

CORMORAN CORMORAN CORMORAN CORMORAN

Nº 8
DICIEMBRE / 70
STGO DE CHILE
Eº 5

POLITICA CULTURAL
Y
GOBIERNO POPULAR

COMUNICACION
E
IDEOLOGIA

BOQUITAS PINTADAS
O
LOS AÑOS 40

MANIFIESTO YIPPIE

SURREALISMO EN CHILE



EDITORIAL

Nuevos días, nuevas metas

El triunfo electoral obtenido el 4 de septiembre último por el doctor Salvador Allende, representante de los partidos y movimientos de la Unidad Popular, abre al país posibilidades inéditas en su desarrollo político, social y cultural. Pero como la ciudadanía entera pudo verificarlo dramáticamente semanas después del comicio presidencial, corrientes oscuras pretendieron mediante el atroz crimen al más alto jefe del Ejército desbordar la constitucionalidad a fin de negar el acceso del pueblo al poder. En esos difíciles días de octubre la existencia democrática estuvo al borde de destruirse por efecto de una minoría reaccionaria desesperada. Gracias empero a la tradición legalista de nuestras Fuerzas Armadas, vigorizada por quien resultara víctima de la violencia ultraderechista, la vida nacional inaugura ahora en su compromiso frente al pueblo una nueva etapa bajo el mandato constitucional del Presidente Allende.

En este sentido el proceso social que se iniciará a partir de las transformaciones estructurales programadas por el gobierno de la Unidad Popular, obliga a asumir las metas que una concepción diferente de la cultura deberá adoptar para colaborar en la tarea común de crear una sociedad nueva. Tal como ha sido señalado en cuanto que el trabajo humano será considerado como el más alto valor, la voluntad de afirmación e independencia nacional serán expresadas y una visión crítica de la realidad será a la vez conformada, se delinea una suerte de humanismo integral para quienes debemos ser participes como trabajadores de la cultura en este reto contra las estructuras obsoletas cuya trascendencia dependerá desde ahora del esfuerzo, lucidez y honestidad de cada uno de nosotros.

Esta revista indicó en su primer editorial (agosto/69) que sus páginas no estarían guiadas a registrar pasivamente el quehacer cultural sino a examinarlo desde una perspectiva crítica.

Esta posición contiene en la hora actual una mayor responsabilidad por cuanto solidaria con las esperanzas que abriga miles de asalariados chilenos, postergados hasta hoy por el sistema capitalista, no será neutral de modo alguno ante las contradicciones antagónicas que impidan a las masas incorporarse como consumidoras y/o productoras a la nueva cultura que deberá surgir del proceso de transformaciones que se inaugura. De esta manera "Cormorán" quiere a la vez alentar, en la medida de sus fuerzas, un diálogo sin riberas entre los chilenos de buena voluntad preocupados de la política cultural que deberá orientar la acción futura. Así esta revista será consecuente con la naturaleza pluralista de la Universidad de Chile de la cual ha recibido su asistencia económica para este número a través de su Consejo Nacional de Extensión Cultural y con la buena voluntad de la Editorial Universitaria gracias a la cual ha sobrevivido.

Cormorán / Revista de cultura / Año I, diciembre de 1970, N° 8 / Santiago de Chile / Director, Enrique Lihn / Jefe de Redacción, Germán Marín / Diagramación y portada, Juana Robles / Comité de Redacción, Alfonso Calderón, Poli Delano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneeus, Hernán Lavín, Hernán Loyola, Waldo Rojas, Antonio Skármeta, Federico Schopf y Hernán Valdés / Representante Legal, Eduardo Castro LeFort / Impresor y Distribuidor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454, fono 393461, Santiago / Precio, E\$ 5 por ejemplar.



*LA CUESTION DE LOS INTELECTUALES, por Edgar Morin, Roland Barthes, Martín Heidegger y otros (Rodolfo Alonso): Aparecidos originalmente en el número 20 de la revista "Arguments", los diversos puntos de vista acerca de qué fueran, qué son, qué quieren, qué pueden los intelectuales, retifican la problematización del tema aun cuando vale citar a Pierre Fougeyrolles: "Es hora de desacralizar la cuestión de los intelectuales. Porque es tratarla con espíritu fetichista considerar a los intelectuales como profetas. (...) En el fondo, la palabra intelectual designa un traje que puede ser una ropa de desecho, un uniforme, o inclusive una librea".



*VIVA Y MUERA MEXICO, por D. H. Lawrence (Diógenes): Prologada y seleccionada por Emmanuel Carballo, esta antología reúne los textos más significativos que dejara el escritor inglés acerca de México. Las páginas latinoamericanas de D. H. Lawrence son, según apunta Carballo, simples excusas que un hombre iluminado se daba a sí mismo para buscar en un país, que él consideraba primitivo, argumentos que ratificaran sus tesis acerca del triunfo de la sangre sobre la razón, del instinto sobre la inteligencia, del sexo sobre la enajenación. El autor de "La serpiente emplumada", entre 1923 y 1925, visitó México en tres oportunidades. En carta al crítico John Middleton Murry, incluida en la antología, D. H. Lawrence señala su experiencia en Oaxaca: "Los indios son pequeños y curiosos salvajes, y unos agitadores tremendos que llevan consigo unos fragmentos de socialismo con los que hacen en todas partes un revoltijo. Es realmente una especie de caos. Y creo que la intervención norteamericana se tornará inevitable".



*CULTURA ASFIXIANTE, por Jean Dubuffet (de la Flor): Sentenciando que el hombre de cultura está tan alejado del artista como el historiador del hombre de acción, el pintor y ensayista propone una nueva acepción de la cultura en que ella se constituiría como una forma de nihilismo constructivo ante las asfixias conformistas de un sistema cultural, jerarquizante y clasificador. Aunque el autor no lo declara al pie de la letra, su posición estaría afiliada a la idea de contracultura en boga en estos días.



*LA NATURALEZA Y EL HOMBRE AMERICANO, por Pedro Cunill, Osvaldo Silva, Julio Retamal, Sergio Villalobos y Rolando Mellafe (Universitaria): Cinco profesores de la Facultad de Filosofía y Educación de la U. de Ch. han conseguido en este libro, destinado al público escolar, demostrar que con amenidad la letra también entra, dejando atrás las viejas frases de los textos de historia y geografía que se referían a un mundo en estado de gracia del cual rara vez se dijo, por ejemplo, que la tierra era un punto insignificante en el Universo.



