitución de una cultura no es tarea de una institución, de un equipo de trabajo ni de un grupo social, es que este Centro desea insertarse activa e incidentalmente en el ámbito cultural chileno no como un elemento ajeno que llega desde afuera a mirar, investigar, enseñar o conducir, ni tampoco como uno autosuficiente que aisladamente elabora para entregar luego su producto al medio. Busca más bien ser un centro de encuentro en el trabajo para aquellos que orienten su práctica en una perspectiva de elaboración cultural en un sentido nacional.

Así, los trabajos propiciados por CENECA no se realizan entre cuatro paredes en

equipos cerrados de investigación o creación, sino que, coordinados por éste, integra a otros especialistas y organismos. A la vez, en el desempeño de sus actividades, intenta INTEGRARSE A LAS DINAMICAS REALES QUE VIVE LA SOCIEDAD, TANTO PARA ALIMENTARSE DE ELLAS COMO PARA AFECTARLAS Y TRANSFORMARLAS CON UN SENTIDO DE PROYECCION HISTORICA.

2.- Interdisciplinarietà: La complejidad y vastedad del área de trabajo de CENECA requiere ser abordado desde distintas perspectivas. Por ello se constituye como un Centro interdisciplinario, integrando a 30 socios que de diferentes maneras y desde distintas disciplinas trabajan por la cultura. Estas se ubican principalmente en el campo de la elaboración artística -teatristas, dramaturgos, músicos, artistas plásticos, arquitectos y literatos- y en el de las ciencias sociales -sociólogos, filósofos, educadores, analistas culturales, cientistas políticos.

La interdisciplinarietà que propicia el CENECA no es una en que se vayan complementando las aproximaciones a la realidad mediante una sumatoria de aportes anexados, sino que intenta hacer converger en un mismo espíritu de trabajo dos actividades que usualmente se consideran diferentes e incluso antagónicas: la ciencia y el arte.

3.- Indagación Creativa: Artistas y científicos comparten aquí una actitud común: la de la INDAGACION. INDAGACION ENTENDIDA COMO UNA EXPLORACION DE LA REALIDAD CUYO FIN ES EL DESCUBRIMIENTO, ES APORTAR UNA VERSION CRITICA Y PERMANENTEMENTE RENOVADA DE LA REALIDAD. Interpretación que, invadiendo las apariencias, sea capaz de romper con las versiones rutinarias de los hechos y sacar a luz su dimensión escondida.

Indagación en que artistas y científicos buscan ampliar y compartir la aproximación al conocimiento y construcción cultural tradicionalmente entendida como propia de cada disciplina. El cientista intenta incorporar a su indagación un espíritu creativo, intuitivo, sensible e imaginativo, en tanto que el artista también descubre la necesidad de la sistematicidad, experimentación, rigurosidad y disciplina en una creación artística que aporte a un desarrollo y perfeccionamiento de su capacidad expresiva y comunicativa.

A la vez, por operar en una sociedad multifacética y compleja, LA PRODUCCION CULTURAL ACTUAL NO PUEDE DESVINCLARSE DEL CONTEXTO HISTORICO SOCIAL EN QUE SE INSERTA, AL QUE DEBE ADECUAR SUS FORMAS DE PRODUCCION Y ORGANIZACION DEL TRABAJO, sus contenidos y formas de expresión como sus canales de difusión. Aspectos que son clarificados a través de los estudios realizados por los investigadores de la cultura, y que los artistas pueden incorporar y utilizar más fluidamente en el diseño y realización de su práctica cultural.

Por su parte, el cientista social que desea ampliar el círculo estrecho de interlocución y difusión de sus investigaciones aspirando a compartir sus descubrimientos y reflexiones con las personas afectadas en sus estudios, aprende de los artistas y comunicadores el uso atractivo, y muchas veces sugestivo de su lenguaje expresivo. Deberá así ir innovando en las formas de elaboración de su producción científica, quizás incluso utilizando lenguajes audiovisuales, imágenes, sonido, etc., con una perspectiva de ampliar su servicio e incidencia en la práctica de la sociedad.

centro de indagación y expres

y expresión cultural y artística

M.L. HURTADO

TRABAJO, INVESTIGACION Y CREACION ARTISTICA

Línea de Trabajo: La interdisciplinariedad del CENECA le permite abordar integralmente el fenómeno cultural y específicamente artístico. Las líneas de trabajo que aquí explicaremos raramente se dan en forma pura.

Línea de Investigación: Concretamente, en esta línea se han realizado las siguientes actividades:

- Seminarios sobre teoría de la cultura, con el objeto de definir el lugar que esta dimensión de la práctica humana ocupa en la totalidad social. Sus resultados alimentan y dan la línea de orientación general a las demás actividades y opciones de trabajo de la institución.
- La Investigación sobre "El Estado y la Organización de la Cultura en Chile" se concibió como un análisis histórico del proceso cultural chileno. La cultura se estudia aquí en cuanto ligada a los aparatos de dirección y hegemonía de la sociedad. Más que describir ideologías, se procura caracterizar aparatos de producción ideológicos y culturales en un intento de comprender las bases de desarrollo de nuestra cultura nacional, y la situación que condujo a su conformación actual, en la perspectiva de tirar líneas sobre su desarrollo futuro.
- El "Registro y Análisis de Manifestaciones Culturales Chilenas" está diseñado en términos de aportar tanto a la acumulación de conocimientos sistemáticos sobre el quehacer cultural del momento como satisfacer fines de animación y reflexión cultural entre los agentes realizadores. Para ello, juntamente con sus protagonistas, se analiza la obra cultural contemporánea inscrita en su contexto histórico, mediante un registro que deleva los fundamentos, discusiones y métodos de trabajo que la originaron; a la vez que se da cuenta del significado de su circulación social. El material resultante posteriormente se utiliza de base para reuniones analíticas con los agentes culturales involucrados, en vistas al diseño de políticas culturales del área. Este registro ha sido iniciado en el campo del teatro nacional y de la música.
- Investigación de "Re-Visión del Cine Chileno". Este estudio se concibió como una revisión crítica de una selección de películas chilenas de corto y largometraje, en la idea de rescatar tradiciones culturales perdidas, y aportar a la acumulación en un área de la cual existía casi un absoluto desconocimiento sumados a una gran dispersión y deterioro progresivo del material. Se pesquisaron un total de cincuenta y dos películas, de las cuales se seleccionaron siete de cortometrajes y siete de largometrajes. Su análisis consistió en la discusión de cada obra desde el punto de vista de su forma cinematográfica, su relación con la realidad chilena y el valor de su lenguaje en comparación con el lenguaje cinematográfico internacional de su respectiva época. Todo lo anterior con el propósito de ubicar cada obra en el contexto del desarrollo del cine chileno y de la cultura nacional e internacional.
- Aparte del análisis de las obras seleccionadas se procedió a levantar el "guión técnico" de tres importantes películas chilenas: "El Chacal de Nahueltoro", "Largo Viaje" y "Ya no basta con Rezar".

Encuentros Reflexivos: El CENECA ha convocado tanto a investigadores en el área de la cultura como a artistas y realizadores culturales a intercambiar opiniones y conoci-

mientos en torno a sus áreas específicas de trabajo, delineando sus problemáticas realizaciones y perspectivas de desarrollo. Con ello, junto con satisfacer una función de enriquecimiento reflexivo y de potenciación mutua en sus campos específicos de trabajo, se aporta un ámbito de encuentro y conexión a sectores que suelen trabajar atomizada y dispersamente.

Por ejemplo, funciona semanalmente un Taller de Teatro, en el que participan representantes de las principales compañías independientes que hoy hacen teatro chileno, así como dramaturgos y analistas del teatro. También próximamente se realizará un seminario intensivo sobre "La Canción Popular Chilena" en el que participarán más de cuarenta representantes y personas ligadas a esta actividad.

Línea de Creación Artística: En definitiva, donde se prueba y se realiza una acción cultural es en la práctica creativa misma. Por ello, CENECA apoya a creadores que estén en la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de expresión develadora de la realidad nacional. Así, realizó un completo proyecto de creación teatral que culminara con la obra "Bienaventurados los Pobres" de Vadell, Salcedo y Benavente, que fuera presentado en el Auditorio Don Bosco en 1977. En el futuro próximo realizará un nuevo proyecto teatral conjuntamente con el Taller de Investigación Teatral.

PLAN DE TRABAJO - SEGUNDO SEMESTRE DE 1979

En lo inmediato, CENECA está realizando las siguientes actividades:

- a) Publicación en Editorial Aconcagua de la Investigación "Re-Visión del Cine Chileno", dirigida por Alicia Vega en colaboración con jóvenes cineastas egresados de la U.C.
- b) Convenio con el Taller de Investigación Teatral para trabajo de investigación en torno a su nueva producción teatral, "Tres Marías y una Rosa".
- c) Continuación de sus líneas de investigación a largo plazo mediante realización de un Seminario con participación de analistas culturales y científicos sociales. Se desarrollará en base a ponencias en torno al tema: "Organización de la Cultura en Chile".
- d) Continuación de "Registro del Pensamiento y Obra de las Compañías Teatrales Chilenas".
- e) Organización de tres seminarios paralelos en torno al cine, teatro y canción chilena, en los que se contará con la participación amplia de representantes de estas disciplinas.

Socios Fundadores: Sonia Fuchs, Giselle Munizaga, David Benavente, Carlos Catalán, Eduardo Cuevas, Nicolás Flaño.

Actual Directorio de CENECA: Rafael Echeverría, José Manuel Salcedo, Ricardo Jordán, Raúl Osorio, Alfonso Calderón y José Joaquín Brunner. Secretaria ejecutiva, María de la Luz Hurtado.

ión cultural y artística = ceneca

LA APROXIMACION DEL CINE A LA REALIDAD NO ES INOCENTE h. soto

— Cristián Sánchez, el director de EL ZAPATO CHINO, evoluciona a un cine más metafórico y de transgresiones sutiles. Su película se estrenó en el Encuentro de Arte Joven de Las Condes.

En una cinematografía que tiene más de ficción que de realidad, quien asume el riesgo de realizar una película acepta de partida un desafío difícil. Cristián Sánchez —28 años, casado, dos hijos— lo aceptó. Lo aceptó no sólo en 1970, cuando entró a estudiar cine a la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. Lo asumió también en 1974, cuando egresó; en 1975, cuando estrenó *Vías Paralelas* (largometraje, 16 mm., correalización con Sergio Navarro); en 1976, cuando inició el rodaje de *El Zapato Chino* y en todos estos años en que ha estado navegando contra la corriente para formalizar una obra y una producción nada fácil en las actuales circunstancias.

No deja de ser sintomático que buena parte de los jóvenes realizadores de la misma generación de Cristián Sánchez se encuentre trabajando actualmente en el extranjero: Carmen Duque en Venezuela, Gabriel Ahumada en Estados Unidos, Rodrigo González y Sergio Navarro en Canadá, etc. En más de un momento Sánchez pensó radicarse en otro país, pero invariablemente opuso a los deslindados cotidianos la confianza en la posibilidad de hacer en Chile un cine aunque fuera marginal y el propósito de no desconectarse de una realidad que es la suya y la siente como tal.

No ha pagado un bajo precio por esa confianza y ese propósito. Cuando comenzó a estudiar, el cine chileno era un ámbito de la cultura caudaloso en proyectos y perspectivas. En cuatro años la situación cambió radicalmente y, al egresar, se vio coyunturalmente impedido a recalibrar sus proyectos y el cine que siempre había querido hacer: "Las nuevas circunstancias conducen a concebir obras que se repliegan a una zona de prospección más oculta. Este tipo de trabajo propone un desafío considerable al film antropológico, en la medida en que obliga a captar el "comportamiento deformado" (el síntoma), bajo el aspecto anódico de un regreso a las instituciones fundamentales".

Es cierto que un esquema así conlleva el cultivo de un cine de élites, en la mayoría de los casos. Pero Sánchez es un optimista moderado respecto a las posibilidades de acceder a públicos más amplios a partir de allí: "Incluso dentro del concepto de cine comercial, tan realtivo en Chile, por lo demás, creo que es factible realizar películas que, funcionando en primera instancia como relatos, trabajen sobre el lenguaje cinematográfico (códigos y subcódigos) desde un punto de vista textual o intertextual o si se quiere sobre (la materia sensible de los signos fílmicos), la cadena de significantes por la vía de los procedimientos metonímicos o metafóricos. Y que por otro lado sean capaces de

insertarse vívidamente en "lo real" y en especial en las claves de la contracultura". "Creo que el público es capaz de comprender este trabajo, aunque quizás para un sector este segundo nivel de lectura pasará inadvertido, sin que por eso se lesione el interés o la comprensión de la obra. No importa. La segunda lectura tal vez no sea indispensable a la narración, pero es importante que esté ahí para ampliar el horizonte simbólico del filme".

Cristián Sánchez sabe que a estas alturas de la evolución del cine "la aproximación a la realidad no es tan inocente" como parece, que la obra fílmica responde a códigos específicos, que ella da cuenta del mundo a través de sucesivas mediaciones y que el cine en tanto lenguaje posee una tradición cultural que posibilita la inclusión de referencias fílmicas dentro de la obra: "En las películas que he filmado hay referencias a los cineastas que más me gustan: Bresson, Renoir, el Buñel del período Mexicano, Godard, Vigo, el Wells de "Sombras del Mal", de "La dama de Shangai", etc. y entre los latinoamericanos: Raúl Ruiz, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira Dos Santos y otros".

El Zapato Chino es el primer largometraje que Cristián Sánchez dirige solo. Hasta ahora siempre había trabajado en equipo. Esperando a Godoy (1972) la dirigió juntamente con Rodrigo González y con Sergio Navarro y *Vías Paralelas* (1975) fue una co-realización con este último. El hecho de enfrentarse individualmente a la dirección de un largometraje por primera vez no ha modificado, sin embargo, sus hábitos de trabajo. Sigue de hecho confiando en los equipos.

Explica que la idea original de *El Zapato Chino* (el título es un hallazgo de Rodrigo Maturana) nació poco después de la filmación de *Vías Paralelas* y que la obra fue concebida a partir del personaje de Marlene (Felisa González): "Me interesaba un personaje sin origen visible, que lee o escribe una serie de cartas a un presunto familiar. A través de estas cartas, la niña testimonia lo que ve con una veracidad más allá de la convención del género. Su relato resulta con tan poca precaución para la imagen que proyecta de sí misma que diría escribe o lee en un estado de automatismo. Relato excesivo, inocente y perverso a la vez, que hace sospechar un delirio. Me interesaba el personaje en la medida que lo automático de su conducta y su relato era capaz de ir más allá de un mero apunte psicológico, era capaz de participar de "lo inconsciente". En un comienzo este material iba a componer un relato literario. Luego me di cuenta que podía sacarle otro partido a través del cine y lo confronté con el personaje del taxista que interpreta Andrés Quintana que tenía esbozado hacía algunos años. Ambos personajes me parecen de la misma estirpe. La unidad de los opuestos, el yin-yang, en cierta manera las dos caras de la misma moneda, sólo que las dos caras se dan ya en un mismo lado. El otro parentesco que les veo, es que ambos están inmersos en mecanismos culturales reprimidos. El tema del filme es la vuelta al origen, el viaje a lo indiferenciado, desarrollado a diversos niveles formales, desde una escritura lectura de las cadenas significantes, hasta lo narrativo a través de situaciones donde los personajes proyectan barreras, muros intrespasables, todo se pospone, queda en el camino, se olvida como en la lógica de los sueños. Lo real se presenta como una patología.

En cierto modo tema y modelo narrativo coinciden, se superponen como análogos".

Aunque el reparto combina actores profesionales con otros no profesionales, *El Zapato Chino*, fue concebida y filmada a la medida de Andrés Quintana. El personaje que él interpreta, en efecto, bien puede ser el punto más alto del filme. Sánchez trabajó con él en *Esperando a Godoy* (allí era el mayordomo de la Sociedad de Escritores) y en *Vías Paralelas* (donde interviene como el dueño del bar "Los 12 apostóles") y es un actor extremadamente dúctil para las modalidades de su puesta en escena:

"A Quintana no es necesario inventarle un personaje. Se trata más bien, de insertarlo en situaciones distintas. Es capaz de asumir cualquiera, sin violentarse en lo más mínimo. Es un acto tremendamente creativo, que "siente" muy bien lo aleatorio y lo aprovecha sin mayor desgaste ni gesticulación. Chaplin dice que es en lo automático, en lo rígido, donde está el humor cinematográfico. Para mí Quintana es una réplica chilena de Buster Keaton, y es en ese sentido que trabajo con él, buscando la fijeza del rostro (que por otro lado tanto debe al cine mejicano), lo rígido del accionar, es por ahí donde empieza la emoción.

Como en muchas secuencias el diálogo quedaba librado a la improvisación de los intérpretes, nadie con más propiedad que Quintana podía responder a este cometido: "El salto del lenguaje oral".

Convencido —con el maestro Bresson— que es en la etapa del rodaje donde se gana o se pierde todo, Sánchez reconoce que *El Zapato Chino* ha sido replantada y reestructurada en los tres años que ha tomado su realización. Inicialmente la obra duraba unas tres horas, pero se le han ido suprimiendo episodios y personajes laterales hasta reducir su duración a menos de la mitad. En tres años es mucho lo que un cineasta puede evolucionar y Sánchez confiesa que ha ido redescubriendo su película con el tiempo. Cuando la filmó (básicamente entre Junio y Agosto de 1976) su mirada era más ciega y el hecho de estar reclamando continuamente por los problemas de producción del filme le impidió una concentración absoluta en una experiencia que, según sus propias palabras, en algunos momentos lo desbordaba.

El formato de *El Zapato Chino* (16mm) le impide su difusión a través de circuitos comerciales. A no ser que se amplíe a 35mm. Con mayor seguridad la obra irá a algunos festivales y, con buena suerte, a la televisión extranjera. Lo que le interesa es que se difunda, porque es el cine en el cual cree y que considera más legítimo culturalmente en las actuales circunstancias. Otro tipo de cine no lo motiva, aunque desde luego aspira a contar con mayores medios en el futuro, sin claudicar en sus puntos de vista. Entre otros posibles proyectos para ese futuro, está interesado en un largometraje en 35mm. y en blanco y negro, completamente narrativo, protagonizado por un estudiante de liceo. El título no puede ser más auspicioso y sugerente: *Los Deseos Concebidos*. (H.S.G.).