"SOBRE TODO MADRID, por Luis Enrique Delano (Universitaria). Dedicadas estas páginas de recuerdos a las sombras de diversos amigos que en 1934, 1935 y 1936 formaron el "puñado de gente inolvidable" de aquellos días en Madrid, el libro de memorias del periodista y escritor chileno recupera una experiencia personal y política de interés siempre vigente. El libro se cierra en los dramáticos momentos del asedio franquista a dicha ciudad, quedando en la mirada del protagonista chileno, Madrid convertida en vivac.

"MORIR EN MADRID, por Frédéric Rossif y Madeleine Chapsal (Eria). Este álbum de la película homónima antecede y a la vez prolonga el contenido del libro anterior, testimoniando mediante las imágenes de Frédéric Rossif y los textos de Madeleine Chapsal el cruento proceso de la guerra civil española a cuyo término Francisco Franco, en diciembre de 1939, proclamaría: "Lo que nosotros necesitamos es una España unida y consciente. Es necesario liquidar los odios y las pasiones que ha dejado nuestra pasada guerra. Pero esta liquidación no debe hacerse a la manera liberal, con amnistías monstruosas y funestas que son más bien un engaño que un gesto de perdón. Debe ser cristiana gracias a la redención por el trabajo, acompañado del arrepentimiento y la penitencia. Aquel que piensa de otra manera o es un inconsciente o un traidor". Tal como se indica al comienzo de sus páginas, este álbum no es un libro de arte: Los diversos documentos fueron filmados por camarógrafos, algunos de los cuales fueron muertos mientras registraban las escenas. De este modo, "Morir en Madrid" constituye un dramático y verídico testimonio cinematográfico, subrayado por una suerte de compromiso en donde nadie estaba a salvo de la furia desatada por los nacionalistas.



"WASHINGTON SQUARE, por Henry James (Sele Barral). Según Graham Greene esta novela es uno de los pocos casos de la literatura en que un escritor ha logrado con éxito adentrarse en el alma femenina. Catherine Sloper, la protagonista, suele ser asociada por la crítica a Eugenia Grandet, personaje de Honoré de Balzac.

"JUVENTUD CHILENA: rebeldía y conformismo, por Armand y Michèle Mattelart (Universitaria). La pareja de sociólogos franceses estudia la juventud de nuestro país a partir de una encuesta en cuatrocientos entrevistados entre 18 y 24 años de ambos sexos. Ellos fueron seleccionados de acuerdo a un criterio de estratificación en que el factor ocupacional se impuso sobre otros. Tal como se indica en el prólogo del libro, el presente trabajo "se sitúa en una perspectiva crítica frente a los mitos que acufian grupos de intereses creados para impedir que sean desamarcados los fundamentos de la sociedad y, por ende, sus privilegios".



LIBROS

Arnaldo Orfila Reynal, acaso el editor más intranquilo en el ámbito del libro latinoamericano, primera piedra del Fondo de Cultura Económica y actualmente a cargo de Siglo XXI, otra de las fundaciones creadas por él en México, señaló recientemente a su paso por aquí "que los cambios estructurales que realizará el gobierno popular chileno significarán también una transformación en la política editorial interna". Refiriéndose a nuestro país agregó que en fecha próxima aparecerá la segunda edición del libro "Chile, hoy", recientemente publicado en México por Siglo XXI, ahora impresa por la Editorial Universitaria. Dentro del vasto programa que consulta Siglo XXI para los meses venideros, Arnaldo Orfila confió algunos de sus títulos, entre ellos "El dilema de América Latina" de Darcy Ribeiro, "Lectura estructuralista de Freud" de Paul Lacan, "La locura juega al ajedrez" de Enrique Anderson Imbert, "Historia del cine mundial" de George Sadoul en versión actualizada. El editor indicó que dentro del pensamiento nuevo que hoy está desarrollándose en las distintas disciplinas, cabe "destacar la producción propia que está originando nuestro continente" por lo que en sociología, política y otras materias la traducción de autores extranjeros no es ya el pan de cada día.

ANIVERSARIO

Hijo de un inspector forestal, Vladimir Mayakovsky nació en Georgia en 1893. A la muerte de su padre viajó con su familia a Moscú, conoció la cárcel tres veces como miembro del partido bolchevique y en 1911 ingresó al Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, adhiriéndose al futurismo en boga entonces en los círculos artísticos revolucionarios. Saludó con entusiasmo los acontecimientos de 1917 constituyéndose en el poeta de su tiempo, Mayakovsky, como ha sido señalado, inauguró en la literatura de su país un lenguaje deslumbrante y acaso declamatorio, fijando su mirada en llevar a la poesía la subversión leninista. En 1930, agotado por diversos problemas personales, se suicidó de un balazo.

\$ 1.000

En el diario "Las Últimas Noticias", fechado el 24 de junio de 1935, apareció un artículo firmado por el actor Rafael Frontaura desde el cual se sentenciaba:

"He descubierto al autor que dentro de poco será lo más estúpido, lo más aplaudido, lo más solicitado que habrá en todo Chile.

Se llama Braulio Arenas y llegará, os lo aseguro comprometiéndome a apostar mil pesos a que de aquí a un año, Braulio Arenas nos dará a conocer la mejor comedia o el mejor drama que se haya escrito jamás en este país".

En estos días, a treinta y cinco años de la enérgica apuesta de Rafael Frontaura, Editorial Universitaria publicará la obra "Samuel" de Braulio Arenas en su colección Comorian.



PERRO DEL AMOR

nueva poesía chilena



"Perro del Amor", poemas de Oliver Welden. Premio del Concurso Nacional "Luis Tello", organizado por la Sociedad de Escritores de Chile en 1968. Ediciones Tebalda-Mimbre con el auspicio del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile en Antofagasta. Portada e ilustraciones de Guillermo Deisler, programador e impresor de esta edición. Antofagasta, 1970. 48 pp.



Xilografía de Aubrey Beardsley

VAIVENES

*Puede que haya pasado demasiado tiempo,
más que el necesario,
pero estimo necesario esperar todavía
el anánc de la resaca
para anarrar mi cuerpo a la roca
semisumergida,
cerrar los ojos y abrir la boca
y esperar, nuevamente,
a que suba la marea.*

Oliver Welden

Breve poemario en tres alientos, tres partes explicitadas como tales por los correspondientes subtítulos de "Cadáver con fruta", "De un tiempo a estas partes" y "La manzana del gusano". Tres esferas de fabulación que son otros tantos compartimentos de una especie de medio natural triplicado, donde un poeta joven ha debido - ya en el plano de la vida personal que allí se enuncia - saltar de uno a otro (como de la sartén a las brasas) impelido por la negatividad de un medio acidulado, irrespirable y oscuro, hasta lograr una solución de vida compulsivamente ansiada.