"El Zapato Chino" protagonistas: Andrés Quintana y Felisa González.

Título: *El Zapato Chino*.

Dirección: Cristián Sánchez.

Producción ejecutiva: Mariana Carvallo y Pancho Flores E.

Dirección de fotografía: Toño Ríos.

Argumento y guión: Cristián Sánchez.

Sonido directo: José de la Vega.

Montaje: Cristián Sánchez.

Asistente de montaje: Mariana Carvallo.

Cámara: Toño Ríos y Mario Vega.

Asistencia de sonido: Mariana Carvallo.

Asistencia de producción: María Eugenia Meza y Rosa Kornfeld.

Continuidad: David Vera y Marta Flores E.

Efectos de sonido: Eugenia María Rodríguez-Peña y Omar Andía.

Música: Segundo movimiento del concierto Nº 2 de Rachmaninoff (primeros 20 segundos reproducidos al revés y repetidos).

Mezcla: Graciela Bresciani.

Aesor de sonido: Ignacio Aliaga.

Encargados de electricidad: Ricardo Romero y Sergio Alvarez.

Créditos: Exco.

Diseño créditos: José Bórquez.

Laboratorio: Fílmico U.C., Fílmico-centro y Gama.

Protagonistas: Felisa González (Marlene), Andrés Quintana (Gallardo), Fernando Andía (Nano) y Juan Carlos Ramírez (Negro).

Con la actuación especial de: Luis Alarcón, Jaime Vadell, José Manuel Salcedo, María Castiglione y Juan Cuevas.

También actúan: Berta Díaz, Margarita Wielandt, Miriam Morales, Polo Abarca, Víctor Gutiérrez, Mario González, Miriam González y Carlos Figueroa.

Duración: 1 hora 12 minutos - Blanco y negro, 16 mm.

FICHA TECNICA

EL TRABAJO DEL FILME

c. sanchez

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO ES UNA RED DE CODIGOS Y SUBCODIGOS. LO REAL TAMBIEN ESTA CODIFICADO.

EL TRABAJO DEL FILME (La oposición del par-CINE/FILME)

"Las nuevas circunstancias nos llevan a concebir obras donde la mirada se conduce hacia la parte sensible del signo: El significante trabajado en cadenas de asociaciones desiguales, proliferando a distintos niveles de acuerdo a parámetros de analogías formales. Negativa a entregar la hegemonía del proceso generador del Filme al significado, que sólo se ofrece, después de ver y oír el Filme en todas sus dimensiones materiales. Es en este sentido que el filme es un espacio textual o intertextual, donde recortes formales de diversos grados y muchas veces estilísticamente heterogéneos actúan sobre un campo tejéndose y destejéndose.

Ahora la posibilidad de trabajar sobre la red o la cadena significante nos lleva a aterrizar los dos aspectos complementarios que antes señalaba en el Cine (el trabajo sobre sus opciones de códigos y subcódigos, y el trabajo sobre lo real, mediatizado a su vez en otro tipo de códigos (METZ los denomina códigos de contenido), que dan cuentas de diversos sistemas semiotizables, como la publicidad, el vestuario, las señales del tránsito, la gesticulación, etc.). Trabajar en y con el film es la diferencia que se establece entre la teoría y la práctica, entre lo abstracto y lo concreto; si bien antes me situaba en el lugar del analista ahora me ubico en el lugar del autor de filmes. Es decir, ahora, trabajo con las opciones de códigos cinematográficos que puedo relacionar con los objetos reales, con "lo real mediatizado". Esta relación, esta interacción, como se quiera llamarla, no es arbitraria o al menos no debería serla y sus motivaciones hay que buscarlas en lo que antes dije, y ahora lo específico y lo situado con la advertencia de que es parte de un método de trabajo personal y no puede constituir una ley, regla o axioma. "El cine prefigura lo real y a su vez lo real prefigura el Cine". 1. el cine como instrumento (entiéndase su extensión material visible: Cámara-Grabador, etc.), (y también su dimensión Semiótica, su poder de reproducir lo real en forma analógica y mecánica) crea su propio objeto al captarlo. Al reproducir un objeto, un rostro o un gesto, no lo reproduce tal cual sino que lo deforma, lo estiliza. Nace así un nuevo objeto, rostro o gesto que mantiene con su referente relaciones analógicas al menos en el caso de la imagen y el ruido. Esta distancia que se introduce, por sutil que parezca, es suficiente. Y es el embrión del trabajo posterior de "deformación" que llega implicar todos los

parámetros del filme... Existe por otro parte un determinante, puesto que no todo objeto o rostro o gesto es susceptible de ser captado, deformado, estilizado con la misma intensidad. Esto nos lleva a concluir que hay algo en el objeto, algo que se escapa en la vida cotidiana, que prefigura el cine, y esto es sencillamente, como ya lo ha precisado Raúl Ruiz, la "Fotogenia". Dicho de otra manera hay algo latente en algunos gestos, rostros y objetos que los hace naturalmente asociables a un tipo de elección de estilo de Cine (relaciones de códigos), y produce en consecuencia una legitimidad del trabajo del filme. Que por otro lado no desestima una interacción más compleja entre un tipo de objeto y un estilo formal precisamente puesto si los efectos que se quieren conseguir son distanciadores, reflexivos, críticos.

Tenemos entonces de un lado "La fotogenia" de lo real y del otro una combinación de códigos y subcódigos que modifican lo real haciendo evidente su fotogenia y a su vez son modificados o mejor condicionados por la fotogenia natural del objeto. Pero todo lo que se describe aquí en seco, se da en la práctica del film, espacio donde los códigos y subcódigos se encarnan, se materializan y a su vez materializan un objeto, un gesto, una mirada, una acción determinada en cadenas de asociaciones que prolongando la "deformación" primera busca "cazar la realidad", en su disposición más extraña e inhabitual. Manipulación de los objetos, acciones, gestos, palabras para descubrir sus posibilidades latentes que lo cotidiano no contempla. Así, los objetos, gestos, etc., se liberan de su servidumbre y por estar relacionados de otra manera ofrecen su sentido más secreto.

La posibilidad de trabajar de esta manera es la que nos lleva a concebir el Filme como un espacio textual o significativo que trabaja con los códigos del Cine o de Expresión como propone Metz y con los Códigos de la realidad o del Contenido, pero a la vez, y en mayor medida, contra estos códigos que son sutilmente traicionados por la existencia misma del Filme como objeto único precioso e intraducible. Si un filme no tiene traducción o al menos si gran parte de él pierde si se traduce, es sencillamente claro, que un análisis semiótico (que ve el cine desde el punto de vista de los códigos) será prácticamente incapaz de dar cuenta de ese filme como hecho textual. Y es éste el aspecto que más me interesa. El aspecto de los procedimientos generativos del filme concreto.

LA VUELTA AL COMIENZO: CINE ANTROPOLOGICO

De un cine de indagación sobre lo real tuve que desplazarme hacia un cine más sensible a procedimientos retórico-formales, a concebir un film como una Escritura rigurosa, etc. Ello es cierto, pero también lo es, el que no concebí ni concebiría jamás un film como un espacio donde la experimentación formal sea a su único expediente. Pienso al contrario que tanto el trabajo sobre la forma, como el trabajo de prospección sobre lo Real, está sujeto a las instancias de un discurso, que provisoriamente llamaría simbólico, en el sentido que trabaja imaginando nuevas relaciones entre lo Real. Discurso simbólico construido por las cadenas de significantes que sólo pueden ser tales si acceden a articularse en función de figuras retóricas como la METONIMIA (los procedimientos narrativos), LA METAFORA (los procedimientos poéticos), y otras. Es en esta perspectiva (de la transformación de lo Real en Imaginario y luego en Simbólico) que el Filme se inserta en el sistema de filmes: el Cine en el sistema de la cultura en general no actuando sobre ella, corrigiéndola, tachándola, transformándola, etc.

Hecho este alcance, puedo, antes de entrar a describir algunos mecanismos de generación del filme, desarrollar un poco la noción de lo Real desde otro punto de vista. Punto de vista que se propone hacer un corte o una especificación del concepto de cultura.

En Chile, en Latinoamérica y en los países del llamado tercer mundo, existe lo que los sociólogos han denominado: la contracultura o Cultura del rechazo, etc... No es mi ánimo examinar esto en todas sus implicancias ni tampoco podría hacerlo. Así es que me contento con que esto es así, una hipótesis de trabajo, que trato de corroborar en mi práctica.

Ahiriéndome a este concepto que contempla un desarrollo desigual de la cultura quisiera hacerlo extensible a todas las culturas o las etnias minoritarias o a las manifestaciones dominadas o reprimidas de una determinada cultura oficial, también a todo lo segregado, a todo lo contradictorio que ha sido ocultado de la fachada de una cultura.

Presuponer entonces que una cultura se encuentra irremediablemente dividida y que una parte de ella se encuentra ocultada por un trabajo específico, supone que el observador debe trabajar con ciertas herramientas que permitan vislumbrar y formalizar, ya sea en la teoría como en la práctica (como es el caso del film) una coherencia de sus manifestaciones, se trata de lograr explicaciones, leyes o al menos constantes. Para ello el psicoanálisis y específicamente el freudismo nos entrega valiosas recetas, empezando por la posición del observador que debe asimilar esta primera regla: "La atención Flotante", que permita el libre fluir de la palabra, de las asociaciones de lo Real. Observando esta regla, sumergirse en lo real e ir hasta las defensas. Situarse frente a las defensas como frente a un muro intraspasable. Saber que hasta allí podemos llegar nosotros por nuestra inmersión en una clase y una cultura. Pero saber que nosotros también estamos divididos y que algo nuestro está del otro lado del muro.

Montarnos a caballo en el muro y desde allí empezar a sondear, eso otro que también somos nosotros. Ver por ejemplo que síntomas como el crimen, el alcoholismo, la locura, la perversión, son precisamente eso, síntomas, signos, lenguaje, explosión, grito, frente al poder de lo dominante. Suicidio de una cultura que resiste desaprendiendo las reglas, las leyes, los valores de la otra cultura. Certidumbre. Necesario escepticismo de saber que más allá del lenguaje deshilvanado, alienado, de comportamientos distorsionados, no encontraremos otra cultura, como un todo expresable, sino, que esa otra cultura, es en parte "Las técnicas de olvido" como las llama Raúl Ruiz, es decir: lo desaprendizable, la desobediencia y sus síntomas y uno que otro resto de valores secretamente guardado en el fondo invisible del habla popular, los sueños, los chistes, los refranes, etc.

El cine como instrumento de indagación hace de esta materia Real un lugar antropológico. Es por eso que nace la posibilidad de un Filme antropológico, que sea capaz de seguir las huellas, las pistas de esta contracultura en todo su devenir simbólico. Trabajo de reunir, las partes del cuerpo disperso y reintroducirlo por una práctica incesante hasta desplazar al cuerpo usurpador a la fachada cultural dominante.



1971 "Cosita", cortometraje argumental de 8 minutos, B/N. "Así hablaba Astorquiza", mediotraje argumental de 30 minutos, B/N.

1972 "La ronda de San Miguel", cortometraje argumental de 16 minutos, B/N.

1973-73 "Esperando a Godoy", largometraje argumental de aproximadamente 2 horas 30 minutos de duración, B/N.

1975 "Vías Paralelas", largometraje argumental de 1 hora 30 minutos de duración, B/N.

1976-79 "El Zapato Chino", largometraje argumental de 1 hora 12 minutos, B/N.

CREACION / ELTIT

PARA LA FORMULACION DE UNA IMAGEN EN LA LITERATURA

ENTONCES

Los chilenos esperamos los mensajes.

R. Iluminada, toda ella.

Piensa en Lezama y se las frota.

Con James Joyce se las frota.

Con Neruda Pablo se las frota.

Con Juan Rulfo se las frota.

Con Ezra Pound se las frota.

Con Robbe Grillet se las frota.

Con cualquier fulano se frota las antenas.

Por ejemplo: en que esa de la Plaza Brasil —calle Brasil— torna su cabeza en gestos sucesivos/ sentada en el banco/ con los pies descalzos cruzados sobre el suelo.

ASI:

1. Para la formulación de una imagen en la literatura.
2. Para la formulación de una imagen en Santiago de Chile.
3. Textos como documentos.
4. Textos como transcurros.
5. Areas urbanas como textos transcurros.
6. Textos transcurros como soportes de una imagen.
7. Santiago de Chile como soporte de una imagen.

Peligroso paseo a tan curioso tiempo me dijiste Cañé.

Llegar a establecer las coordenadas que definitivamente implanten a R. Iluminada en un proceso total asociativo con la constitución de un lugar físico, que colectivo, asume el transcurso real en que todos estamos involucrados.

Por ejemplo/

Después de una intención cercana de algún modo a lo cinematográfico, la claridad en señalar que se presentan situaciones que han sido elegidas entre otras que no eran suficientemente presentables.

Prevalenciando el hecho de que para la mirada no hay historia, apenas señales de vida/ inscripciones.

Que devueltas a sus espacios reales conformarás apenas te digo como una mirada a la imagen en la literatura.

Como una mirada a ese cuerpo en la literatura que se descompone en la escisión del soñar con voluptuosidad y el registro del fracaso posterior.

El lugar renovado del placer de la ficción debe permanecer en las salas de cine no en carne propia traspasada por luz. Todo es un abuso.

Por ejemplo/

R. Iluminada en un recorrido por calles apartadas de Santiago —los barrios— construcciones en ángulos rectos de bajas proporciones, ella en ese ángulo como módulo para la perfecta biografía colectiva.

El afán de apegarse a los muros no ha sido lo suficientemente explotado.

Por ejemplo/

Remanentes

Biografías: entre sus años de nacimiento y muerte debió limitarse a tres oficios.

Estos fueron condicionados por los sucesos históricos que determinaron acontecimientos por apariciones.

Desde esos años se dividió entre la ficción y la ficción de sus oficios.

Así logró determinar la ficción externa deseada la que no reconocía como ficción y las otras que eran producto del resultado de las anteriores.

Entonces designó como ficción la tercera.

Desde ese lugar se empezaron a marcar preferencias que se inscribían en la ficción que realizaba sobre los otros en concreto que a su vez se le imponían desde imprecisiones o indeterminaciones pero que de todos modos conservaban la plasticidad de sus deseos. Por eso mantuvo equívocos constantes desconectando esos diálogos sin rescatar el tiempo —el rebalse— sino en escenografías poco importantes, propiciándose al desvarío en el lenguaje para que no estuviera la solución de la belleza en ninguno de sus rasgos característicos. Así se volvió indefectiblemente al placer reconociéndolo tan efímero como su imaginación/ le fue negado y en la escritura de los otros revitalizó su propia incapacidad reinscribiéndose a la fuerza —nuevamente— en un proceso igualmente equívocado.

Entre los años de nacimiento y de muerte con la posibilidad de construir que te propongo un nuevo ciclo.

Nuevos Remanentes

Biografías/ Vista abierta para darles ese hueco cóncavo a esos que no han desahogado su excedente buscando en la oscuridad su propio erotismo. R. Iluminada que gime por lo que tú sabes que no llega debido a la implantación de su conciencia que le niega otro lugar que la búsqueda por luz. Igualmente esos páldos que significan mi dios entre los quejidos en este árido paisaje que señala espejismos. *Hermas* se tambalean entre los hoyos y protuberancias que se autoinfleren heridas para evitar ser llevados y conservar ese estado límite de salvación continua recordando el brillo de las estrellas que surgen desde el resplandor del cemento donde quieren reencontrarse el rostro para chupárselos olvidados del original reducen a primitivos esquemas ya demasiados destapados se rehacen, pero traslúcidos de finuras llegarán siempre a otro lugar para la "tierra prometida" desde antes R. Iluminada ese cuerpo ingrátido que traspaso con mis dedos que hurgan sin topar el fondo del pozo vaginal sin aberraciones sacando de referentes ya no más donde estaban para saber inscribirse fuera del sueño afirmándose las manos para no obstruir el pedazo de carne que sublime se desdoba descomponiéndose. Esos páldos en tu rostro no solar electricificado en tus células que en la noche propician la electricidad gemela hospitalaria para calmar mi pedazo/ el tuyo virginal porque el espasmo del hueco ya no se retuerce en su pleno interior detrás de los árboles no ha ocurrido nada y el pantano que surgía de sus piernas era la autopenetración de la cópula, de las ramas, del frío que no encontraba choque en su camino con que R. Iluminada frente a los transparentes como estampita a pedazos sucia surge de pronto la luz del alumbrado público en la plaza y son sorprendidos con la cara arrasada de lágrimas.

Remanentes N

Sitios eriazos/ rezago/ víctimas/ desechos ciudadanos = hospederías abiertas = atentados.

¿Tienes extrañas antenas? —¿has cambiado de formas acaso? —.

Con toda esa pasividad que caracteriza a algunos encendidos ella examinada en sondas permite, como si algo estuviese más allá en cada publicación de arte, que se la consuma desde los pensamientos no cotidianos, para los films, los happenings, desde lo que está latente en dos o tres cerebros, de lo caduco. Atravesada quieta adivina el depósito en su interior como trabajo, como síntesis, como reflexión, como falla. Instaurada modelo se ductiliza en cada uno de sus fragmentos para desaparecer después asimilada entre los automóviles por sobre el ruido insoportable, en cada uno de tus lugares, al interior de tu cabeza. Con sondas y vendas en las sondas ya parte desde la *reclusión/ demudada y silenciosa perfectamente cubierta de señales* hostigada de estupefacientes. Como proceso material de arte, tan arte como tu rostro, toda tu vida miserable. Pide agua porque empieza a resecares tan oscurecida como el despertar en medio de la noche aterrado por los excesos con el corazón arritmico cerca del fin —tengo sed— en medio de la plaza que surtida reverdece a pedazos como Pound, como Joyce, como Warhol, pero con otros planes desde la refinada cabeza de Van Gogh estropeada por sangre ida para el rojo del cuadro/ momificado. R. Iluminada en esta corte de esos que han pasado por la electricidad en golpes de corriente detrás de los muros imaginarios de la plaza: un pedazo de paisaje, un eje de oficio. Pero todavía en oscuridad ella no constituida sostiene esas miradas, todas las expectativas reducidas a símbolos. *La dejan tranquila a reponerse, rodeada por los otros que ya no han perdido más midiendo en segundos la llegada de la luz en la imagen en la literatura.*

Ventanas rectangulares para los edificios en tensión con determinadas curvaturas denuncian aún más la falacia de los ojos empañados.