Rehacemos este itinerario a través de la lectura. El esquema narrativo de los textos, su lenguaje descongestionante de la experiencia que aprisiona, nos entrega cada uno de estos poemas como un elemento de juicio para calibrar la justicia del fervor con que en la tercera parte del libro se testimonia esa "redención por el amor físico", el hallazgo adolescente de la liberación hallada finalmente en el propio cuerpo, a flor de piel, y en el dispendio de ese cuerpo urgido por la tentación del autoeliminamiento, la frustración emotiva, el tedio, el acoso del absurdo, el amor no consumado.

Consiste este "Perro del Amor" en una intención totalizadora. La aprehensión de un cúmulo de experiencia personal validada como tal, legitimada por su desenvolvimiento difícil y amargo, y que postula la rehabilitación de su personaje poético (poético por literariamente trazado), el cual se objetiva en cada uno de los textos mediante la figuración de su contingencia. Welden ha superado aquí una primera dificultad, la de la dispersión, frecuente en este tipo de poesía, de ese foco de experiencias. Y luego, la dificultad del acomodo de esa experiencia a un lenguaje válido, que la amplifique sin agotarla en la ejecución de cada poema y la proyecte en función correlativa hacia los otros. Consigue así armar por yuxtaposición lo que bien pudo ser un solo poema de estructura compleja. Acostemos a este respecto que, pese a la fragmentación, estos veintitrés poemas parecen responder a un programa único de perspectiva más o menos lineal. Por cierto que estas notaciones no hablan de innovación ni formal ni substancial respecto de las soluciones más frecuentes en los más nuevos poetas chilenos. Apuntan estos supuestos a una primera fijación de lo que podría constituir el andamiaje inicial de un ámbito que se quiere personalizar. Ponen a prueba la eficacia de una formulación que todavía no se despliega en amplitud, no obstante superar el balbuceo poético, ese manoteo impreciso en la fragancia del influjo, formal o temático, en que a menudo incurren los jóvenes poetas seducidos por las fórmulas ajenas, ya probadas y en vigencia activa.

Los tres segmentos mayores de este libro, señalados anteriormente, incursionan a su vez en ideas tales como la del suicidio -el propio como una tentación voluptuosamente acariciada, y el ajeno como visión reveladora-; el vislumbre de la enfermedad, la decrepitud, la locura; la metahistoria familiar jalonada de frustraciones, deformaciones, sórdidos detalles, y la "praxis" febril del amor sexual. El juego erótico de peripécia esencialmente genital irrumpe en el plano ya abigarrado

de estas experiencias negativas y expande una interioridad constreñida hacia el respiro a grandes bocanadas. Importa, sobre todo, este último aspecto, que es propiamente aquella "perinidad" del amor que, como en el verso de Neruda, se anida furiosa en el corazón.

Perinidad también del lenguaje que la patentiza. Lenguaje de "la cosa por su nombre", con instancias tales como la masturbación (solitaria o participada), ya sea como delectación pura, ya sea como un amargor opresivo; el "sacrificio" del coito y el "aquejarre" gozoso de la fiesta sexual, y en el otro extremo, la paternidad frustrada por "tu sagrada menstruación consumando el engaño" o por el aborto, instancia ésta elípticamente entronizada en uno de los poemas. Sobre ellas planea la presencia de un yo mayúsculo y autoconmiserativo, ironizador y cínico, amplificada individualidad bajo la cual desaparece la persona de la mujer, puro objeto liberador.

Para el lector familiarizado con la nueva poesía chilena será fácil emparentar esta poesía con las características de una corriente de poetas coetáneos de Welden, y, naturalmente, con la antecedencia inmediata de ellos. Con Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, Manuel Silva y, aunque en menor medida, con Omar Lara, comparte Welden las soluciones verbales de comunicación inmediata, la univocación referencial o la patentización de lo figurado poéticamente por encima de la arboladura de las formas multisignificantes. Se articula también esta poesía con la de los otros jóvenes a través de una característica que es ya un tópico superestructural no sólo de la poesía, y que en el caso de dichos poetas se hace cada vez más un "modo generacional": la conciencia del vivir ajeno. Conciencia que es asumida por un lenguaje disruptivo, restricto, en una mayoría de casos.

"Perro del Amor" prolonga esta ramificación que, aunque no postula claramente sobre el plano de las formas (bien entendido, no amplía la dimensión de su lenguaje -casi metalenguaje- de virtualidades comunicativas, ni aspira a desmontar en el poema la totalidad del fenómeno verbal, su multidimensionalidad), tiende, eso sí, a autentificar la validez de cierto tipo de experiencia personal, a postular "el hecho en sí" como poseedor de una especie de elocuencia trascendente, limitando ese lenguaje a "vehicular" ese hecho, cuanto más expresamente, mejor. Acacha, y muy de cerca, a esta poesía -sobre todo en la vertiente suya más generalizada- el peligro de la convencionalización de sus modos básicos. La rudimentaria armadura formal al servir, justamente, de vehículo de un motivo supuestamente significativo, y al desaparecer en esa función, anula las posibilidades de apertura de ese lenguaje, cierra el círculo de su ámbito semántico, congela las potencialidades expresivas que pudo lograr una forma debidamente articulada, y reduce el impulso poético a la narración objetivada, perecedera, librada así su suerte a la anulación de su efecto por la superación vital del motivo o por la repetición de la fórmula.

Waldo Rojas

COMUNICACION E IDEOLOGIA

el hombre y su contexto

El gran interés que cobró entre nosotros el tema de las comunicaciones masivas, después de la segunda mitad del siglo veinte, hizo emerger una de las problemáticas teóricas más fascinantes. El precio de la fama no se hizo aguardar: la comunicación se puso de moda y de toda una verdadera avalancha de publicaciones, de calidad bastante heterogénea, quedó un saldo positivo: la legitimidad de la reflexión sobre el problema, en el contexto de la crisis latinoamericana. El problema de las ideologías y de su manipulación respectiva, al nivel de las grandes masas humanas, se planteó y se volvió a plantear. El contexto de esos planteamientos —de orden ético, político, filosófico, psicológico, sociológico y otros— no siempre ha permitido una comprensión clara de la especificidad del fenómeno de la comunicación, bien como de su inserción en las estructuras sociales. En otros términos, se abordó el problema desde distintos niveles estratégicos, sin explicitar que la validez de las tesis estaba referida a este o aquel nivel de abordaje. Se intentará aquí por lo tanto una breve reflexión sobre el problema, a modo de apuntes para un desarrollo futuro, y esto explicará en parte las limitaciones del artículo.