Remanentes Infinitos

Biografías/ Consumaciones.

R. Iluminada explicitada = el dolor objetivado como referente en el transcurso ciudadano.

Distintas líneas de pensamiento.

Una búsqueda desesperada para salvar la vida: la reivindicación de frente —no discutida.

Una ofrenda mística que se tiene que leer en el cemento que piso y del que igualmente participas.

Como cuerpo los lugares públicos por los que se define Santiago/ el máximo misticismo.

Ofertorio de un pensamiento/ nada más.

Privaciones:

Toma mi historia particular, mis copulaciones a cambio de este covento.

POR LA PATRIA/ mi claustro copsciente, rescate del lugar que me hace anónimo para construir un proceso invertido: Arco de paso de los muertos.

Para la otra vida que me espera: un texto sacrificado.

—construcciones de conventos impersonales/ presente urbano.

1. La imagen en la literatura = la imagen en la literatura y su fin.

La Castrada

que se cubre aterida.

La Perfumada/girada.

La Piadosa.

Integrada voluntaria deviene víctima.

LA DOLOROSA MATER = LA EVANGELISTA

marginada de su contemplación.

Todo el soñar levantado hasta ese tope erguido rindiendo idolatría a la metáfora.

2. ENTONCES

Bajo el rótulo de "POR LA PATRIA" inmensos letreros de neón nominando Zonas de Dolor.

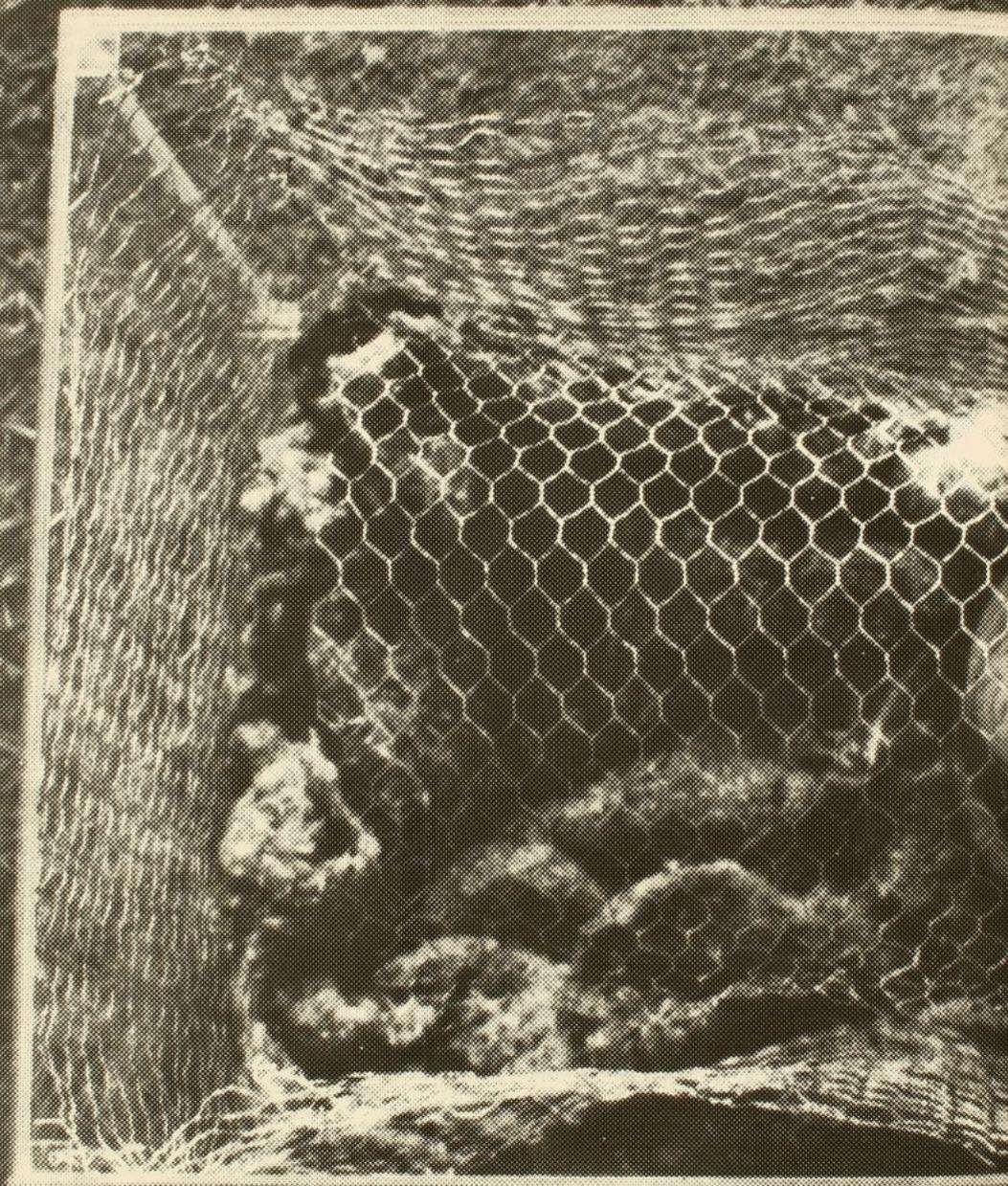
Para la formulación de una imagen en la literatura nominando Zonas de Dolor extensas comunes de Santiago.

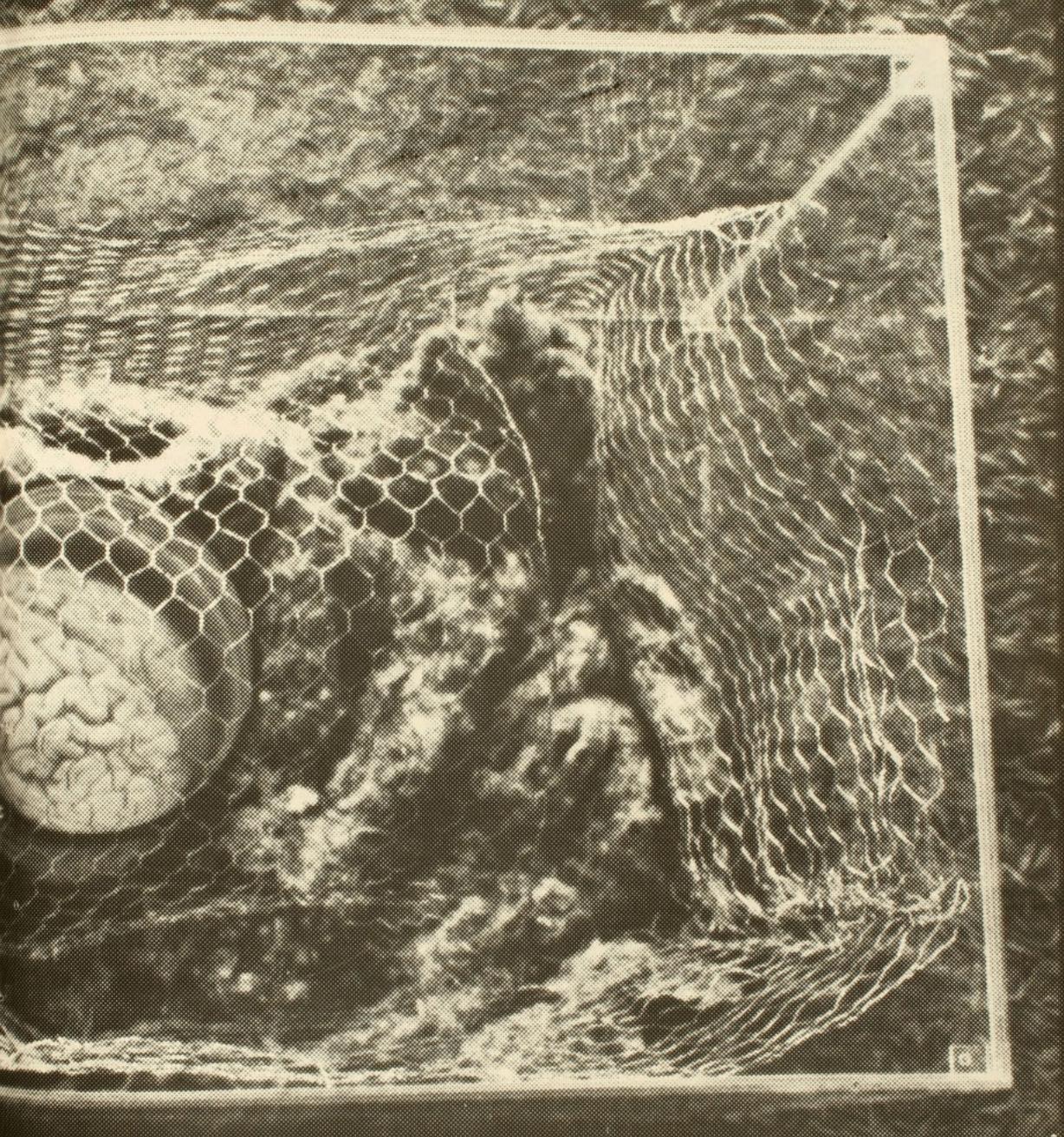
Letreros de neón nominando Zonas de Dolor como una imagen que en la literatura ordena este texto CLAUSTRO COLECTIVO.

Donde esa da vuelta la cabeza con regularidad monótona hasta constituir en la imagen unos ojos que aburridos de seguirla se dan vueltas empañados.

R. Iluminada, toda ella frotándose la imagen en la literatura.

Para ese nuevo amanecer de una imagen en la literatura en todos aquellos lugares en que nuestros ojos se hayan podido cruzar con la misma desolada vacuidad.







W. BENJAMIN: el hombre a la

En un perspicaz ensayo, publicado a comienzos de esta década, Hanna Arendt subrayaba la *cruel* ironía que arrastra la actual difusión de los escritos de Walter Benjamin (1892–1940), al contrastar violentamente con la vida desdichada (*y trágica*) de su actor, y con la marginalidad durante ella de la mayor parte de su obra.

Benjamin, en efecto, vivió siempre situaciones equívocas.

“Escritor independiente”, a la manera del *homme de lettres* francés del siglo XIX, debió afrontar desde los inicios de su carrera los problemas inherentes al cambio de la posición del intelectual en la sociedad capitalista en crisis. Espíritu *disidente*, fiel heredero de la tradición crítica de Lichtenberg, Goethe y Heine, le tocó vivir (*y desvivir*) el apogeo de las ortodoxias. Judío alemán, finalmente, padeció la marejada antisemita más violenta de los tiempos modernos, y prefirió el suicidio antes que ser asesinado. Fue, en suma, un ser a la *intemperie*: un hombre acosado por los lobos.

Su vida estuvo, como lo señala Hanna Arendt, marcada por una sucesión de fracasos, contratiempos e incomprendiones, pero cada uno de ellos se inscribió en lo que Gottfried Benn describirá luego como “la descomposición de una época”: en una historia turbulenta e indescifrable que iba borrando, como en un sueño (o, más exactamente, como en una pesadilla), las certezas de la burguesía liberal europea y liberando, al mismo tiempo, las sombras inciertas de una larga noche olvidada por el *homme de raison*.

“El estupor —escribía en una de sus Tesis de filosofía de la historia— a que los sucesos que vivimos sean *aún* posibles en el siglo XX, no es *nada* filosófico. No es el comienzo de ningún conocimiento, salvo el que la idea de la historia que lo origine carece ya de vigencia”.

ANGELUS NOVUS

En la mayor parte de los ensayistas del siglo XX —aun en aquellos que, como Ernst Bloch, se mantuvieron siempre fieles al “principio de la esperanza”—, es posible rastrear una pérdida “progresiva” de la creencia en el *progreso*, y su reemplazo por una visión discontinua de la historia. La expresión más extrema de este cambio radical sigue siendo La decadencia de Occidente, de Spengler.

Walter Benjamin no fue la excepción.

En la novena de las Tesis de filosofía de la historia, recusando todo intento de una “teología de la historia”, compara la “posición” del hombre con la figura de un cuadro de Paul Klee.

“Hay un cuadro de Klee —decía— que se llama Angelus Novus. En el se ve un ángel que parece alejarse de algo en que tiene la mirada fija. Tiene sus ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, ve él una catástrofe única, que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas (...). Pero una tormenta viene desde el Paraíso, se arremolina entre sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tormenta lo impulsa irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras frente a él el monte de ruinas crece hasta el cielo. Eso que llamamos progreso es la tormenta”.

Este breve texto de Benjamin difiere, por su *tono*, del admirable párrafo que Hegel, un siglo antes, dedicó a las ruinas en sus Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Inspirado en una lectura juvenil del viejo libro —Las Ruinas (1791)— del pensador y viajero francés De Volnay, el párrafo de Hegel traduce más una nostalgia (del “tiempo perdido”), que el temor de Benjamin frente al tiempo incierto y amenazante por excelencia: el *porvenir*. Todo está en juego. “El peligro —decía Benjamin— amenaza por igual al patrimonio de la tradición y a quienes lo reciben”.

CADA VEZ, EN EFECTO, QUE EL SENTIDO DE LA HISTORIA SE SUSTRAE, LA SOCIEDAD SE CONVIERTE EN ZONA DE PELIGRO: pequeños incidentes

preñados de consecuencias, palabras que comienzan a significar “otra cosa” y gestos que se (re)cargan sombríamente. Todo, en suma, deja de ser lo que parecía ser y, a la vez, nada es lo que parece ser. La mayor parte de la gente no se percató de que algo *andaba mal* hasta cuando ya no pueden andar del todo sobre ese *algo*. Es preciso tener una mirada microológica para descubrir en el curso anodino de la vida cotidiana la lógica oculta que la va demoliendo internamente.

MIGAJAS

“Intento —escribía Benjamin a un amigo— capturar el retrato de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, por así decirlo, en sus migajas”.

Algunos comentaristas han insinuado que esta pasión de Benjamin por los objetos más humildes, nimios e inmediatos (recetas de tortilla, gestos callejeros, vitrinas, mascarones de proa, libros infantiles, guías de viaje, radioteatros...), podría ser una expresión tardía de la mirada cabalística, que transmutaba el objeto más precario en un indicio, señal o símbolo. Es posible que fuese así (el trasfondo judío del pensamiento de Benjamin no puede, desde luego, discutirse ni ignorarse), pero esta influencia no podría explicarse *totalmente* su perspicacia. Benjamin, en efecto, no sólo presenciaba sino, además, padecía “la descomposición de una época” (Benn): desplome de la Alemania guillermina, fracaso de la revolución alemana, parálisis de la democracia liberal, irrupción del fascismo y degradación de la utopía socialista. Todos los enfoques panorámicos, en suma, se hicieron trizas, dejando como único lote una dispersión de fragmentos, restos o *migajas* de realidad.

La diversidad de temas que, a partir de los años 20, ocuparon (o, en rigor, *pre-ocuparon*), a Benjamin responde al mundo fragmentado en que le tocó vivir y, a la vez, a la necesidad de restablecer entre los retazos de realidad una nueva red de conexiones significativas. Esto explicaría no sólo su interés obsesivo por *lo nimio* sino asimismo, su marcada inclinación por una escritura aforística o fragmentaria (hasta el punto —como señalaba Theodor W. Adorno— de convertir lo fragmentario en *principio* de su pensamiento). Su proyecto literario más ambicioso (París, capital del siglo XIX) consistía en un imponente *collage* de citas, datos e informaciones. Lamentablemente, una vez más, la adversidad le impidió rematar esta obra en la que trabajó arduamente durante sus últimos años de vida.

ESCRITURA

Los escritos de Benjamin no son casi nunca expositivos ni explicativos sino, más bien, *descriptivos*. Su fascinación por *lo nimio* supone, en efecto, que el más humilde objeto puede ser portador de un sentido *oculto*, que lo radica en el curso efectivo (e invisible) del mundo cotidiano. La realidad del mundo no está nunca totalmente a la vista: todo (*pan*) lo que se ve (*hórama*) no es, pues, el mundo sino un “panorama del mundo”.

Cada *migaja* de realidad tiene el rango que el ojo descubre en ella. “Las cosas —decía Karl Kraus— son profundas ya en la superficie, basta mirarlas con reverencia”. Hombre profundo es, pues, aquel que sabe mirar con profundidad cada cosa y la remite a sus intimidades. Fue lo que, justo, igualmente, Benjamin en sus ensayos. Theodor W. Adorno describió esta particularidad suya como una “técnica de aumentos” que le permitía mover lo inmóvil y detener lo en movimiento.

Esta mirada, sin embargo, no es fortuita. Es, al contrario, la mirada que, desde Montaigne, introduce el ensayista en la turbulencia del mundo “De todo —decía Montaigne— veo un poco”, por este poco que veía estaba siempre visto microológicamente —como una gota de agua en el microscopio— mostrando la plenitud de vida que se esconde en su humilde transparencia “visible”.

intemperie/m.cerda

En 1571, a los treinta y ocho años, Michel de Montaigne *pudo* retirarse al silencio de la biblioteca de su castillo de Périgord, buscando, entre los libros, la paz y la seguridad que el extremismo de las luchas religiosas y civiles imposibilitaban en la sociedad. La *mesura* (y, algunas veces, la cautela) de sus Ensayos se origina en los valores postulados en su retiro: tolerancia religiosa, libertad de "conciencia" y confianza en el "discurso de la razón".