Un primer problema: al hablarse de "comunicación", ¿de qué objeto realmente se habla? O sea, ¿cuál es el objeto de esta posible ciencia de la comunicación? Si pasamos revista a la bibliografía sobre el tema, la respuesta es prácticamente imposible. Pero si la respuesta no es fácil, un hecho se pone desde luego como fundamental: el campo abarcado por toda esa producción teórica, por su misma complejidad y amplitud, no puede ser objeto de una única ciencia. Una crisis epistemológica se ha hecho presente en el diálogo sobre las comunicaciones. De hecho existen estudios que se proponen a partir de un instrumental perteneciente a la psicología, otros manejan las herramientas teóricas de la sociología, algunos a partir de conceptos de la economía, etc. La relación podría ser larga. Esa fragmentación de un campo que se pretendió unitario, en algún tiempo, no

Si partimos de un esquema elemental del circuito de las comunicaciones —esquema que ninguna corriente teórica puede dejar de aceptar— tendremos como elementos indispensables: a) un emisor, b) un mensaje y c) un receptor. Estos elementos pueden, de modo muy general, constituirse como centro de tres campos de aglutinación de disciplinas que estudian fenómenos de la comunicación. En el campo del emisor se sitúan estudios tales como: la intencionalidad de las emisiones, las relaciones de los grupos sociales con los mensajes transmitidos, los procesos mentales de codificación de los mensajes, las relaciones de las ideologías con los emisores individuales, etc. En el polo opuesto —el del receptor— tendríamos: los procesos de decodificación, los efectos de los mensajes sobre sus receptores, las relaciones entre la ubicación social de los receptores y la decodificación que efectúan, la potencialidad de los medios de comunicación en cuanto aparatos técnicos (en la perspectiva de McLuhan), etc. Y, a la par de eso, el campo del mensaje en toda su complejidad.

Es evidente que no se pueden echar en un mismo saco todos esos tipos de estudio, sino con la condición de hablarse de todos y no entenderse ninguno de ellos. O sea, la fragmentación del campo de estudio de las comunicaciones —en que cada uno de los nuevos campos generados guarda relativa independencia en relación a los otros— exige una redefinición teórica del problema. Y es aquí que planteamos que el campo del "mensaje" se presenta como asunto central para la definición de la comunicación en el sentido específico referido anteriormente, pues lo que se pasa en el campo del emisor —por determinante que sea para el mensaje— es, "de hecho", anterior a la emisión de éste. Lo mismo, en relación al campo del receptor: todo lo que se pasa, o no se pasa, ahí y es, de hecho, posterior al mensaje. Así, en términos de esquema conceptual, se puede aislar el campo del mensaje para intentar algunas reflexiones.

Si se acepta que los mensajes son estructuras complejas, portadoras de



nos debe sorprender. Debemos extraer si todas las enseñanzas de este fenómeno, si se quiere sistematizar, por lo menos en algo, la comprensión del objeto que se estudia.

Lo que ocurre, en gran medida, es que no se puede aislar la comunicación de "ningún" tipo de fenómeno social. Ella está presente en todos y, de alguna manera, forma parte de la esencia misma de la vida en sociedad, donde todas las ciencias del hombre se encuentran en algún instante con el estudio de la comunicación. Así, hay que aislar dos cosas: 1) la comunicación en una significación amplia —donde se encuentra con todas las ciencias del hombre; 2) la comunicación en un sentido más específico —lo que intentamos reseñar aquí. En la primera perspectiva, el problema se presenta como insoluble: la comunicación sería la única ciencia de la sociedad. En la segunda se pueden esbozar algunas soluciones.

"significaciones", o si se quiere, portadoras de ciertos "contenidos", entonces el problema de su estudio no puede ser enlucado sin una integración con el problema más amplio de las "significaciones" de una sociedad, sin una integración con los "contenidos" de una cultura, o sea, sin una aproximación con la problemática de las superestructuras sociales.

Un problema se destaca: cómo se definen las superestructuras sociales, es cuanto existencia accesible al conocimiento? La literatura, la religión, la filosofía, las artes plásticas, la misma ciencia, ¿cómo se dan a conocer? A partir de diversos "lenguajes". No que se identifique lenguaje y superestructuras, pero el modo de existencia "sensible" —y por tanto accesible al conocimiento— de las superestructuras es, inevitablemente, como lenguajes. Así como el inconsciente se da a conocer a partir de los "discursos" del paciente, sin confundirse con ellos, las superestructuras sociales tienen en los diversos lenguajes sus modos de

(para a la pág. 14)

MANIFIESTO YIPPIE

nuestros dirigentes tienen 7 años

Este texto pertenece al libro "Doit!" ("¡Hazlo!") de Jerry Rubin, editado por Simon y Schuster, Nueva York, 1970, prologado por Eldridge Cleaver. El autor, considerado según el crédito del libro como "el líder de 850 millones de yippies", creó este movimiento como resultado de una fusión entre los hippies y la nueva izquierda norteamericana. El gobierno de Johnson procesó a Jerry Rubin, junto a otros siete rebeldes norteamericanos, por delito de conspiración al protestar contra la Convención Democrática que se celebraba con motivo de la elección del candidato a la presidencia de Estados Unidos. El dirigente de los panteras negras señala al término de su prólogo: "Al publicar este libro, un hijo de Norteamérica está sometido a un juicio ante Norteamérica. Al leerlo, Norteamérica se sorprenderá de saber que, en efecto, Norteamérica está en juicio ante el niño, ante todos sus niños. En lo que respecta al veredicto, los niños están gritando por la muerte de Norteamérica".



Norteamérica la Hermosa

Norteamérica dice: ¡No lo hagas!
Los yippies dicen: ¡Hazlo!

Todo lo que hacen los yippies está dirigido a los niños de tres a siete años.
Nosotros somos los incitadores de los niños.
Nuestro mensaje: No crezcan. Crecer significa renunciar a nuestros sueños.

Nuestros padres están librando una guerra de genocidio en contra de sus propios hijos. La economía no tiene una buena opinión de la juventud ni necesita de ella. Todo ya ha sido construido.

Nuestra existencia es un crimen.

El lógico paso siguiente de nuestros padres sería matarnos. De tal modo que Norteamérica recluta a la juventud negra y nos envía a morir en Vietnam.

La función del colegio es mantener a la juventud blanca de clase media alejada de las calles. Las escuelas secundarias y los colleges son agencias de hujío para cuidar niños.