Casi cuatro siglos después, en Alemania, Walter Benjamin descubrirá que en la sociedad moderna no hay retiro posible, ni seguridad doméstica: que se está siempre "ex-puesto" en una *zona de peligro*. Hasta el lenguaje delata al *disidente*, dejándolo a la *intemperie* en un mundo controlado por un poder oscuro y hostil y en el que, a la postre, cada hombre no es *nadie ni nada*.

En este punto decisivo se entrecruzaron su experiencia como "escritor independiente" y su condición de judío en una sociedad antisemita. Marginado de la vida académica, mal visto (no obstante el reconocimiento de Hugo von Hofmannsthal, Ernst Bloch, Gershom Scholem, Bertolt Brecht y Theodor W. Adorno) por los diferentes cotarros literarios e intelectuales y frecuentemente incomprendido, Benjamin conoció la angustiosa marginalidad del *francotirador*. "Nadie —recordará Hanna Arendt— estaba tan aislado, tan profundamente solo como Benjamin".

La soledad intelectual es, sin embargo, la confesión oblicua de un conflicto social más radical que el "juego de las ideas".

EL ENSAYISTA

El ensayista —decía Georg Lukács— es "el tipo puro del precursor". PRE-DECURAR ES SIEMPRE ADELANTAR AL FUTURO LAS PREGUNTAS QUE LUEGO DECIDIRAN SU CURSO. Es echar pie en la tierra incierta de lo que "no es aún todavía", pero que, de un modo u otro, está ya ahí oprimiendo el pulso de la vida.

El ensayista, en consecuencia, sólo existe en esas preguntas que *arriega* (Nietzsche) al porvenir y que, sin embargo, siempre enmascara como si fuese una digresión ocasional sobre una obra, situación o forma de vida preexistente. Este enmascaramiento fue lo que Lukács llamó la *ironía* esencial del ensayo.

Es lo que hizo, con diferentes grados de ocultamiento, Walter Benjamin. "Escritor independiente", espíritu *disidente* y judío en un mundo disciplinario, opresivo y antisemita debió en el abatimiento y la impotencia, INTERROGAR A LOS LIBROS, LAS CIUDADES Y LOS OBJETOS PARA DESCIFRAR EN SU REVERSO EL CURSO POSIBLE DE LA HISTORIA. Ni la Divina Providencia, ni los grandes "sistemas" heredados del pasado, ni siquiera el vital trasfondo de la comunidad podían ofrecerle una orientación segura y confiable.

"Hay hombres —decía Nietzsche— que nacen póstumos".

Walter Benjamin, fue, en lo esencial de sus escritos, uno de ellos. Por eso, como el solitario de Sils-Maria fue un *intempestivo* cuyo tiempo efectivo habría de ser el que circunscribieran sus escritos.

Si Hanna Arendt pudo, a comienzos de esta década, subrayar la *cruel* ironía que arrastra la actual difusión de los escritos de Walter Benjamin, las preguntas que éstos proponen subrayan, a su vez, la *ironía* de un hombre que, acosado por los libros, desenmascaró mediante la escritura la crueldad que arrastra siempre un mundo sin esperanza.

carta

Señora
Luz Pereira de Méndez
Directora Revista CAL
Presente

Señora Directora:

En el N° 3 de la Revista bajo su dirección se publica una entrevista que se me solicitara, respecto de la cual me veo en la necesidad de precisar:

1º.— No se respetó lo convenido, en cuanto a que el texto correspondiente, previamente a su publicación, se sometería a mi conocimiento y aprobación.

2º.— A resultados de lo anterior, aparecen como opiniones del infrascripto expresiones que no corresponden al espíritu ni al contenido de la conversación sobre cuya base se elaboró dicha publicación. Entresacados, según el solo criterio de la editora, de un contexto completamente diferente, se me atribuyen juicios distorsionados de una manera tal, que me obligan a desautorizar por entero esta entrevista.

Lamento que la no observancia de un compromiso adquirido haga necesaria esta decisión.

Agradeceré a la señora Directora disponer la publicación de la presente carta en conformidad con las disposiciones legales vigentes.

La saluda muy atentamente

GONZALO CIENFUEGOS BROWNE

Nota de la Dirección:

Aclaremos los puntos de la carta del Sr. Cienfuegos:

1.— Quien realizó la entrevista al Sr. Cienfuegos, le solicitó personalmente revisar el material antes de ser impreso.

2.— La cinta grabada de esta entrevista está a disposición de quien lo solicite, en nuestra oficina.

A pedido del Sr. Cienfuegos lo se transcribieron las partes correspondientes al habitual material de relleno, propio de una conversación, ni sus opiniones sobre personas e instituciones que pudiesen perjudicar al propio entrevistado.

carta

Señora
Directora
Revista CAL
Presente

Sra. Directora:

Retirándome al último "dossier", palabra cuatro veces "oficializada" —esta última repetida ocho veces en trece líneas por N. Richard— veo que nuestros habituales complejos e inseguridades nos llevan a escuchar al extranjero con embeleso, colonizados por su acento. Acatamos lo que dicen sobre nuestra realidad histórica sospechando tímidamente que su juicio emana de un "contexto" ("texto", "contextualización", "contextualizada"... ¡cuántas exis en cinco líneas...!) su memento "reflexivo", esta última "irreemplazable", palabra utilizada seis veces en la página nueve.

Las "mecánicas" (tres veces de esta repetición deben tener un objetivo que a mí se me escapa; sólo puedo asociarlas vagamente con los "módulos uniformes", o tal vez sea el "estado emergencial" al que se refieren seis veces en el "dossier").

¡Qué lujo, caraxot!

Atentamente,

CARMEN ALDUNATE

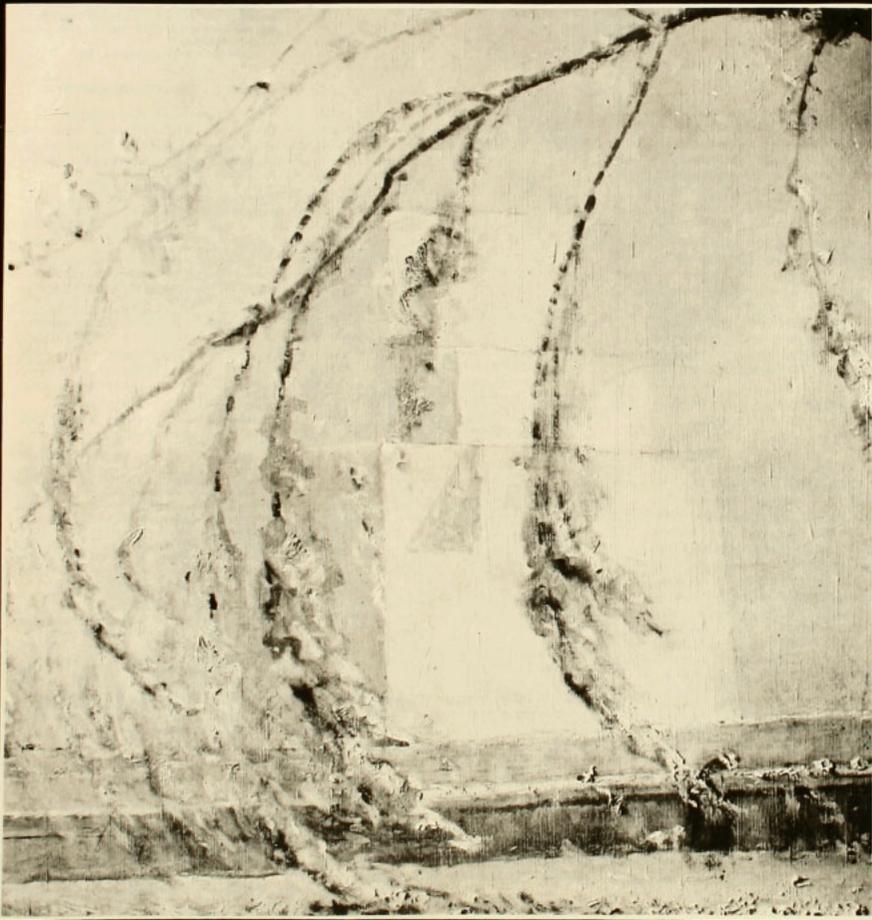
Santiago, 22 de Octubre de 1979

Nota de la Dirección:

Es una lástima que la Sra. Aldunate, en vez de contabilizar las x incluidas en cada línea, no haya dedicado su atención y esfuerzo a comprender el significado de lo que "se le escapa", para criticarlo fundamentadamente.

apostilla a de la chilena pintura historia / e. lihn

Pablo Burchard, Oleo.



Los maestros, profesores más bien de Pablo Burchard (1875-1964), fueron Pedro Lira y el pintor oficial español Rafael Alvarez Sotomayor. Entre sus inmediatos compañeros generacionales no hay nombres, creo, memorables. Era algunos años mayor que los integrantes de "la generación del 13". Sólo un artista en "de la chilena pintura historia" se le puede comparar; le sirve de antecedente en el oficio y es, hasta cierto punto, su antipoda: Juan Francisco González.

Don Juan y don Pablo sacan la cara por esa historia durante varias generaciones de pintores que no resisten, ni de lejos, la comparación con ese par de monomaniacos de la pintura como arte. No les haré, sin embargo, el flaco servicio de llamarlos geniales; pero vivieron largamente o obsesivos por su oficio, alentando con su obra ejemplo a la escuela de sus imitadores, menos felices que ellos.

En contraposición a la rápida respuesta—"espontánea", prolija y proliferante—de la pintura de González al estímulo visual, don Pablo hizo una obra quizá menos copiosa y más irregular; pero sea cual fuere el número de cuadros que entre ambos suman, son los mejores productores del llamado paisaje chileno. Absurda atribución del nacionalismo a la geografía, pero, en fin.

En su inmensa mayoría comercial, por el contrario, nuestros paisajistas (tengan el valor que tuvieren en casas de anticuarios o galerías) no son más que pre o post fotógrafos del valle central o la cordillera, de la puesta de sol aquí o allá.

El toque pictórico o la presunción artística de la artesanía paisajística de mayor o menos costo técnico, corresponde a las escuelas, corrientes, modas y modos con los cuales podían conectarse "nuestros" pintores que nos son, por lo demás, tan ajenos—con mayor o menor sincronía (generalmente atrasados), con lo que ocurría en la Ciudad Luz o en sus alrededores: Roma.

Hubo viajes colectivos. El que hicieron, cumpliendo con obligaciones escolares y por decreto de un ministro imperioso, los jóvenes que enseñaban o estudiaban en la Escuela de Bellas Artes, hacia 1928. Ignoro en qué estaba don Pablo, cuando ese decreto cerró literalmente la Escuela. El tenía ya 53 años. Y no participó en la gira. Solo vino a efectuar su respectivo "viaje a las fuentes", siendo ya un anciano de 77 años, muy poco antes de su ceguera y de su muerte.

La pintura paisajística en Chile ha recibido pues, sucesivamente, el toque del postimperioionismo, fauvismo, neocubismo, tachismo y expresionismo abstracto. En su versión derechamente comercial, los contemporáneos de Burchard la fijaron en un limbo que combina—hasta el día de hoy—el neoimpresionismo de la Place du Tertre y la fotografía en tinte color.

Con anterioridad a Burchard, Valenzuela Llanos—de la misma edad que J.F.G.— fue un buen pintor, y el primero de los discípulos de P.B.—cronológicamente hablando—Agustín Abarca, un receptor más o menos fiel, de la técnica mediatubunda del maestro.

desapareció interior de P.B., quienes, después de su muerte, a los pintados en la palabra o en la práctica de la pintura o en ambos planos a la vez, atraer la atención sobre Burchard, hemos sido un puñado de voluntarios sin mucho éxito.

Nemesio Antúnez se interesó en don Pablo —precaudado a arquitecto como di— reparando en la elegante economía de los medios constructivos de B. Este puntualizó alguna vez: "Y entonces comprendí la enseñanza que significa para un pintor un arte como la Arquitectura, no inspirado directamente en la naturaleza, y sin embargo bella y expresiva en su pura ordenación de formas".

Algo del interés por Burchard pasó al grupo "Signos", en particular por la pintura de José Balmes, hace años, en el modo de una referencia. Reinaldo Villaseñor que como Balmes y yo, hacia la misma época, fue alumno de don Pablo, ha sido un continuador del maestro mimético, menos distanciado del mismo. Adolfo Couve (no sé si alcanzó a trabajar bajo el pincel de P.B.) escribió sobre Burchard e intentó formalizar su idea de aquél, a través de una suerte de praxis teórica; pero abandonó luego la pintura por la literatura.

En cuanto a mí, escribí un largo artículo balbuceante y presuntuoso sobre P.B. en 1952 y luego alguna nota. Insisto en esto a propósito de la retrospectiva de P.B. que ha tenido lugar en el Museo de Arte Contemporáneo, en octubre del año en curso.

En los últimos tiempos han ocurrido tantas y tan desaforadas cosas que resulta imposible encontrar los propios usos y volver —como si nada— al locus amicus de P.B., por la escondida senda que lleva a él, lejos del mundanal ruido, etc. Nada puede decirnos ya directamente, por lo menos en el lenguaje que él mismo habría empleado o sus exégetas de antes de ayer, este amante de la naturaleza a la vez esteticista y ascético, arrebatadamente "inspirado" por una sombra en un muro, una amapola en una taza de porcelana o la plumilla del cardo encendida de sol entre la maleza.

Cuando nosotros lo tuvimos de profesor ya no era un maestro —quizá no había tenido la real oportunidad histórica de serlo— para quienes tuvieran que hacerse cargo, en su iniciación, de cuatro decenios de modernidad en la pintura. Pues nadie puede pintar con inocencia, salvo un niño como Luis Herrera Guevara o un adelantado del tipo de P.B. capaz de pintar, con algún atrazo, en una dirección paralela a la de Bonnard, pero de una manera equivalente, no imitativa ni apoyando su eclecticismo en ninguna tradición de modernidad explícita.

Ocurrió así por obra y gracia de una combinación única de desinformación, permeabilidad a las influencias naturalizadas de una cierta cultura artística —esas "ideas" que andan en el aire— y a su insistencia obsesiva en el oficio, vocación insobornable. La resistencia de P.B. al contacto con la pintura de otros, a través de la reproducción en colores —él hablaba despectivamente de "cromos"— esto es, a toda la historia de la pintura "universal", era algo notable. Cuando por fin visitó, en su ancianidad, los mu-

eos de Europa, el concepto de "cromo" se había hecho extensivo, en él, a los originales mismos de todos los grandes pintores, algunos de los cuales —Rembrandt— sencillamente lo decepcionaron. De manera que, en buenas cuentas, todo lo que él mismo no pintaba, parece habérselo aparecido bajo la especie inferior de una cierta mediación, en calidad de *cromo*.

Los que siguieron puntualmente las órdenes de don Pablo eran pintores de domingo, señoras que lo admiraban paleta en mano y jóvenes dóciles que no llegaron a ninguna parte. Los demás —la minoría— debíamos verlo como un caballero tan excéntrico como respetable, al que no había que molestar con nuestros módicos intentos por asimilar a Cézanne, Van Gogh, Picasso, Matisse o Mondrian.

Ni pintor renombrable internacionalmente, ni maestro en su lección inmediata, profesor de académicos, Pablo Burchard sigue pareciéndome uno de los poquísimos protagonistas de la Historia de la Pintura en Chile (para no hablar de pintura chilena). Si la especie pintor se ha extinguido, él fue uno de los últimos, sino el último artista plástico que combinó, consustancializándolas, propiedades como éstas, **tengan o no tengan** ya prestigio: personalidad, un concepto místico o cultural del arte, una técnica irreplicable —necesariamente irrecuperable con la repetición mecánica— y una conducta en lo personal-biográfico que hace sistema con todo lo demás.

El referente de Burchard —la belleza natural— conlleva la obligación de *producirla*, no de copiarla, rehusándose al naturalismo e impugnándolo; pues esa belleza resultaba de la integración de "la visión exterior y mi vida íntima". Dicho referente no se repetía como experiencia voluntaria, salvo en la técnica, esta es en la pintura. Había que preparar en, con el oficio las condiciones para la plasmación-duración de ese "milagro".

La insistencia simplificadoras y no la proliferación, prevalece en esa técnica antirrepetitiva, ligada —en una relación "lógica", de implicación— con los motivos más simples. Puesto que quiere lo irreplicable —el milagro— siempre se aplica —empezándolo todo desde el principio— a una solución específica. Pablo B. se daba, para pintar cualquiera de sus cuadros, el plazo entero de su vida de octogenario: habría sido intrínsecamente incapaz de comprender el arte-negocio. Respondía así, en la pintura, a la aparición, en la naturaleza, de la belleza irreplicable.

Los puntos bajos de su obra —en verdad muy irregular— se deben a la relajación o distracción respecto de esa dialéctica. Como productor de obras logradas, en cambio, debía sostener el esfuerzo y la vigilancia a que lo obligaba su suspender —siempre en una obra específica— la polaridad subjetivo-objetivo.

Así, cuando se introduce de contrabando en su obra la triple tentación romántico-simbolista-modernista, de dramatismo, falla. Por ejemplo, en esas imágenes de cisnes u otros animales que luchan (Delacroix) en ciertos cielos que connotan la presencia de lo desconocido

(literario), en ciertas casonas con cipreses nocturnos, estereotipados al gusto del modernismo español, reminiscente del art nouveau, etc. Cuando la tensión técnica se perdía, ciertos grandes paisajes de P. B., por otra parte, de solitarios como lo eran habitualmente —la figura humana era sólo "una nota de color"— se tornaban intrínsecamente vacíos, a la manera de fondo.

Sobre los logros de Burchard hay todavía que hablar, particularizándolos, evaluándolos en sus respectivas especificidades. Sería necesario hacerlo en un lenguaje que, después de postular ciertas generalidades, se despojara de ellas, olvidando lo aprendido previamente para acertar con la solución única, la duración de lo irreplicable, el milagro de la "belleza", transustancializado en la técnica de comunicarlo. Escribir sobre Burchard como éste pintaba.