Vietnam y el sistema escolar son los dos principales frentes de la campaña de genocidio de Norteamérica contra la juventud. Las cárceles y los hospitales psiquiátricos le siguen estrechamente.

Norteamérica dice: *La Historia ha terminado.* Adáptense a ella. El mejor sistema en la historia del hombre ha sido descubierta: les pertenece. Nada más es posible debido a que el hombre es egoísta, ambicioso, contaminado por el Pecado Original. Si nosotros no concordamos con él, nos encierran.

Pero para las masas a través del mundo, la historia está recién comenzando. Nosotros, los niños, deseamos también comenzar nuevamente reconstruyendo a partir de borrón y cuenta nueva.

Deseamos ser héroes, como aquellos sobre los cuales leemos en las historietas. Nos perdimos la Primera Revolución Norteamericana. Nos perdimos la Segunda Guerra Mundial. Nos perdimos las Revoluciones China y Cubana. Se supone que nosotros debemos pasar la vida sonriendo estúpidamente y mirando la TV todo el tiempo.

Una sociedad que suprime la aventura hace que la única aventura posible sea la supresión de dicha sociedad.

Los hombres de negocio republicanos, gatos cebosos, ven a sus hijos convertirse en líderes del SDS. Los niños de los buitres de la guerra llegan a ser hippies. Los hijos de los senadores son arrestados en fiestas.

La guerra generacional atraviesa las líneas de clases y de razas, llevando la revolución a cada living.

La revolución abarcó las escuelas secundarias en 1968. Pronto llegará a las escuelas primarias.

Los dirigentes de la revolución tienen siete años de edad.

Jerry Rubin

POLITICA CULTURAL

documento:

En la perspectiva abierta por el triunfo de la Unidad Popular, diversos grupos de intelectuales y artistas han dado a conocer al Presidente Allende y a la opinión pública sus aspiraciones programáticas en lo que respecta a la política cultural que correspondería asumir al nuevo Gobierno.

El presente documento constituye nuestro aporte a la discusión que así se inicia.

Estimamos que el fin de toda política cultural genuina debe ser el de alcanzar nuestra madurez nacional, realizando en ello el sentido profundo de nuestra historia desde sus primeras manifestaciones propias. Así, la transformación de nuestra sociedad debe darse en términos de una comprensión de nuestro ser que haga posible el proceso y que recoja sus experiencias. De otro modo, incluso el intento mismo de transformación de nuestras estructuras económicas resultará viciado.

Cabe señalar que ante la penetración cultural de las empresas multinacionales dependientes del imperialismo norteamericano, como asimismo de las instituciones educacionales y culturales amparadas por éste en todo el mundo, mediante la exportación de modelos culturales destinados a establecer una conducta subordinada a sus intereses —en última instancia económicos—, debemos consolidar una posición vigilante y activa, denunciando, en cada oportunidad, las intervenciones atentatorias contra el interés nacional. Entre estas intervenciones, señalamos, principalmente, las destinadas a neutralizar las conciencias por medio de un sistema de becas, oportunidades profesionales y gratificaciones de toda especie.

La liberación de nuestras posibilidades como pueblo, hasta hoy marginado, sólo será posible si la comunidad se redefine, busca expresarse y se da al esfuerzo constante de crear las imágenes de sí misma que la historia reclama. Superar el subdesarrollo y la dependencia es a la vez una acción cultural. Y con el triunfo de la Unidad Popular se abre la primera gran oportunidad para llevar a cabo esta tarea.

No obstante, las dificultades de la empresa son enormes. Por eso, resulta natural que el primer peligro surja, precisamente, cuando se intenta solucionar los problemas del subdesarrollo y la dependencia con concepciones que pueden prolongar el sistema que empezamos a dejar atrás. Hay personas e instituciones que imaginan que todo consiste en incorporar a los "intelectuales" o a los "artistas" al poder para que sometan al pueblo a una andanada masiva de ediciones completas de autores nacionales o de clásicos universales.

Nuestro punto de vista es que, aun en el estado precario en que se ha desarrollado la vida cultural chilena, los genuinos valores han sido formal e institucionalmente reconocidos, al menos en el ámbito prevaleciente dentro del actual sistema. En este sentido, no habría que confundir la política cultural del nuevo Gobierno con la voluntad de reparar tales o cuales injusticias, reales o imaginarias, en lo concerniente a la obra ya cumplida. Tampoco se trata de repetir ex-

periencias, ya realizadas, por lo demás, con poco éxito, en otros contextos, como es la de iniciar un proceso de culturización masivo, con la preocupación dominante de contagiar al pueblo el gusto por las altas cumbres del arte y la literatura, propio de las llamadas clases cultas. No desestimamos la posibilidad de que el pueblo se constituya gradualmente y a largo plazo, por ejemplo, en el mejor lector de Proust, Kafka y Joyce, pero creemos que desde el analfabetismo y el alfabetismo pasivo hasta la consecución de los más complejos fines culturales, hay infinidad de etapas intermedias que deben ser cubiertas por un proceso de culturización de base nacional y popular.

En cuanto a la preocupación de nuestros intelectuales por integrarse en el nuevo proceso como profesionales de la cultura, se hace necesario denunciar aquí, en primer término, la actitud paternalista, como la suposición de que habría una cultura lista para ser envasada, etiquetada y distribuida, y que sólo faltaría ponerla al alcance de las masas.

Detrás del celo profesional se esconde, bajo un signo negativo, la avidez por beneficiar a los artistas e intelectuales como estamento. Pero existe, también, una atendible aspiración —expresada una y otra vez por nuestras asociaciones de escritores— por fijar las condiciones de profesionalización de los mismos.

En el futuro y bajo la perspectiva abierta por el triunfo del pueblo, el reconocimiento de la profesionalidad del escritor no debiera implicar sólo una evaluación de su obra creadora, dada la diversidad de criterios calificadores. Tal reconocimiento tendría que fundamentarse en la continuidad de la tarea de creación personal y en criterios referidos a la recepción social de su obra y a la apreciación crítica de la misma. Pero, en lo fundamental, ese reconocimiento tendría que surgir como una respuesta al aporte que pueda hacer el escritor en las tareas de creación, organización y difusión de una nueva cultura.

Confiamos que los cambios estructurales que modificarán la sociedad chilena, liberarán nuestra vida cultural de los factores que la distorsionan o paralizan, haciéndola extensiva a la sociedad entera, como un agente decisivo de su desarrollo global; y creemos que en el curso de este proceso, el escritor y el artista tendrán amplias oportunidades para superar los problemas relativos a sus intereses gremiales afectados por la vieja sociedad y para abandonar, correlativamente, un hábito de pensamiento que podría moverlos a adoptar una política cultural errónea, paternalista, inspirada en la noción general de que bastaría con culturizar al desposeído, entendiéndolo como mero consumidor y no así como el protagonista del proceso de culturización iniciado en nuestros días.