15 octubre, 1979.



monofre jarpa
j. f. gonzález
gordon
p. lira
plaza ferrand
subercaseaux
correa
smith
valenzuela llanos

CON LA EXPERIENCIA DE

viajes
atlas
vuelta al
mundo

San Francisco, Honolulu, Tokio, Kioto, Pekin, Shangai, Cantón, Hong Kong, Bangkok, Kathmandu, Delhi, Jaipur, Jerusalem, Atenas, Luxor, El Cairo, Frankfurt y París. Incluye traslados, alojamiento, comidas, visitas y facilidades.

AGENCIA CLASE A

RES. 30

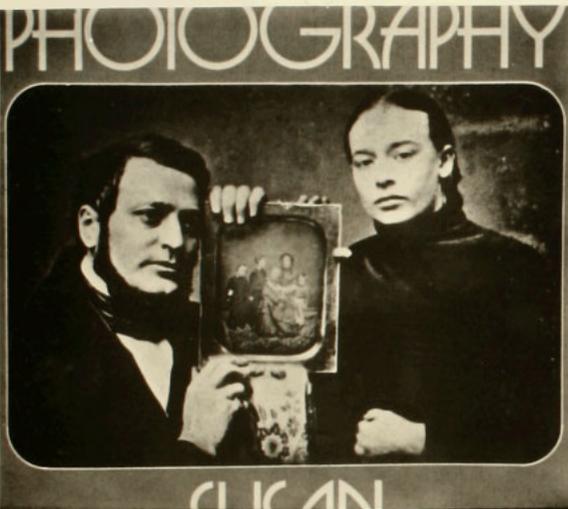
TEL 245008 238674

PEDRO DE VALDIVIA 033.

SANTIAGO.

santa lucía 230 — 34193

«sobre fotografía de susan sontag:



On Photography, de Susan Sontag, Dell Publishing Co., Nueva York, 1978. Publicado en 1977 por Farrar, Straus & Giroux. Ganador del premio de crítica otorgado en 1977 por el Círculo Nacional de Críticos de Libros de los Estados Unidos.

Libro compuesto por seis ensayos, publicados originalmente entre 1973 y 1977 en **The New York Review of Books**, y una "breve antología de citas" que lleva entre paréntesis el subtítulo "Homenaje a W.B."

Susan Sontag (1933 New York) se destaca entre los intelectuales norteamericanos de su generación por la lucidez de sus ensayos y la amplitud de información que en ellos se maneja. Además de sus textos ensayísticos ("Against Interpretation", "On Photography", "Illness as metaphor"), es autora de novelas ("The Benefactor", "Death Kit") y scripts de películas ("Duet for Cannibals", "Brother Carl").

DE LAS CITAS EN HOMENAJE A WALTER BENJAMIN

"Los medios de comunicación se han colocado en el lugar de lo que anteriormente era el mundo. Incluso si quisiéramos recuperar ese mundo previo, sólo podríamos hacerlo mediante un intensivo estudio de las maneras en que los medios de comunicación se lo han tragado". (Marshall McLuhan).

"Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que vale la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática... y una ética del ver". (pág. 3).

"Relación crónica de voyeurismo respecto del mundo, que pone todos los significados en un mismo nivel". (pág. 11).

"La fotografía implica que conocemos el mundo si lo aceptamos tal como lo registra la cámara (...) es la apariencia del conocimiento y la apariencia de la sabiduría, un conocimiento a precio rebajado; así también tomar fotografías es la apariencia del poseer (...) nos hace creer que el mundo está más disponible de lo que realmente está". (pág. 1).

"Experimentar la realidad como una imagen, es decir, como un conjunto de apariencias". (pág. 160).

"Ver la realidad como un conjunto sin fin de situaciones que se espejan unas en otras, extraer analogías de las cosas más disímiles entre sí, es anticipar la forma de percepción característica que estimulan las imágenes fotográficas...". (pág. 159).

"Puntos de vista dispersos e intercambiables: la fotografía es un polígono... nuestra sociedad propone un espectro de percepciones y decisiones discontinuas". (pág. 173).

"Espúrea unidad del mundo". (pág. 174).

"Las imágenes son o pueden hacerse siempre compatibles, aunque las realidades que muestran no lo sean". (pág. 174).

UNA EXPERIENCIA A PRUEBA DE CRISIS

"Un sentido de lo real cada vez más complejo crea sus propios fervores compensatorios y sus propias simplificaciones, y la que crea mayor hábito es la fotografía... los fotógrafos, respondiendo al creciente vaciamiento del sentido de la realidad, buscarán una transfusión (...) la necesidad de nuevas experiencias se traduce en la necesidad de fotografiar: la experiencia busca una forma a prueba de crisis". (pág. 162).

El libro presenta consideraciones acerca de la obra de importantes fotógrafos, tales como Atget, Avedon, Arbus, Cartier-Bresson, Stieglitz, etc. Esta selección se interesará especialmente en las ideas acerca de la fotografía misma, contenidas especialmente en dos de los seis ensayos: "En la caverna de Platón" y "El mundo de las imágenes".

a) Un aporte más, entre otros que se han hecho en nuestro medio, a la reflexión acerca de la fotografía. También un modo de volver a pensar sobre usos de la fotografía en exposiciones plásticas a partir de 1977: por qué y cómo éstas utilizan, interfieren, ironizan o ponen en evidencia supuestos de la fotografía.

b) Una incitación a la lectura del libro (debería decir). Sin embargo, dadas las limitaciones del acceso a ese y otros libros, no puede negarse que en muchos casos tendrá por efecto reemplazar o suplir malamente su lectura. En eso, esta traducción es un síntoma de una relación forzada, conflictiva, con una información que no se origina en nosotros y que en muchos casos no podemos permitirnos ignorar.

c) Compartir la información es, cuando se puede, una alternativa que se opone a utilizarla como instrumento de la imposición y del terrorismo; es transformarla u ofrecerla como material de trabajo para otros.

algunos textos traducidos »/a. valdés

“La sensación de estar libre de calamidades estimula el interés en ver fotografías dolorosas; mirárlas sugiere y refuerza la sensación de estar libre de ellas. En parte sucede porque uno está “aquí”, y no “allí”, y en parte también por el carácter de inevitabilidad que adquieren todos los hechos al transmitirse en imágenes. En el mundo real, algo está sucediendo y nadie sabe qué va a pasar. En el mundo de la imagen, ya ha sucedido, y para siempre sucederá del mismo modo”. (pág. 168).

“Visión instantáneamente retroactiva de la experiencia”. (pág. 167).

FOTOGRAFIA Y RAPIÑA

“Como los revólveres y los automóviles, las cámaras son máquinas de fantasía cuyo uso produce enciamiento. Sin embargo, a pesar de las extravagancias del lenguaje corriente y de la publicidad, no son letales. En la hipérbola que comercializa a los automóviles como revólveres, existe por lo menos este poco de verdad: con excepción de tiempos de guerra, los automóviles matan más gente que los revólveres. La cámara/revólver no mata, y por ello la ominosa metáfora parece ser nada más que un *bluff* — como la fantasía masculina de tener un cuchillo, un revólver o una herramienta entre las piernas. Sin embargo, tomar una fotografía tiene un matiz de rapiña. Fotografiar a la gente es violarla, viéndola como nunca se ha visto a sí misma, conociéndola como ella no puede conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser simbólicamente poseídos. Tal como la cámara es una extensión de la pistola, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado — un asesinato suave, acorde con tiempos tristes y timoratos”. (pág. 15).

OBJETO E IMAGEN

“Acaso podría decirse que la fotografía restituye la más primitiva de las relaciones — la de la identidad parcial entre imagen y objeto; sin embargo, actualmente también podría decirse que la potencia de la imagen se experimenta de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes supone que éstas poseen las cualidades de los objetos reales; nuestra inclinación es, en cambio, la de atribuir a los objetos reales las cualidades de una imagen”. (pág. 158).

“Muchas personas de países no industrializados sienten todavía temores cuando son fotografiados: advinan que se trata de una transgresión, de un acto de falta de respeto, un saqueo sublimado de la personalidad o de la cultura; en cambio, la gente de países industrializados gusta de fotografiarse — sienten que son imágenes, y que las fotografías les otorgan realidad”. (pág. 160).

FOTOGRAFIA: ESPECTACULO Y VIGILANCIA

“Una sociedad capitalista exige una cultura basada en las imágenes. Debe entregar gran cantidad de *entretención* para estimular la compra y para anestesiar las heridas de la clase social, de la raza y del sexo. Y necesita reunir cantidades ilimitadas de *información*, para explotar mejor los recursos naturales, aumentar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar opciones a los burocratas. La doble capacidad de la cámara, para subjetivar la realidad y para objetivarla, sirve en forma ideal estas necesidades y las refuerza. Las cámaras definen la realidad de dos maneras que son esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como un espectáculo (para las masas) y como un objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes proporciona también una ideología de la dominación. El cambio social se ve reemplazado por el cambio en las imágenes. La libertad de consumir una pluralidad de imágenes se hace equivalente a la libertad misma. La limitación de la libre elección política hasta transformarla en libertad económica de consumo exige la limitada producción y consumo de imágenes”. (págs. 178-179).

FOTOGRAFIA Y CONSUMISMO

“La razón final de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la propia lógica del consumismo. Consumir significa quemar, usar hasta el fin, y por lo tanto, tener necesidad de reponer. A medida que hacemos y consumimos imágenes, necesitamos más y más. Pero las imágenes no son un tesoro por el cual debemos saquear el mundo, sino precisamente lo que está a la mano donde ponemos los ojos. La posesión de una cámara

fotográfica puede inspirar algo que se asemeja a la lujuria. Y como todas las formas creíbles de la lujuria, nunca puede satisfacerse; primero, porque son infinitas las posibilidades de la fotografía; segundo, porque el proyecto finalmente se devora a sí mismo. Los intentos que hacen los fotógrafos por apuntalar un vaciado sentido de la realidad contribuyen a ese mismo vaciamiento. Nuestro opresivo sentido de la transitoriedad de todo se hace más agudo desde el momento en que las cámaras nos dan los medios para “fijar” el momento transitorio. Consumimos imágenes a un ritmo aun más rápido; y así como Balzac sospechaba que las cámaras consumían capas del cuerpo fotografiado, las imágenes van consumiendo la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, el modo de apropiarse de la realidad y de hacerla obsoleta”. (pág. 179).

FOTOGRAFIA: ADQUISICION

La fotografía es adquisición, en diversas formas. En la más simple de ellas, la fotografía es el sucedáneo de la posesión de una persona o cosa querida, posesión que da a la fotografía algo del carácter que tienen los objetos únicos. A través de la fotografía, tenemos también una relación de consumo con los hechos, tanto aquellos que forman parte de nuestra propia experiencia como aquellos ajenos a ella — distinción entre tipos de experiencia que suele perderse a través de ese consumismo adictivo. Una tercera forma de adquisición consiste en que, a través de máquinas de hacer y de duplicar imágenes, podemos tomar posesión de algo con el carácter de información (y no de experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas en cuanto medio por el cual más y más hechos se incorporan a nuestra experiencia constituye finalmente sólo un subproducto de su eficacia para proporcionar información disociada de la experiencia e independiente de ella”. (pág. 156).

FOTOGRAFIA: CONTROL

“Ser fotografiado es pasar a formar parte de un sistema de información, entrar en esquemas de clasificación y almacenamiento... objeto de vigilancia. La exploración y duplicación fragmenta las continuidades e incorpora los fragmentos a un expediente interminable, dando así posibilidades de control que no se habrían soñado siquiera...”. (pág. 156).

Fotografía: “Medio incomparable para descifrar el comportamiento, para predecirlo, para interferirlo...” (pág. 157).

“La industrialización de la fotografía permitió su rápida absorción en formas racionales — es decir, burocráticas— de llevar una sociedad. Ya no eran imágenes de juguete... sino confirmaciones del enfoque reductivo de la realidad que suele considerarse como realismo. Las fotografías se pusieron al servicio de importantes instituciones de control, como la familia y la policía, en calidad de objetos simbólicos y de fragmentos de información”. (pág. 21).

FOTOGRAFIA E IDEOLOGIA

“Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por la fotografía es la existencia de una conciencia política pertinente... (sin ella) las fotografías del matadero de la historia muy probablemente serán experimentadas simplemente como irracionales, o como un golpe emocional desmoralizante... a pesar de que un acontecimiento ha llegado a ser, por definición, algo que merece ser fotografiado, sigue siendo la ideología, en su más amplio sentido, lo que determina qué constituye un acontecimiento...” (págs. 18 y 19).

“El daguerrotipo dará a todo el mundo la posibilidad de hacerse un retrato. Antes sólo podían hacerlo las personas prominentes. Al mismo tiempo, se están tomando todas las medidas necesarias para que todos nos veamos exactamente iguales. Por lo tanto, sólo necesitaremos un sólo retrato”.

(Soren Kierkegaard, de las citas en homenaje a Walter Benjamin, 1854).



nosferatu: cualquiera interpretación es posible, puesto que ninguna es necesaria s. salinas

El estreno de "Nosferatu, el vampiro", ha concitado la atención del público cinéfilo sobre la figura del cineasta alemán Werner Herzog. En alguna medida este interés reconoce un antecedente en la difusión, en circuitos de cine arte y durante varios años, de otras obras de este director. Hasta el momento, "Nosferatu" no ha constituido un fracaso ni un éxito de taquilla. Pero es indudable la repercusión que la película ha tenido en el sector más activo e interesado del público de cine, a la que no es ajena, seguramente, la diversa acogida que el filme ha encontrado en la crítica (mayoritariamente favorable pero, en algunos casos, no exenta de objeciones, con lo que se reproduce a nivel local la controversia que la obra ha provocado en diversos países).

"Nosferatu" no es sólo la primera película de Herzog que ha sido distribuida en Chile comercialmente, sino una de las escasísimas obras del "nuevo cine alemán" que accede a públicos amplios en nuestro país. Este movimiento cinematográfico nació "oficialmente" en 1962, con el manifiesto de Oberhausen, pero sus creaciones más significativas comienzan a aparecer a partir de los años 65 y 66. Dentro del nuevo cine alemán, Herzog es uno de los realizadores más destacados. Para muchos críticos y estudiosos es, incluso, el autor más importante del cine alemán moderno y el mejor cineasta surgido en ese país desde la época del expresionismo (que coincide, aproximadamente, con la década del 20). Por ello, y antes de intentar una aproximación crítica a su película, parece necesario puntualizar algunos rasgos del cine de este realizador y del movimiento en que sus obras se inscriben.

EL NUEVO CINE ALEMÁN

Es difícil definir con precisión los caracteres distintivos de este movimiento, dado el conocimiento incompleto que, en nuestro medio, tenemos del mismo. Y sospechamos que la dificultad persistiría aún conociendo un mayor número de obras y autores, por el carácter heterogéneo de los estilos y temáticas de estos nuevos realizadores. Con todo, hay dos elementos que pueden, en cierta forma, enmarcar el surgimiento de este cine en Alemania occidental. Uno es la voluntad declarada de numerosos directores, jóvenes en su mayoría, en orden a renovar la cinematografía germana sumida, desde la época de la guerra, en una "larga noche" en que predominaron productos filmicos de categoría ínfima (comedias insustanciales, operetas filmadas, melodramas, etc.). En este sentido es indudable que ha habido una renovación de temas y formas en el cine alemán. El otro factor lo vemos relacionado con las estructuras de producción, zona en la que se ha operado un cambio considerable. Las películas de directores como Wenders, Kluge, Fassbinder, Straub, etc., surgen dentro del marco de protección brindado por el estado, con importantes estímulos financieros de diverso orden, entre los cuales poseen especial relevancia los subsidios otorgados sobre la base de guiones.

Considerados estos dos factores se explica la permanencia de la producción de cintas caracterizadas por una gran libertad tanto en los temas abordados como en sus formas de lenguaje, que en muchos casos se plantean como abiertamente experimentales. Gran parte de estos autores prescinden totalmente de la acogida que sus obras puedan encontrar en el público, por la simple razón de que la continuidad de su trabajo no depende de las fluctuaciones de la taquilla. Queda por ver, y por hacer, el análisis de un cine así concebido en cuanto a sus logros y sus limitaciones. En términos generales, se evidencia un aspecto positivo: la posibilidad de expresión de autores auténticamente renovadores que, por su misma originalidad, no tendrían cabida dentro de la gran industria, con sus exigencias "comerciales". Este es el caso de Herzog justamente, al menos en varias de sus películas.

Por otra parte también parece claro que se corren aquí algunos riesgos, el mayor de los cuales puede ser el desarraigo y la incomunicación del cineasta frente al público. La libertad ilimitada en la creación entraña también el peligro de la arbitrariedad, del hermetismo gratuito, de la experimentación esnobista y carente de rigor. La valoración excesiva de esta libertad absoluta es una actitud frecuente en artistas y teóricos y ha originado toda suerte de confusiones, deformaciones y prejuicios a lo largo de la historia del cine. Ante el "nuevo cine alemán", el fenómeno parece repetirse. Se produce en algunos el deslumbramiento ante lo "distinto", lo nuevo, de este cine, considerado en bloque, sin discernir lo valioso de lo deleznable. Así, se llega a valorar en un mismo nivel obras de real interés (como algunas películas de Herzog, Straub o Schloendorff) con los filmes pedantes y mecánicos de Fassbinder, por ejemplo.

LA OBRA DE HERZOG

Pensamos que las cintas de Herzog deben parte de sus características al sistema de producción descrito; a la vez esto permite visualizar los problemas que puede confrontar este cineasta al trabajar en otras condiciones.

De las películas de Herzog conocidas en Chile fluye la afirmación de una fuerte personalidad; se advierte que él tiene una gran claridad acerca de lo que quiere plantear en su cine y de la forma cómo hacerlo. Los puntos fuertes del cine de Herzog radican en la exploración creativa de las posibilidades de asociación visual—sonora (en particular a través de la música; en este sentido son muy representativas "Señales de vida" y "Fata Morgana"); en la capacidad de percepción y organización del espacio, especialmente de los exteriores (de donde el poder de fascinación de sus imágenes) y en una estilización dramática que deriva en un tratamiento apartado de las convenciones habituales del cine de ficción. Esto último se relaciona con la elección de temas de características constantes; permanentemente su cine aborda la situación de personajes marginales: enanos de un establecimiento correccional en "También los enanos comenzaron pequeños", sordiciegos en "País del silencio y la oscuridad"; Stroszek, el soldado que enloquece, en "Señales de vida"; el protagonista de "El enigma de Kaspar Hauser", etc.

A partir de estos personajes, Herzog desarrolla una sostenida reflexión sobre la soledad, la rebeldía, el poder y la marginalidad. Esta reflexión propone —indirectamente— una visión de las tensiones en la sociedad actual, pero también abarca un campo más

aplicado de ideas, en el tratamiento marginal de los destinos y la violencia, particularmente relevante en la situación de marginalidad de sus personajes, que suelen rebelarse contra el medio que los circunda, emprendiendo una lucha fracasada de antemano ("También los enanos...", "Señales de vida"). En otros casos ("Pais del silencio..." "El enigma de Kaspar Hauser") han sido simplemente condenados al aislamiento. Ni siquiera llegan a protagonizar una rebelión; son víctimas, seres segregados.

Estos temas son objeto de un tratamiento matizado, ambiguo. La soledad, por ejemplo, es la sanción que reciben esos seres de parte de la sociedad "normal", pero también representa un estado al que ellos aspiran, particularmente claro es esto en Steiner y Aguirre. En "Fata Morgana" no hay propiamente una sociedad; hay sólo individuos aislados que deambulan como fantasmas, ocupados en extraños oficios, en parajes que semejan alucinaciones. Las películas de Herzog dejan la impresión de una profunda desconformidad con la sociedad en que el autor está inmerso (el mismo, como algunos de sus personajes, opta por la huida; es notoria su predilección por filmar en lugares remotos). Pero es igualmente cierto que este malestar, este rechazo, se extiende a otras épocas históricas y, aún, a la condición del hombre más allá de cualquier contexto histórico-social determinado. En este sentido, "Fata Morgana" es casi una declaración de principios. Alegoría sobre la creación, Herzog ha dicho, a propósito de este filme, que es una obra "...sobre nuestro planeta, este planeta tan mal hecho. Hay demasiados errores y sufrimientos en esta Creación para que se esté orgulloso de ella". Y sobre las imágenes mismas afirma que "Fata Morgana" no muestra la armonía y la belleza (evidentemente porque, en su concepto, éstas no existen) sino "...una utopía de belleza, una utopía de armonía".

¿UNA VISION DIFERENTE SOBRE NOSFERATU?

Con el precedente de esta obra cinematográfica se podía esperar un gran filme de Herzog sobre el tema del vampirismo y el personaje de Nosferatu. El proyecto había sido antecedido por una obra célebre en la historia del cine: el "Nosferatu" de Friedrich Wilhelm Murnau, realizado en 1922, adaptando la novela "Drácula", de Bram Stoker. Esa película es una de las cumbres del movimiento expresionista y una manifestación cabal del universo y el estilo de Murnau, a juicio de muchos —opinión que compartimos— uno de los mayores creadores de todo el cine. Era evidente que no se podía "rehacer" el filme de Murnau. Se precisaba una aproximación diferente, en todo sentido, y así parecían confirmarlo las declaraciones de Herzog, previas al estreno de su cinta. Según el realizador, el filme estaría centrado "...en la suerte de un ser condenado a presenciar durante la eternidad la agitación fútil del mundo, lo que es peor que la misma muerte".

También Herzog adelantaba otro nivel de lectura de la historia: El filme y la literatura sobre vampiros siempre florecieron en épocas de crisis, en que la sociedad se halla sometida a fuertes represiones. En la Alemania actual, la actividad de los terroristas ha obligado a la policía a estar presente en todas partes. El ciudadano común vive bajo vigilancia. El mal triunfa y la muerte reina por doquier..." "...Drácula es el profeta del cambio del mundo burgués... la presencia del vampiro se siente como la de un redentor, pero con un mensaje ambiguo, ya que conlleva al mismo tiempo el desastre y la redención..."

Sin embargo, más allá de las intenciones, el "Nosferatu" de Herzog aparece como la obra más débil entre las que conocemos de este director, como un proyecto fracasado. Es extraño que un realizador tan lúcido sobre su propia obra como Herzog se engañe en términos de afirmar, por ejemplo, que "...no he querido volver a hacer el "Nosferatu" de Murnau. Mi película se basta enteramente por sí misma". Lo falso de esta aseveración queda en evidencia con la simple comparación entre ambas obras. La película de Herzog sigue textualmente la narración de Murnau durante un largo fragmento, superior a la mitad del filme. Es cierto que el final es distinto y que situaciones y personajes están planteados de otra manera en, aproximadamente, el último tercio de la cinta. Pero ello hace aún más incomprensible el seguir a Murnau durante la primera parte para luego introducir —súbitamente— un tratamiento diferente. Esto determina un quiebre de estilo que afecta el conjunto del filme (en cuanto forma de narración, personajes e ideas. Volveremos sobre esto más adelante).

Antes de proseguir es importante constatar un dato: la versión exhibida en Chile del filme de Herzog ha sufrido cortes que totalizan alrededor de quince minutos. Creo que los fallos de la película pueden verse agravados por estos cortes pero no en términos de justificar lo que en las imágenes que conocemos aparece como irrescatable. Aún en esta copia se hace notorio lo señalado antes, es decir que durante un largo fragmento Herzog "reproduce" el filme de Murnau. Por supuesto, la "reproducción" opera a nivel de narración (orden de sucesión de las secuencias) y no del tratamiento de la imagen que, forzosamente, debía ser diferente, ya que Herzog filma con sonido y color y la obra de Murnau es muda y en blanco y negro.

Una de las características del estilo de Herzog es el uso de tomas prolongadas, muchas veces con la cámara en movimiento, tendiendo hacia un registro reposado, contemplativo; otro rasgo es la definición de personajes "desde fuera", planteando más bien un predominio de la situación antes que un estudio psicológico (lo que se relaciona con su empleo del distanciamiento). Todo ello determina una forma de narrar y de desarrollar situaciones y personajes absolutamente diferentes del planteamiento de Murnau. Este es uno de aquellos directores que llevaron a la perfección un arte de las imágenes silenciosas, de gran elocuencia visual, en el que cada secuencia y cada plano tiene un sentido y una ubicación precisos, irremplazables. La introducción del sonido altera por completo este tipo de discurso fílmico. Por eso se percibe algo acartonado, forzado, cuando Herzog sigue esta forma de planificación ajena al sonoro y más ajena aún al estilo narrativo en el que obtiene sus mejores logros. Las excepciones no hacen más que confirmar la regla. Por momentos se siente la "mano" de Herzog: en el viaje a

recorre al Jonathán Harker hacia el castillo de Nosferatu cuando, ya instalado en él, quiere al amanecer las habitaciones desiertas y descubrir el fétido del vampiro. En ambos casos se ha recurrido a planos largos, siguiendo al personaje cámara en mano en prolongados "travellings" hacia adelante, característicos del cine del joven director alemán. Ello no hace más que acentuar lo heteróclito del estilo. Planos como esos aparecen como intercalaciones extrañas en medio de un conjunto de tomas planteadas según principios totalmente diferentes. Ciertas imágenes, incluso, están "calcadas" de Murnau, como el famoso contrapicado en el barco, con la figura del vampiro visto desde el fondo de una escotilla.

La manía de Herzog de seguir a Murnau lo hace dejar en su película residuos típicos del cine mudo. Si se observa bien, sus personajes hablan muy poco entre ellos y con frecuencia leen textos en voz alta (el libro de los vampiros, la carta de Jonathán a Lucy, el diario de navegación del capitán del barco). Esos son elementos apropiados para condensar explicaciones necesarias en un filme mudo, evitando la proliferación de molestos intertítulos en forma de diálogo. En una película sonora está fuera de lugar, así, se presencia en Herzog el raro espectáculo de personajes que leen documentos hablan solos constantemente, en cambio, casi no dialogan. Por esta vía se llega al extremo de que en el final el doctor Van Helsing haga una especie de "aparte", en que conversando animadamente consigo mismo explica que estaba equivocado al no creer a Lucy, que ahora se convence que es necesario matar al vampiro y que debe ir de inmediato a buscar una estaca para ejecutar tal labor. Una torpeza de este calibre no se la permite, a estas alturas, ni un artesano de segunda categoría.

En cuanto al final "distinto" y "personal", me parece tan artificial como todo el resto. Creo que de no mediar las citadas declaraciones de Herzog —bastante publicitadas por lo demás— cualquiera que hubiese intentado explicar al vampiro como "el profeta del cambio del mundo burgués" hubiese sido acusado de caer en delirio de interpretación. No se divisa en la película asidero alguno para esta tesis puesto que el "mundo burgués" está tan ausente de ella como cualquier otro; excepción hecha de los trajes y el mobiliario. La obra de Herzog no muestra relaciones humanas concretas en ningún nivel, ni social ni individual. En una ciudad que parece desierta, con personajes que casi no hablan y formas de relación social inexistentes, la película discurre en un plano que podría calificarse de abstracción malograda. En un contexto así cualquiera interpretación es posible puesto que ninguna es necesaria. La falsedad de esta "atmósfera" se evidencia en la secuencia en que Lucy recorre la plaza de la ciudad donde los habitantes se entregan a una fiesta en celebración del "advenimiento del fin". Entre otras cosas porque (de nuevo el problema del sonido) Herzog suprime la banda de ruidos y los diálogos, restando todo realismo a ese fragmento.

El estilo indefinido de la película resulta en la configuración de unos personajes carentes por completo de convicción y fuerza (o sea, precisamente lo contrario del admirable filme de Murnau). Herzog pretendió conferir a Nosferatu los rasgos de un anti-héroe trágico, atormentado por la imposibilidad de morir. La verdad es que, excepto dos líneas de diálogo, esta dimensión no está desarrollada en ninguna forma. Es cierto que, en principio, esta intención era coherente con los temas de la marginalidad y el destino, que hemos señalado como constantes de Herzog. Pero aquí también el autor se confunde. Los personajes "al margen" de otras obras susya están abocados a un destino trágico en la medida que fracasan, aunque en determinado momento detentan cierto poder (como Lope de Aguirre). Pero Nosferatu triunfa, en un final forzosadamente "polanskiiano"; se reencarna en Jonathán y extiende su poder por el mundo. Es muy rara esta condición atormentada de ser marginal que, finalmente, deviene triunfador. Si lo que se oponía a Nosferatu era la burguesía, como ésta es derrotada, cabe pensar que los verdaderos anti-héroes rebeldes de este filme son los burgueses y que el "establishment" es el vampirismo presídido por la figura de Nosferatu redivo.

Pienso que las debilidades de esta película son demasiado esenciales como para pretender rescatarla por el lado de la perfección fotográfica, de la calidad plástica. En un filme de ficción todo debe estar al servicio de la acción, de la narración. Cuando ello no ocurre, como en este caso, la calidad de las imágenes, los refinamientos del color, derivan en algo decorativo, externo. La contrapartida de lo logrado (o malogrado) por Herzog es la obra maestra de Murnau, en que el extraordinario refinamiento de las imágenes se integraba y se correspondía íntimamente con la naturaleza del drama y de los personajes, con la progresión narrativa. Creo que una de las razones posibles del fracaso del proyecto de Herzog puede radicar en su declarada y reiterada admiración por Murnau y su "Nosferatu". Tratando de ser personal no pudo, sin embargo, librarse del influjo de aquél a quien considera "un director alemán perfecto", creando de este modo una obra híbrida, indefinida. Otra hipótesis posible es más riesgosa y sólo el trabajo futuro de Herzog podrá confirmarla o desmentirla. Por lo dicho antes, me parece que él es un autor que puede manejarse con propiedad y rigor dentro de la estructura "protegida" del nuevo cine alemán, haciendo filmes de escaso presupuesto, sin estrellas, ajenas a la factura del cine comercial, que supone convenciones con las que él, justamente, rompe. Pero a Herzog también le interesa el gran público y esto lo pone ante una opción difícil. La forma menos afortunada de zanjarla sería la que peligrosamente se inicia en su "Nosferatu" (que en ese sentido recuerda lo ocurrido con los últimos filmes de Sam Peckinpah): que un realizador de talento indiscutible como él termine degradando sus temas y su lenguaje en películas vendedoras, con un "mensaje" de inconformismo adaptado y calculado para triunfar en la sociedad de consumo.

UNA EXPERIENCIA TEATRAL

obra: "TRES MARIAS Y UNA ROSA"
 autores: Taller de Investigación Teatral
 ("Pasos de la esperanza"), y David
 Benavente ("La Ganza", "Tengo ganas
 de dejarme barba", "Pedro, Juan
 y Diego").
 dirección: Raúl Osorio.
 actuación: Luz Jiménez, Loreto Valen-
 zuela, Miriam Palacios y Soledad
 Alonso.
 sala: del Angel.



En medio de los reveces sufridos por el teatro a lo largo del año —clausura de la obra "Mijita Rica" del grupo Aleph, rechazo de la solicitud del grupo "Los Cuatro" para ingresar al país, "contratiempos" del Segundo Festival de Teatro Universitario—, "Tres Marias y una Rosa" surge como uno de los estrenos más interesantes de la temporada teatral de 1979.

Su éxito, en contraste con la crisis del teatro chileno discutida por más de una década, hace necesario adentrarse en la obra en búsqueda de sus alcances en el campo de la dramática nacional.

"Tres Marias y una Rosa" nació de lo que sus autores llaman trabajo "colaborativo", es decir, participación de actores, director y dramaturgo en el proceso de creación teatral. No se trata de un proceso de "recreación" o puesta en escena de un texto dramático dado, sino por el contrario de teatralizar a partir de la experiencia y fundamentalmente del trabajo conjunto de los artistas. La diferencia con la Creación Colectiva, al menos en lo que respecta a su "fórmula" tradicional, estriba justamente en la *presencia del dramaturgo quien, en último término, estructura la obra confiriéndole un signo teatral totalizador* que permite superar algunas limitantes propias de la Creación Colectiva, las que se remontan al problema de la individualidad y colectivismo en el arte.

Esta modalidad ha sido empleada con anterioridad en otras experiencias teatrales como "Pedro, Juan y Diego", también de David Benavente junto al grupo ICTUS, "El último tren" del grupo IMAGEN y Gustavo Meza, entre otras, lo que

estaría perfilando una trayectoria dentro del quehacer teatral de nuestro medio.

JUEGO, SUDOR Y RISA

"Tres Marias y una Rosa" nos muestra una situación que se adentra en la realidad cotidiana. El argumento es sencillo, sin que se desencadenen conflictos de grandes dimensiones.

Cuatro mujeres de una población marginal se ven forzadas a buscar una fuente de ingreso para enfrentar las dificultades económicas causadas por la cesantía de sus maridos. Para ello confeccionan arpilleras que luego comercializan en conjunto. El bordado irá entretrejiendo a su vez el desarrollo dramático de esta obra estructurada a través de episodios que muestran la convivencia del grupo y los problemas que deben enfrentar.

No hay cuestionamiento ni cambio conductual que modifique esencialmente

la actitud de ellas. Viven y tratan de sostener a sus familias. De este modo, el trabajo físico que efectúan en el escenario se torna en uno de los aspectos constitutivos de "Tres Marias y una Rosa". Es, por una parte, una expresión testimonial de una realidad económico-laboral que al interior de la obra adquiere una connotación mayor. Las arpilleras confeccionadas para subsistir son también un grito de protesta, un motivo de encuentro, una fuente de expresión. Pero el trabajo es además uno de los *elementos formales dominantes que bosquejan una definición escénica* a través de su plasticidad y movimiento, de donde surgen personajes cotidianos de carne y hueso, cargados de poesía, simplicidad, picardía, pequeñeces, manías, en suma, cargados de vida.

Resalta el serio Trabajo del TIT en la caracterización de dichos personajes como así mismo en la aproximación a un

lenguaje popular y lleno de vida, carente de eufemismos con la realidad. A través de este lenguaje se construye otro aspecto esencial de "Tres Marias y una Rosa", esto es, el *humor como metodología de vida*, cualidad sobradamente arraigada en nuestra idiosincrasia. Frente a los problemas se recurre a la "talla", la ironía o simplemente a la evasión mediante el sano ejercicio de la risa.

De esta manera, el humor adquiere un carácter testimonial al mismo tiempo que contribuye a generar un universo poético en torno a estas cuatro mujeres.

La escena del "matrimonio" de la Rosa incorpora nuevos elementos como son la fantasía y el juego, rompiendo el carácter realista dominante, lo que indiscutiblemente enriquece la obra en su totalidad.

NUEVOS ESPACIOS TEATRALES

La escenografía reproduce fielmente el patio de una población. En ella los personajes desarrollan acciones concretas como barrer, tomar agua... lo que complementa la *expresión del trabajo físico como elemento estructurador*. Esto no excluye el establecimiento de una *jerarquización, aunque básica, de algunos objetos* como sucede con el costurero de la Maruja, especie de conciencia mágica de aquellas mujeres. Sin embargo, queda la interrogante si dicha escenografía tiene total vigencia al interior de la obra o sólo es una expresión ilustrativa y accesoria. Del mismo modo, creemos que una tradicional sala céntrica establece una serie de limitaciones para la obra misma e impide una mayor participación del espectador. Sería necesario que "Tres Marias y una Rosa" asumiera nuevos espacios teatrales.

La presencia de personajes y ambientes populares, trabajo físico, lenguaje cotidiano, humor... establecen una suerte de continuidad de "Tres Marias y una Rosa" en la dramaturgia desarrollada en estos últimos años por algunas compañías independientes, orientada hacia una realidad representativa del chileno de hoy. Cabe señalar que sería importante incorporar una mayor experimentación formal tendiente a desarrollar nuevas proposiciones que enriquezcan esta valiosa línea teatral y aseguren su trascendencia artística.