Hasta ahora, los poderes establecidos proporcionaron un estímulo insuficiente a la creación cultural —y ello dentro de una concepción burguesa de la cultura, como producto de una superestructura social, relativamente desligado del

desarrollo de la sociedad en su conjunto. En el caso de burguesías dependientes, como la nuestra, asimiladas a las superestructuras culturales foráneas, ellas han invalidado todo proceso cultural autónomo que arranque de las bases sociales, radicalizando el divorcio entre sociedad y cultura. Así, los intelectuales y artistas se veían neutralizados en su función crítica y creadora y en muchos casos, a pesar de sí mismos, integrados al sistema.

Por eso, para destruir el subdesarrollo y la dependencia en sus raíces y establecer la libertad que permita la fundación de un proceso genuinamente chileno, resultan imprescindibles la auto-crítica y el debate permanentes. Las respuestas a nuestros problemas han de surgir necesariamente de estas discusiones pero siempre y cuando en ellas esté comprometida la colectividad entera, y no sólo una discutible élite sancionada por las antiguas estructuras.

¿Cuál debe ser el papel responsable del intelectual y del artista que se demuestren como tales en el curso del proceso?

Un complejo papel orientador. El de vanguardia del pensamiento; el de crítico permanente de un presente conflictivo; el de conciencia vigilante de los hitos alcanzados y de las proyecciones auténticas que vayan resultando como conclusiones. Si estos tres momentos pueden diferenciarse, no por ello dejan de conformar una unidad inseparable: la del trabajo intelectual.

Nuestra historia se evidencia como una dura búsqueda de expresión nacional, marcada por grandes realizaciones individuales que constituyen una tradición desde la cual todo esfuerzo renovador ha de surgir. En estas creaciones se encuentran paralelamente expresadas las condiciones del subdesarrollo y su crítica. Y es el estado dramático del subdesarrollo lo que aspiramos a caracterizar ahora, no en la totalidad de sus rasgos, pero sí en sus aspectos sobresalientes.

Vemos cómo el subdesarrollo se genera a partir de la relación de dependencia global de nuestra sociedad con respecto al imperialismo, la cual condicionó en el interior del país una visión y acción deformantes en las clases que hasta ahora han detentado el poder, entendiendo y utilizando la necesidad creadora del hombre en beneficio de su propio *status*. El dominio de nuestra clase dirigente y de sus abiertos o encubiertos imitadores, determinados por su servidumbre material y mental con respecto al poder extranjero, ha producido la situación que constituye el tejido mismo de nuestra programática cultural: esta nuestra forma de alienación es simultáneamente nuestra única forma de expresión.

Si ha de haber un ingreso al territorio de la libertad, el combate debe librarse donde estalla el conflicto: en el interior de nuestras conciencias, y con las únicas armas de que disponemos: las armas traicioneras del subdesarrollo, siempre prontas a volverse contra el mismo ser que las empuña.

POR LA CREACION DE UNA CULTURA

De esto se desprende que la aparente abundancia de "actividad" cultural esconde una real escasez de producción auténtica. Nuestro lenguaje, nuestros medios de comunicación, nuestra educación, bajo un aparente pluralismo y una supuesta objetividad, se manipulan al servicio de intereses de clase. El empobrecimiento deliberado del horizonte emocional y racional de nuestro pueblo, el ambiguo culto de ciertos mensajes verbales (la eficiencia, la tranquilidad, el orden, el trabajo, la patria, la tecnología, la ciencia pura), la reverencia ante las formas y contenidos importados, el estrangulamiento de la receptividad ante los valores extranjeros y propios, la utilización de una subcultura extraña (*comics*, cine-novela, seriales de televisión), la falsificación turística de la cultura autóctona, la carestía de los productos culturales, la mercantilización del esfuerzo creador, el analfabetismo oficial, real y disfrazado, la carencia de estructuras (educativas, distribuidoras, difusoras, etc.) y la total desorganización y falta de coordinación de las existentes, la centralización y falsa intencionalización, se consagran en organismos obsoletos o en instituciones legítimas que, al sufrir la tergiversación de su sentido, se reducen a aparatos fachadas que impiden el ejercicio de sus verdaderas funciones sociales.

Hemos dicho que el papel del intelectual y del artista verdaderos, debe ser el de vanguardia, el de crítico, el de celador. ¿Cómo puede cumplirse dicho papel en la práctica? Entendido en los términos aquí señalados, impulsado por el espíritu aquí inscrito, sólo puede cumplirse mediante la incorporación de los artistas e intelectuales a ciertos y determinados organismos de poder, siempre que tales organismos se estructuren bajo una genuina inspiración y cuenten con un apoyo oficial que comprenda la auténtica y vital función de la cultura.

Medios dispersos hasta ahora abandonados a sus propios recursos, que han realizado tareas bien encaminadas, existen. Organismos o medios neutralizados, paralizados o falsificados, que deberían reorientarse, abundan. Sin distinguir, por ahora, entre unos y otros, podemos enunciar muchos: prensa, televisión y radio, editoriales, extensión y departamentos universitarios, bibliotecas, Casas de cultura, organizaciones campesinas y obreras, sindicatos, centros ministeriales como el de perfeccionamiento del magisterio, asociaciones artísticas, intelectuales, artesanales. Penetradas del nuevo espíritu, dinamizadas y ampliadas, distinguidas por una nueva valoración de las funciones sociales de la cultura, dichas entidades tendrían que impulsar la investigación creadora de nuestras condiciones como país dependiente y subdesarrollado, poner al alcance del pueblo las herramientas de análisis, "traducirlas" cuando el lenguaje especializado las haga inabordables, provocar la formación de conciencia sobre los alcances perniciosos de la subcultura comercial y generar, de este modo, la autocrítica que abra paso al nacimiento de un lenguaje propio que suplante el lenguaje alienado —que una estructura obsoleta nos presiona a emplear—, y que sea auténticamente revelador de nuestras características esenciales.

Así liberado, el pueblo transformará las entidades que ayudaron a señalar el camino y con ellas la sociedad entera, llenándola de un con-

tenido que hoy no podemos siquiera vislumbrar. Será el verdadero actor y sólo entonces se habrá inaugurado el verdadero proceso.

Pero, ¿cómo empezarlo?