Jorge Glusberg

Una historia del arte no lo será plenamente si orilla las rupturas culturales, esto es, el mecanismo por el cual determinadas producciones correspondientes a un periodo dado son superadas y sustituidas por otras. Porque estas modificaciones cuánticas, no graduales, corresponden a una renovación de los criterios en que se fundamenta la labor artística.

Para nosotros es Marcel Duchamp quien, en las primeras décadas del siglo, establece la ruptura cultural fundadora de los desarrollos artísticos de nuestra época. Seguramente, no es el único, pero sí, a nuestro juicio, el más importante y decisivo. Posteriormente aparecen otros cortes, aunque subsidiarios de aquella censura esencial planteada por Duchamp con respecto al arte tradicional.

Estas reflexiones epistemológicas nos sirven para introducir la problemática, frecuentemente descuidada, de las condiciones de producción del hecho artístico.

Las definiremos como las representaciones imaginarias que el autor de una obra acuña acerca de la función que cumple, con su práctica y sus concepciones estéticas, en la comunidad donde vive y en el momento en que plantea su propuesta.

Estas representaciones imaginarias derivan, pues, del lugar concreto que el artista ocupa dentro de su contexto social, político y económico, de su ubicación en el seno de la sociedad a la que pertenece y de la cual se nutre.

Con otras palabras: las circunstancias sociales, políticas y económicas suscitan en el artista representaciones imaginarias que, luego, a través de la labor creativa, devienen en sus distintas obras, en su discurso artístico. El conjunto de las representaciones no es sino lo imaginario artístico de cada época, en un definido contexto sociocultural. Por lo tanto, en el discurso artístico se encuentran presentes, aunque transformadas, las condiciones de producción que lo originaron.

Estas condiciones son de dos tipos: las externas u objetivas (vale decir, las circunstancias sociales, políticas y económicas) y las internas o subjetivas (representaciones imaginarias); estas últimas no sólo incluyen las imágenes conscientes e intencionales del artista o grupo de artistas embarcados en una tendencia, sino también las inconscientes.

En el discurso de arte quedan inscriptas las huellas de estas condiciones de producción; por lo tanto, cada obra remite a sus condiciones de producción, y ello es válido tanto para las manifestaciones tradicionales como para las más avanzadas. Ignorar estas contingencias equivale a ignorar el arte mismo, a sostener la insostenible idea de que el artista es un ente aislado, que crea en la soledad y guiado por poderes extraterrenos, y no un operador de signos o símbolos, de instrumentos sociales destinados a la elaboración de bienes culturales, en este caso, del máximo de los bienes culturales.

De ahí que las tesis sobre el aislamiento del artista, esgrimidas no sólo por ciertos críticos y teóricos sino también por muchos creadores, descarten la importancia del consumo. Sin embargo, no hay obra de arte si ella no es recibida. El consumo completa el hecho artístico. Tanto el artista como el crítico deben tomar en cuenta el proceso de producción y el de recepción; no sólo de qué modo la obra se inserta en la historia del desarrollo artístico o renueva los procedimientos de realización, sino además en qué forma llega a sus destinatarios y es aceptada o rechazada por éstos.

Señalamos que los discursos artísticos de una sociedad están determinados por condiciones objetivas y subjetivas de producción, a partir de las cuales se desarrolla un proceso retórico cuyo resultado final es la obra. Este proceso implica la convergencia entre dichas condiciones y un sistema de signos, un código. Debido a la simultánea existencia de varios códigos, nos hallamos frente a lo que en lógica se conoce por "universo" del discurso.

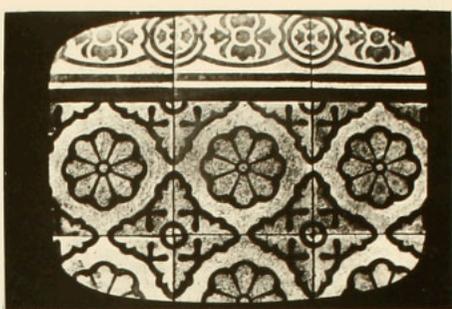
Este universo es, para nosotros, el arte de sistemas, *corpus* cuyos distintos códigos son el arte conceptual, el arte ecológico, el arte social, el arte mágico, el arte político, el arte corporal, el arte catastrófico, el arte zoológico, el arte postal, etc. Cada una de estas estructuras contiene formas autónomas pero interdependientes, interdependencia que obedece al hecho de que las condiciones de producción son similares, a pesar de que los códigos utilizados son diversos.

El arte de sistemas es, entonces, una tentativa para establecer la necesaria intersección existente entre un conjunto de discursos previamente seleccionados, y la concreción de un modelo apto, capaz de viabilizar una lectura del proceso de formación de los mismos. Cada código presenta semejanzas y diferencias con respecto a los demás; y todos ellos tienen un tronco común, al que podríamos considerar Ur-código (estructura originaria): es la ruptura cultural de Duchamp y, en el caso que nos ocupa, la raíz latinoamericana de nuestros artistas.

No hay dos formas distintas de expresión para un mismo contenido. Así, las variadas obras incluidas en cada uno de los sistemas de signos enumerados (arte conceptual, ecológico, mágico, etc.), acusan diferencias específicas no sólo en el nivel de las formas significativas sino también en el plano del contenido. Es una falsedad el oponer el estilo (estrategias retóricas) al mensaje-significado que el artista quiere transmitir.

UN NUEVO RENACIMIENTO Y EL ARTE

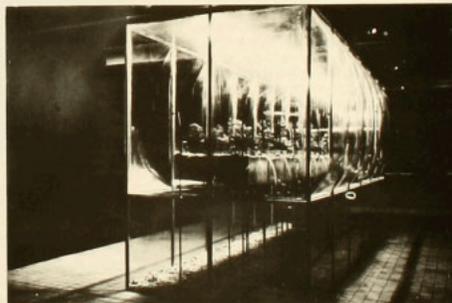
Jorge Glusberg



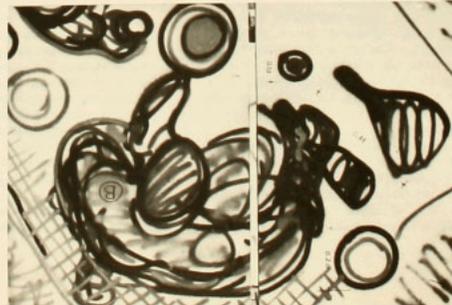
Vicente Marotta



Luis Bennett



Clorinda Testa



Por lo tanto, la única manera de establecer teóricamente un campo diferencial para ubicar la producción de los artistas, es la elaboración de un modelo que sirva al objeto de discriminar y reunir las creaciones estéticas. Este modelo permite analizar y distinguir, partiendo de cada discurso artístico, los códigos a los cuales se suma, y, sobre la base de ellos, obtener una integración conceptual. C óm os que los actuales lenguajes elaborados por el hombre en su necesidad de comunicarse tienen un denominador general: los sistemas.

Pero, el modelo que proponemos lo es en función de un objetivo de alto alcance, que se traduce en lo que estéticamente suele llamarse "gusto" y que nosotros denominamos "consumo selectivo" de la obra de arte. Selectivo, en tanto cada persona o sector social, frente al conjunto de los discursos, abstrae necesariamente. Es decir, que no toma en cuenta todo lo que se ofrece a su percepción, sino sólo aquello que, sobre la base de una redundancia que es relativa a cada grupo humano y que reconoce diferencias individuales, es pertinente como información.

Nos valemos aquí de los conceptos de "información" y "redundancia" desarrollados por la informática, pues su noción excede el tratamiento de ciertos objetos limitados y es extensible a todo elemento con valor comunicacional. Metodológicamente, este empleo de ambas categorizaciones está ligado a la dimensión pragmática del modelo de sistemas.

Es en función de las condiciones de producción y consumo, como variables pragmáticas, que resulta viable organizar el modelo de sistemas, o el arte de sistemas como "modelado" de cierta realidad, en el sentido en que Emile Bynveniste alude al modelado que la lengua impone a sus objetos. El arte de sistemas, como teoría de organización y complementación de materiales diversos, no se aleja de esa tesis lingüística.

En consecuencia, es todo lo contrario de una arqueología artística. Se trata de ordenar elementos que, por sus diferencias, se mantienen dispersos dentro de un mismo ámbito. Y este ámbito permitiría, además de un modelo de sistemas, otros tipos de enfoque no contradictorios sino complementarios. De tal forma que, una vez organizado el panorama en primera instancia y clasificados adecuadamente los materiales artísticos en función del modelo, podría llegarse a una nivelación de las obras a partir de la cual fuese posible utilizar la teoría de los sistemas en su sentido más riguroso.

Esta tarea excede, sin embargo, los objetivos que en un primer momento debe plantearse la serena consideración de los hechos. Frente a la desorganización conceptual y la anarquía reinantes en la crítica de arte y las doctrinas estéticas actuales, el paso inicial es iluminar un poco el terreno para comenzar a proveerlo de cierta estabilidad y sistematización.

Pero, como ya lo anotáramos, el arte de sistemas no sólo define una pauta metodológica de acceso a los fenómenos artísticos, un modelo operativo, sino también una experiencia artística, un hecho de productividad. Por ello, resumiendo, diremos que el arte de sistemas alude a una herramienta útil para el análisis y clasificación de las obras de arte y, además, a una intervención práctica en el territorio de las manifestaciones plásticas, manifestaciones que nada tienen que ver con el modelo de sistemas y sí con el talento de los artistas.

Decía Gillo Dorfles, hace un año, al prologar nuestro estudio *Retórica del arte latinoamericano*: "Estimo que la verdadera autonomía y la verdadera independencia cultural del subcontinente está en germen; esto es, creo que un futuro no lejano corresponderá a la América Latina más que a los Estados Unidos, el convertirse en un yacimiento creativo para las artes en general. Las corrientes visuales de hoy en América Latina constituyen, así, los embriones de lo que mañana podrá ser un gran período cultural".

Coincidimos plenamente con Dorfles. Las obras de arte latinoamericanas tienen, como característica esencial, su permanente referencia a las condiciones de producción, o, si se prefiere, a la realidad de su contexto. Esta referencialidad es doble: los temas, por sí llamables, están constituidos por una problemática real circundante; y las obras, por su naturaleza misma, se convierten en signos de sus condiciones de producción. El segundo aspecto es el más importante, pues nos pone frente a una necesidad de la elaboración artística: la obra no puede evadirse de su generación social, sociocultural. producción, no puede no presentar las marcas de ellas? Por un lado, a través de una

retórica regional que se basa sobre lenguajes universales; por otro, en la materialidad misma de los elementos empleados para gestar la obra, en su consistencia, pues esta materialidad señala los recursos técnicos y el grado de avance de la sociedad de donde surgen.

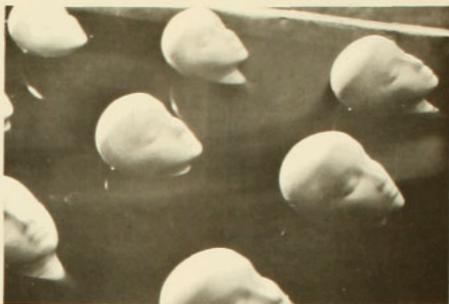
Todo lo cual nos lleva a declarar, una vez más, que el arte latinoamericano no existe como tal: existe una problemática latinoamericana, la cual se exterioriza en obras de valor artístico trascendental, en la vasta zona del arte de sistemas. Obras que entregan una visión actual, y prospectiva, sin por ello dejar de tomar en cuenta el pasado, pero, también, sin convertir a ese pasado en su exclusivo norte.

Siendo las obras de los artistas latinoamericanos una manifestación verdadera de la cultura de nuestros pueblos, de la esencia de nuestras tradiciones, el retorno a las fuentes —que tantos defienden como meta— parece automático, natural. Se trata, sin embargo, de retornar a las fuentes, no de convertir ese retorno en la única fuente. Con otras palabras, es tiempo de construir y de inventar, antes que de restaurar y recuperar.

LATINOAMERICANO

j. glusberg.

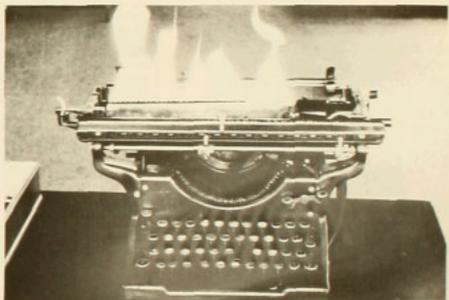
Leopoldo Maier



Jorge González Mir



Leopoldo Maier



Jacques Breda



objeto designado, específicamente a través de un tema.

c) Especifica con gran claridad una situación-corte de/en la realidad.

d) Permite al igual que la música, la lectura múltiple de todos sus componentes sintagmáticos en sentido morfológico.

NOTA:

Con el fin de otorgar pautas de lectura para el trabajo anteriormente mencionado, creo necesario explicar que:

1) No se trata de un trabajo (pintarregado) intuitivo sobre un soporte fotográfico con fines "expresivo-artístico" como se ha entendido en algunos casos.

2) Su finalidad no es provocar goce estético, específicamente, dado que la obra porta constitutivamente información acerca de la intencionalidad con que se proyecta.

3) Se pretende determinar una técnica/método de a posteriori evaluación, tendiente a crear un modelo riguroso para efectuar tal intervención.

Creo aclarar con esto, medianamente, que cualquier comparación debe hacerse en estos términos, no como se ha visto, con trabajos que no esclarecen en cuanto lenguaje las mecánicas expuestas, y que como tal resultan inapreciables y sin referencias contingenciales específicas.

Carlos Gallardo A. Sigo. 1/10/79

Creo poder referirme al significado que suscita la Bienal de Arte Universitario en términos de a posteriori evaluación de la actual situación universitaria.

De partida, considero la Universidad como el sitio donde se gestan y desarrollan, a través del saber, las fuerzas impulsoras de cambio y evolución humana, en concomitancia con las demás situaciones de vida, con su historicidad respectiva ante la cual se somete y que determinan que sea esta misma (la Universidad) una consecuencia del desarrollo de estas fuerzas.

Ahora, dadas las circunstancias socio-históricas de nuestro país al presente, no es necesaria mucha agudeza, para darse cuenta, que la Universidad dista mucho de poder presentarnos una Universidad de verdadera militancia en la vida, tarea para la cual fue siempre asignada. Hoy sólo podemos observar una Universidad aséptica, intocable en su "campana de cristal" y en ella se mezclan paradójicamente los "profesionalismos especializados" a más alto nivel, con una "economía cultural de mercado". Dentro de este espectro mutilante y deshumanizante, en términos culturales, nos queda como última barricada aquí el Arte, para suplir esa carencia de crítica que toda sociedad democrática debe tener, so pena de caer definitivamente en la autocritica más absoluta. No obstante, aquel lugar depositario en otros tiempos de la mayor efervescencia e inquietud artístico-cultural: las Escuelas Universitarias de Arte, hoy nos parecen campos "desmantelados", en los cuales la abulia y la pseudo-mística del "arte por el arte" acompañado de una creciente desinformación teórica han, a través de algunas veces, de exposiciones tan deplorables que se ganan con creces un lugar dentro del ya largo listado de "representantes del apogeo cultural". Para el desmoronamiento de los soportes teóricos cuando se tienen) con que estos "artistas" enfrentan su obra, pese a que algunos son profesores en dichas escuelas.

Para terminar, añado lo dicho anteriormente, afirmando que mi experiencia de seis años en una Escuela Universitaria de Arte, (Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile) termina con el sorprendente rompimiento acaecido de la formación allí impartida, cuyos objetivos finales parecerían traducirse en una simple especialización técnico-artesanal, sin dar ninguna importancia a la urgencia de una profundización teórica, requisito primordial para la gestación, el desarrollo y la inscripción en la historia, de cualquier práctica de arte. De los veinte que ingresaron conmigo el año 74, a la

Escuela de Bellas Artes, en la U. de Chile, de la pena destace aquí, los trabajos de Hernán Parada, Alberto Díaz, Víctor H. Codocedo, Jorge Brannmayer (ahora en Venezuela) cuya importancia radica —además de la desmitificación del arte en términos elitarios— en la acusación que ellos plantean acerca de la formación recibida en dicha Escuela.

Elias Adame

BIENAL DE ARTE UNIVERSITARIO

Un concurso de arte universitario significa "descubrir varios aspectos de la formación académica que resultan importantes:

a) Por una parte, permite leer con relativa claridad el estado actual de los organismos universitarios que imparten conocimientos sobre arte, en cuanto formación.

b) La capacidad creadora y la habilidad con que los alumnos transcriben la información académica en obras.

c) Queda develada la habilidad especulativa de los estudiantes de arte, y el grado de claridad con que tal habilidad ha sido conducida en su período formativo.

Por cierto todas estas lecturas sólo son posibles si previamente se ha fijado un patrón que permita definir el lugar desde donde se hace tal lectura; lugar que desde luego no puede ser un supuesto académico.

Fundamentalmente son dos las razones por las que participo en la Bienal.

a) Hacer prevalecer una ponencia artística que representa la renovación del quehacer en el arte, dado que cambia la preocupación del arte de un "hacer" a un "pensar".

b) La certeza de que mi trabajo, dadas sus características, perfectamente podría ganar el concurso (El premio es uno de los factores por los cuales se participa).

A LA CARNE DE CHILE CARLOS GALLARDO



El trabajo enviado es una de las partes de un proyecto más complejo y amplio, dado que considero varios factores que históricamente no tienen muchos antecedentes, me refiero al trabajo interdisciplinario extendido más allá del ámbito habitual del arte.

El proyecto antes mencionado ocupará varias disciplinas del conocimientos con fines de arte, en un proceso de intervenciones efectuadas en un lugar específico de Santiago, usando la carne como pretexto. Referido puntualmente a las obras expuestas en el Museo, se trata de fotografías intervenidas serigráficamente, considerando que cualquier intervención es arbitraria, y que toda información también lo es.