Para aplicar el esfuerzo conjunto de todos los interesados en la cultura a través de entidades como las arriba señaladas, se impone la necesidad de orientarlas y coordinarlas mediante la creación de un poder central. A cierta altura del proceso tal poder debería configurarse como un Instituto Nacional de Cultura o, como preferimos llamarlo aquí, como una Corporación de Fomento de la Cultura. El sentido y forma institucionales de tal Corporación se alcanzarán gradualmente a través de un proceso de experimentación, contacto y elaboración, interrelación y elaboración de las acciones y planes que correspondan a una necesidad real. De otro modo, se corre el serio riesgo de institucionalizar una burocracia, en el sentido peor del término, que se prestaría a la sanción de toda suerte de improvisaciones, oportunismos, pompas y simulacros que llegarían a constituir, entre los obstáculos presentes, el más encarnizado.

Estimamos que la magnitud de la tarea por realizar hace imprescindible la fundación de la mencionada Corporación, cuyo primer paso concreto debería ser la realización de un catastro nacional de medios de comunicación e instituciones culturales en existencia, y la proposición al Gobierno de un plan concreto de reorganización y reorientación de sus actividades según las líneas en este documento señaladas.

Los escritores abajo firmantes estimamos que un primer paso hacia la organización de esta Corporación consistiría en la inmediata puesta en marcha de una de sus ramas, esto es, el Instituto del Libro y Publicaciones, para cuya materialización entregamos un proyecto aparte. Este proyecto constituye el aporte inicial de los escritores a la labor de la Corporación de Fomento de la Cultura, organismo que, esperamos, surja de proyectos análogos al nuestro, provenientes de otros campos del quehacer cultural, a cuyos representantes más idóneos hacemos un llamado en tal sentido. Los integrantes del Taller de Escritores de la Unidad Popular que hemos elaborado este documento, y quienes se adhieran a sus planteamientos, esperamos iniciar próximamente un amplio debate en torno a los temas en él propuestos a través del Comando de intelectuales y artistas de la Unidad Popular, y específicamente en el Congreso Nacional de artistas e intelectuales, cuya convocatoria este Comando ha anunciado para los meses venideros.

TALLER DE ESCRITORES DE LA UNIDAD POPULAR

Firman:

Alfonso Calderón	Enrique Lihn
Poli Délano	Hernán Loyola
Luis Domínguez	Germán Marín
Ariel Dorfman	Waldo Rojas
Jorge Edwards	Antonio Skármeta
Cristián Huneeus	Federico Schopf
Hernán Lavín	Hernán Valdés

En la elaboración de los planes del INSTITUTO DEL LIBRO Y PUBLICACIONES ha colaborado el editor Eduardo Castro

CORPORACION DE FOMENTO DE LA CULTURA

INSTITUTO DEL LIBRO Y PUBLICACIONES

Una consecuencia inmediata de la formación del Instituto de Arte y Cultura debe ser la estructuración de un Instituto del Libro y Publicaciones.

Consideramos que este Instituto debe conocer y satisfacer las necesidades de publicaciones educacionales, culturales, literarias, científicas y técnicas a nivel nacional —sin olvidar que algunos de estos rubros pueden coincidir con necesidades afines de otros países latinoamericanos— y que para esto debe emprender las siguientes tareas:

1) Evaluar las necesidades reales de la población chilena en materia de publicaciones. Entre otras medidas, podría requerirse el concurso de personal universitario especializado para realizar una encuesta a este respecto en los siguientes sectores:

- comunidades campesinas
- sindicatos de obreros, empleados, profesionales, asociaciones de la administración pública
- enseñanza básica y media
- universidades
- cuerpo docente
- centros comunitarios urbanos
- instituciones culturales en general.

2) Una vez conocidas en grandes líneas las necesidades de publicaciones de la población, se las definiría de acuerdo a necesidades inmediatas, a mediano y largo plazos, y se definiría las áreas y niveles de ediciones adecuados a esta formulación cuya realización corresponderían, primero, a una empresa estatal, en este caso la Editorial del Estado, y luego a editoriales universitarias, a empresas mixtas y privadas de edición.

3) La Editorial del Estado, en una primera etapa, debe responder a los requerimientos más inmediatos, cuales son, por una parte, la producción masiva de textos, folletos y material gráfico que divulguen y hagan comprensible en todos los niveles de la población el proceso de cambios sociopolíticos que se inicia con el gobierno de la Unidad Popular.

4) De acuerdo a la evaluación de las necesidades de publicaciones antes señalada, la Editorial del Estado debe iniciar a la brevedad posible un plan de ediciones culturales que satisfaga dichas necesidades en los diversos niveles y que al mismo tiempo fomente nuevas exigencias culturales en la población.

5) Por otra parte, y en coordinación con las editoriales de las Universidades, la Editorial del Estado debe producir una serie de publicaciones que tiendan a valorizar las propiedades de los recursos humanos y naturales del país, con el propósito de lograr su desarrollo y aprovechamiento integral. En este mismo orden, debe producir publicaciones que profundicen el conocimiento histórico, sociológico, psicológico, etc., del chileno y de su medio geográfico.

EDITORIALES MIXTAS Y PRIVADAS

Siempre de acuerdo a las necesidades determinadas por la evaluación, y conforme una política cultural a mediano y largo plazos, el Instituto

del Libro y Publicaciones puede asignar distintas áreas de publicaciones literarias, culturales o técnicas a las empresas mixtas y privadas, de modo que complementen su labor. El Instituto del Libro y Publicaciones puede propiciar un cuerpo legal que estimule la producción de estas empresas y fomente su desarrollo, mediante exenciones tributarias, créditos, facilidades para obtener materias primas, etc.

Dicho cuerpo legal les sería aplicable en la medida en que cumplan, en sus respectivas áreas de publicaciones, con las funciones culturales asignadas por el Instituto del Libro y Publicaciones. Si dichas editoriales quisieran realizar un tipo de producción parafeta —y fundamentalmente un tipo de producción de subliteratura comercial, cuyos alcances perniciosos, a juicio de expertos sociales y literarios, estuvieran en conflicto con los planes culturales del Instituto del Libro y Publicaciones— evidentemente no tendrían ya acceso a las ventajas de dicho cuerpo legal.

Las editoriales mixtas o privadas chilenas deberán imprimir exclusivamente su producción en el país (excepto en casos muy justificados de ediciones internacionales). De esta manera se evi-

tará que las editoriales nacionales aprovechen, a veces mañosamente, franquicias de importación de que gozan los libros extranjeros, restando posibilidades al desarrollo de la industria editorial nacional y obligando a un despilfarro de divisas.