Algunos de los aspectos que fueron considerados en la elección de la fotografía como soporte son:

a) La fotografía en cuanto signo, es signo opaco.

b) La fotografía resulta más eficiente que su referente verbal (en el caso específico de la carne), si se piensa en el

VOLKER WANGENHEIM: Conversando la música.

por Enrique Valdés

La primera vez que el Director alemán Volker Wangenheim vino a Chile para dirigir la Orquesta Sinfónica fue en 1963. Su interés por la astronomía lo llevó entonces a mirar el cielo del hemisferio sur desde Farellones, acompañado del concertino de entonces, Stefan Terex y un mapa adecuado. No conocía aún la Cruz del Sur, ni las Tres Marías, ni la constelación de Orión. Ahora, en su sexto viaje apenas tuvo tiempo para compartir un almuerzo de estudiantes en el casino universitario, entre un ensayo con la orquesta y otro con los solistas de la Novena Sinfonía, culminación del ciclo completo de las sinfonías de Beethoven, realizadas por él en cinco conciertos. Pensamos que era interesante indagar en una personalidad amable en el teatro, pero implaceable en el trabajo de los ensayos, los que nunca se son suficientes.

Algo de biografía.

"Nací en Berlín el 10 de Julio de 1928. Mi padre era cantante y mi madre tocaba guitarra y laúd. Yo empecé con violín a los 8 años, y luego con oboe y piano a los doce. En 1945 fui enrolado para la guerra como infante en el frente ruso. Un año antes que ésta terminase mi padre fue muerto. Luego de la guerra terminé mis estudios de oboe y composición, y empecé los de Dirección, los que comencé en 1951 con dos funciones de la Flauta Mágica de Mozart. Por ese tiempo fundé la Orquesta Mozart en Berlín, con la que hicimos muchos conciertos pagados. Mi primera labor me hizo acreedor al premio de arte de la ciudad de Berlín y a dirigir por primera vez la Filarmónica. Hasta el año pasado fui director principal de la ciudad de Bonn para los festivales de Beethoven. Y actualmente soy profesor de Dirección en Colonia y dirijo las dos orquestas sinfónicas de la academia".

—Y como compositor ¿es usted tan exigente con el detalle de sus obras como lo es con las que dirige? ¿Corrige mucho como Beethoven? ¿En qué moldes inserta su música?

—Beethoven era un compositor que dirigía. Yo soy un director que a veces compongo y la creación tiene que ser más espontánea. Mi música no se inserta en escuelas ni doctrinas de moda. Soy un compositor que soy me muevo técnicamente entre la música Modal y Tonal.

—¿Qué función le atribuye Ud. a la música en los países subdesarrollados? ¿No cree que gran parte del mensaje de Beethoven se pierde por el grueso público? ¿Qué le parecen las temporadas paralelas?

—Munich es una ciudad como Santiago y tiene unas seis orquestas que no se molestan entre sí, pues cada día hay un concierto distinto. Un país culto es el que apoya sus orquestas e invierte parte

de su presupuesto en ellas con el fin de mantener buenos músicos, con sus músicos locales y traer desde fuera a los que faltan. Junto a esta labor no debe descuidarse la enseñanza al mejor nivel. Esto protege la calidad de las orquestas del futuro. El concierto supea a la radio y a la TV. Y esto hay que hacerlo entendiendo tocando mucho, un concierto diario si fuese posible, no sólo en la temporada —que es el corazón de la música— sino en conciertos para poblaciones, barrios y ciudades pequeñas. De ese modo se eleva y se hace la cultura de todo un pueblo. Si Chile tiene dos o tres temporadas significa que es un país subdesarrollado. Si cuenta realizadas es porque es un país pobre, pero no subdesarrollado culturalmente.

—La resistencia a la rigidez de su método de trabajo, ¿es igual en todas las orquestas? ¿Cree usted que cinco minutos más de ensayo varían el espíritu de una obra?

—Cada director tiene el método que considera mejor, pero yo puedo cambiarlo cuando no resulta. Creo que los ensayos son para realizar lo más estrictamente una partitura, es decir, una idea artística que nos impone un creador. Si la semana ha sido bien aprovechada, el viernes podemos levantarnos siquiera un millímetro fuera de la tierra y percibir algo de la eternidad. La música es presente y complejidad en los ensayos. Y es eternidad cuando suena bien, el día del concierto. La Orquesta Sinfónica sabe mejorar en poco tiempo y los resultados de los conciertos son excelentes. Sólo con los ensayos rigidos se puede realizar un buen repertorio e incluir en temporadas, obras modernas y desconocidas que el Director tendrá que ensayar mucho más que las ya conocidas.



— Finalmente Maestro: ¿Qué opinión le merece la crítica y cuál es su función dentro de la música?

—Hay que empezar por señalar el peligro de juzgar. En algunos lo he visto como profesión hay que pensar que está muy bien preparado para ello. A un artista verdadero no debe interesarle demasiado la crítica. Es mejor aceptar y juzgar a otros sus defectos, sino por su posibilidad de mejorarlos. De todos modos, el diario de ayer es demasiado viejo.

—En Valparaíso —ante las autoridades que organizaron la repetición de toda la presente Temporada— Volker Wangenheim expresó su complacencia por trabajar en los resultados alcanzados con la orquesta que dirige todo el año el maestro titular don Víctor Tevah. "En un mundo convulsionado como el de hoy —dijo— es bueno que mucha gente escuche la "Oda a la Alegría" y entienda el mensaje de las palabras del poeta Schiller:

Abrazaos, millones de seres.
Recorred los caminos el camino.
Alegraos como héroes, hacia la victoria!"

Santiago, Octubre de 1979.

3

Organizado por la Sociedad de Escritores de Chile, el Instituto Goethe de Cultura y la Agrupación Cultural Chile, se realizó el primer Concurso de Poesía "Eduardo", en conmemoración del sexto aniversario de la muerte del gran poeta chileno, premio Nobel 1971. En la convocatoria participaron más de trescientos trabajos provenientes de todo Chile y también de Francia y Rumania.

Obtuvo el primer premio el escritor y músico Enrique Valdés con una obra en seis cantos: "Invoco un nombre: Pablo". El segundo lugar fue para el poeta Raúl Mellado, con Versos de la Tierra y el tercero para el poeta Pablo Guíñez con Reencuentro con Neruda. Participaron como jurados de este evento literario, los escritores Luis Sánchez Latorre, Alfonso Calderón, Edmundo Herrera, Ruth González, Jorge Jobet, Ricardo Wilson y Emilio Oviedo. Ellos acordaron prolongar el libro que editará Nacimiento con los poemas premiados y las menciones.

4

EXPOSICION "CENTRO IMAGEN" OCTUBRE 1979

"Producción de arte" significa desentender el concepto de creación artística. Hablar de producción de arte significa considerar éste como un trabajo productivo, lejón ya, de las vacilaciones anímicas que condicionan su realización a pretenciosos ideológicos y sentimentales. Significa desear los afanes "expresivos" tradicionales y la tendencia a reducir el trabajo de arte a manifestaciones puramente subjetivas que no consideran su desarrollo específico y que no lo inscriben como una actividad más del conocimiento que como tal debe recurrir a los instrumentos teóricos y de análisis necesarios para su mayor comprensión y elaboración. El trabajo de arte será valorado y realizado sólo desde la historia de su desarrollo específico que le antecede. Su realización supone múltiples preocupaciones tanto de carácter formal como conceptual. Supone un riesgo permanente en la asimilación de nuevos criterios y en el agotamiento de los medios tradicionales, los cuales nunca estaremos seguros de superarlos decisivamente, máxime si éstos no han sido abordados con verdadera calma para decretar su muerte definitiva. De otro modo, sólo nos moveremos en pretendidos afanes de "originalidad" y "vanguardia" donde se deslizan, las más de las veces, anacrónicas variantes del concepto de "creación artística" con toda la carga de estéril subjetivismo que ella conlleva.

"Producción de arte" significa poner el acento en el modo de producción de la obra, considerada ésta no sólo en su concreción visual, sino como una activi-

dad integrada que incluye un trabajo teórico, un consecuente tratamiento de los materiales presupuestados en su elaboración, un cuestionamiento de los códigos de representación, comunicación y registro, una permanente revisión de los instrumentos de producción utilizados en la materialización del trabajo visual como práctica significativa. Su ajustada valoración determina, entre otras, la adecuada elección de medios y materiales asequibles de manera general para el desarrollo de una investigación que no puede eludir sus restricciones de costo dada la lamentable situación económica del artista en nuestro medio. Ella busca soluciones que puedan abordarse con mayor realidad para la concreción de un proyecto cuyas ambiciones serán alcanzadas con un exhaustivo trabajo de arte donde el oficio se hace cada vez más necesario.

No es válido, por tanto, querer determinar de antemano las formas precisas en que el trabajo de arte debe manifestarse, a riesgo de caer en un dogmatismo nocivo que no aclara sus posibilidades sino elude su práctica específica, porque ésta no es abordada críticamente. La elaboración y presentación de un trabajo de arte con medios convencionales (montaje, lámina como soporte, galería, etc.), no invalida su carácter crítico; al contrario, sitúa sus posibilidades reales de producción en un medio difícil donde es demasiado tentador eludir responsabilidades que den cuenta de una práctica de arte cada vez más exigente. Aceptar las vías tradicionales de comunicación artística no significa aceptar formas caducas, sino la certeza de que sus posibilidades de renovación están lejos de ser agotadas. Hay un concepto académico de arte contra el cual a menudo sólo se reacciona aparentemente, confundiendo sus supuestos ideológicos con problemas de forma, de utilización de ciertos medios y materiales porque ruptura en ningún caso significa la desvalorización de éstos, sino, una crítica objetiva de sus fundamentos.

El lenguaje visual es, entre otras cosas, un medio capaz de rendir lo que no pueden conceptualizar las palabras, y su efectividad es más provechosa para la elaboración de una nueva cultura justamente en la medida en que podemos abordarlo delimitando más exhaustivamente sus posibilidades y no escapando de las exigencias a las cuales nos obliga su constante renovación. Es la tarea que se nos plantea a quienes nos interesa significativamente una práctica de arte específica como trabajo visual.

EXPOSICION DE FEDERICO ASSLER EN MADRID / GALERIA KREISLER / OCTUBRE 1979

Creo que fundamentalmente, estos diez años de trabajar con el hormigón para conformar mis obras, ha sido principal la búsqueda de una manera de conformar la masa amorfa, limitándola, ordenándola en un espacio escultórico; para ello he ido descubriendo lentamente, encontrando maneras diversas, la madera en placas, los bloques de poliuretano expandido (termostop) han posibilitado numerosas obras, en los bloques; siempre trabajo directamente ahuecándolos, realizo el negativo, el lugar, la mo-



rada donde transitoriamente permanecerá el hormigón mientras dure su endurecimiento (a veces tan sólo horas), ya que necesita para su ulterior solidez ser regado permanentemente, por lo que el cascarón de termostop es rápidamente sacado, destruyéndolo; aparece así y por vez primera la obra a la luz, es un verdadero nacimiento, el molde (vientre conformador). La obra así ya está terminada, nada más se puede hacer por ella, conservarla o destruirla, este riesgo me atrae, el nacimiento es siempre un tanto impacto, sorpresa, más o menos feliz... Paralelamente al trabajo de la escultura, realizo bocetos a lápiz, anotaciones, ya que la entrega a una obra implica múltiples energías; siempre la escultura se diferencia de los bocetos y tan sólo conservando los rasgos generales, en el trabajar el molde de termostop y a medida que voy ahuecando, dando forma a las superficies que conformarán la escultura tengo una experiencia que jamás el que trabaja directamente el positivo tiene, es como lograr tocar (palpar) un cuerpo por su interior, con ello logro una experiencia doble al emerger la escultura del molde, lo positivo, lo negativo, lo lleno, lo hueco o vacío"



MFV PRESENTA
JAAAR
OBJETOS
GALERIA CAL
COORDINACION ARTISTICA LATINOAMERICANA
DEL 23.11 AL 12.12.79

MEÑEY Y CIA.
ABOGADOS
AHUMADA 254 OF. 1105

EN EL AÑO INTERNACIONAL
DEL NIÑO, COLABORE CON
ALDEAS S.O.S.

PUNTA
DE
TRALCA

INSTITUTO CULTURAL DE
PROVIDENCIA

CARLOS OSSANDON

PINTURAS

AV. PEDRO DE VALDIVIA

FE DE ERRATAS

En la nota que antecede a los Cuatro Fragmentos de El rincón de los niños (CAL No 3, p.18), Cristián Huneeus decía: "El rincón de los niños, en cuanto proyecto, prosigue, según espero, terminablemente, o al menos sin otro término que el de mi propia vida". Y agregaba la siguiente frase que por error, se nos quedó fuera del texto: "Honestamente hablando, no creo en la posibilidad de llevarlo más allá, aunque he pasado noches enteras develado por el estudio de los diversos métodos que pudieran permitirme la consecución de ese fin".

actividades culturales

teatro

"Tres Marias y una Rosa" - Martes a Domingo 19.30 Hrs. Sábado 19.30 Hrs. - 22. 15 Hrs. Teatro El Angel.

Grupo de Teatro Pirale - "Diálogo nocturno con un hombre abyecto", Friedrich Dürrenmatt - "Drama didáctico de Baden-Baden sobre la captación de Bertolt Brecht".

Dirección: Rafael Ahumada - Sábado 24 - Domingo 25 de Noviembre 19.30 Hrs. Instituto Goethe.

"La Casa de Bernarda Alba" - "Cyrano de Bergerac" - Martes a Domingo 19 Hrs. - Teatro Antonio Varas.

"Cinco juegos de colores" - Domingos 11.30 - 16 Hrs. - Teatro Antonio Varas.

"Romeo y Julieta" - 6 a 11 Noviembre, Temporada Itinerante - Lunes, Martes, Miércoles 15 Hrs.- Viernes, sábado, domingo 19 Hrs. - Teatro U.C. - Plaza Ñuñoa.

"Chañarillo" - 12 Nov. - 2 Dic. Temporada Itinerante - L. M. M. - 15 Hrs. V.S.D. - 19 Hrs. Teatro U.C. Plaza Ñuñoa.

"La Cantante Calva" - "Absurdo en un acto" - Taller Teatro Cortezza - Jueves 23 Nov. 19 Hrs. Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.

jazz

Club de Jazz - Jam Sessions, 21 Hrs, todos los sábados. California 1983. Providencia.

Audiciones de Jazz - Presentaciones a cargo de miembros del Comité de Jazz. Todos los martes - Noviembre. Instituto Norteamericano de Cultura.

exposiciones

"Clausuras" Villaseca, fotógrafo - Sala Edwards. Instituto Británico de Cultura.

Juan Dávila - Pinturas. Nov. Galería Cal.

Exposición Grupo Forma y Espacio - Instituto Cultural de las Condes.

Bienal Arte Universitario. Nov. Museo Nacional Bellas Artes.

Carlos Ossandón. Nov. Instituto Cultural de Providencia.

Felipe Riobó - Luis Rojas Quijada - Pinturas. Nov. Galería Lawrence.

Hernán Valdovinos - Pinturas. Nov. Galería Buccì

Mario Castro - Pinturas. 15 Nov. Instituto Cultural de las Condes.

Afiches. "Música". Nov. Instituto Goethe.

Emilio Hermanssen - Pinturas. Lunes 19 Nov. - Dic. Instituto Goethe.

Olga Chain - Pinturas. Martes 20 Nov. - Miércoles 12 Dic. Instituto Goethe.

Exposición - Informe "Técnicas del grabado contemporáneo" sobre seminario del profesor Eugenio Téllez - Viernes 9 al 30 Nov. Instituto Francés de Cultura.

conciertos

Concierto de piano - Intérprete: Elisa Alsina - Lunes 5 Nov.

Concierto Coral - Intérprete: Coro "Ars Viva" - Lunes 12.

Concierto de dos violines - Intérpretes: Gómez y Kroumovitch. - Lunes 19 - Horario 18.30 Hrs. - Instituto Norteamericano de Cultura.

Ciclo - Bach - Domingos 11 Horas. Teatro El Golf.

Concierto de piano - Los doce estudios de Debussy - Jueves 8 - 19 Hrs.
Concierto de piano - Flora Guerra - Jueves 15 - 19 Hrs. - Instituto Cultural de Providencia.

Festival de Música Contemporánea - Lunes 5 Nov. 19.30 Hrs. "La Música Contemporánea y Karl-Heinz Stockhausen" - Conferencia ilustrada a cargo de Fernando Rosas
Martes 6 Nov. 19.30 Hrs. - "Las obras mayores y la música de Karl-Heinz Stockhausen" - Miércoles 7 Nov. 19.30 Hrs.

"La música de piano de Karl-Heinz Stockhausen" - Jueves 8 Nov. - 19.30 Hrs.
"Cuarteto Latinoamericano" - Viernes 9 Nov. 19.30 Hrs. - Instituto Goethe.

conferencias

Ciclo Pablo Neruda
"Memorial de Isla Negra" - Profesor: Luis Gastón Soublette - Lunes 12 Nov. 19 Hrs.

"La lámpara en la tierra" - profesor: G. Soublette. - Martes 13 Nov. - 19 Hrs.

"Alturas de Machu Picchu" - profesor: G. Soublette. - Miércoles 14 Nov. - 19 Hrs. - Instituto Cultural de Providencia.

POESIA

"En torno a Enrique Lihn" - Martes 20 Nov. 19.30 Hrs. Instituto Goethe.

"Autobiografía de una obra" - Lectura Enrique Lihn. Poesía y Prosa. - Lunes 26 Nov. 19.30 Hrs. - Instituto Goethe.

cine

"Cría Cuervos" - Carlos Saura. - Viernes 23 - 16 y 18.30 Hrs. - Instituto Norteamericano de Cultura.

"Con el transcurso del tiempo" - Director: Wim Wenders - Viernes 16 Nov. 19.30 Hrs.

"Berlinger" - Director: Bernhard Sinkel - Viernes 23 Nov. - 19.30 Hrs.



aidunate
altamirano
antúnez
assler
carrá
carreño
copello
downey
garafulco
izquierdo
langlois
leppe
lira
matta
millar
mohor
mora
nuñez
opazo
rojo
toral

santa lucía 230 — 3419

AUSPICIADORES VIÑA CASAS DE LONTUE FUNDACION B.H.C. — ALFOMBRAS WIENER