BASES PARA LA CREACION DE LA EDITORIAL DEL ESTADO Y DE RACIONALIZACION DEL TRABAJO EN EMPRESAS MIXTAS Y PRIVADAS

El plan de publicaciones que determine el Instituto del Libro y Publicaciones, de acuerdo a diversos tipos de evaluación, debe coincidir con una política que considere los siguientes factores:

a) Realización de un catastro nacional de los recursos materiales existentes, fundamentalmente en lo que respecta a maquinarias de impresión, tanto en el sector público como en el privado. Con respecto al sector público, debe revisarse los decretos de importación de maquinaria de diversas empresas estatales, la cual, actualmente, en algunos casos, no cumple ninguna función útil. Con respecto al sector privado, debe tenderse a que su maquinaria sea utilizada en toda su capacidad.

b) Realización de un estudio de fluidez de las importaciones de repuestos de maquinaria y materiales gráficos.

c) El papel para libros constituye, en la actualidad, el 1% de la producción total —en toneladas— elaborado por la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones. Los precios de este papel para libros prácticamente duplican el costo de un producto de mejor calidad en el mercado internacional.

Por ello, mientras se materializa el proceso de nacionalización de dicha Compañía, y mientras se adapta o se amplía su producción conforme a las nuevas necesidades culturales, cabría considerar la conveniencia de importar el papel indispensable para los planes del Instituto del Libro y Publicaciones. (Las disposiciones legales actualmente autorizan la libre importación de papel para revistas; dichas franquicias podrían orientarse también hacia las necesidades del libro).

Simultáneamente, y en relación con la compra, el Instituto debe considerar que nuestro país es uno de los que tienen mayores recursos naturales en Sudamérica para la elaboración de papel. En un plazo relativamente breve, la industrialización de estos recursos permitiría

abastecer al mercado nacional y haría posible la exportación de papel a toda el área andina.

d) Formación de personal técnico. Dado que la Escuela de Artes Gráficas tiene actualmente una estructura pedagógica disfuncional e inadecuada a las necesidades técnicas modernas, el Instituto del Libro y Publicaciones, en conjunto con las Universidades, podría proyectar una carrera universitaria o parauniversitaria capaz de formar el personal siguiente:

- editores
- redactores (científicos y literarios)
- traductores
- dibujantes y diagramadores
- correctores de pruebas
- expertos en costos y comercialización.

e) La Editorial del Estado, como organismo del Instituto del Libro y Publicaciones, debe comenzar su actividad en el plazo más breve sobre la base industrial de todos los recursos estatales, semiestatales y privados, centralizados o coordinados —es se determinará de acuerdo a criterios económicos— y considerando en primer término los recursos financieros de la Editorial Jurídica.

IMPORTACION Y EXPORTACION

El Instituto del Libro y Publicaciones debe crear un departamento de importación y exportación, o departamentos para uno y otro rubro.

- a) "Departamento de importaciones". Dentro de la política de nacionalizar el comercio exterior, debe actuar estrechamente vinculado con el Banco Central y con la Empresa de Distribución Nacional de Publicaciones, cuyas funciones, también dependientes del Instituto del Libro y Publicaciones, detallaremos más adelante.
- b) Debe tomar todas las medidas tendientes a limitar de un modo drástico la importación de productos de la subcultura comercial y para esto bastaría tal vez con alzar los depósitos de importación en un alto porcentaje, especialmente en lo que se refiere a la importación de revistas que tienden a imponer y fomentar ese tipo de subcultura.
- c) De acuerdo a las necesidades determinadas por la evaluación, especialmente en los sectores universitarios y profesionales, debe solucionar de un modo rápido la importación de textos culturales.
- d) Debe procurar que aquellos textos científico o literarios, cuyo consumo alcance volúmenes apreciables, sean impresos o publicados directamente en Chile, mediante la contratación de los derechos respectivos. Ello significaría una importante economía de divisas y a la vez serviría para fomentar el desarrollo industrial del país.

DEPARTAMENTO DE EXPORTACIONES

Este departamento debe inspirarse, fundamentalmente, en la necesidad de crear una imagen sólida del proceso político y cultural chileno en el exterior, y en especial en América Latina. En este sentido, y de acuerdo con el Ministerio de Relaciones Exteriores, debe tener atribuciones para exigir que los agregados comerciales y culturales de las Embajadas chilenas cumplan tareas precisas en relación con la exportación del libro chileno.

Para ilustrar nuestra situación actual y nuestras posibilidades en el campo de la exportación de libros, proporcionamos los siguientes datos:

Exportación de libros	
chilenos: al año	US\$ 200.000.-
Argentina y México	
(cada uno) al año	US\$ 12.000.000.-
España (1969)	US\$ 58.000.000.-

Al mismo tiempo, debe señalarse el saldo desfavorable de la balanza de nuestro comercio exterior en esta materia. Nuestras importaciones de libros alcanzan la suma de US\$ 5.000.000 anuales aproximadamente.

EMPRESA DE DISTRIBUCION NACIONAL E INTERNACIONAL

El Instituto del Libro y Publicaciones debe crear una Empresa de distribución nacional de publicaciones chilenas y de aquellas publicaciones importadas por el Departamento respectivo. Esta Empresa debe hacer llegar a todos los sectores nacionales (librerías, kioscos, sindicatos, comunidades campesinas, centros vecinales urbanos y

suburbanos, universidades, bibliotecas, supermercados, etc.) las publicaciones de la Editorial del Estado, de las empresas mixtas o privadas que trabajen en una determinada área asignada por el Instituto del Libro y Publicaciones, y las suministradas por el Departamento de importaciones. Para promover un consumo masivo de estas publicaciones, la Empresa, Distribuidora Nacional con el apoyo del gobierno de la Unidad Popular, debe utilizar todos los medios de comunicación de masas, con un sentido tanto publicitario como crítico.

Con respecto a la distribución internacional, esta Empresa trabajará con las ediciones proporcionadas por la Editorial del Estado, las empresas mixtas y privadas.

NACIONALIZACION DE LA PUBLICIDAD ESTATAL

El Instituto del Libro y Publicaciones debe crear un Departamento técnico especial que haga una evaluación de los recursos económicos estatales destinados a publicidad. Sobre la base de estos recursos, este Departamento debe responder a todas las exigencias de publicidad de las empresas y organismos estatales, semifiscales, y especialmente turísticos (folletos de divulgación, afiches, avisos, etc.) cuya realización actualmente es asignada a personas o empresas privadas. Al proceder así, se hará posible una economía importante para el Estado, se podrá mejorar la calidad de las publicaciones (técnicos actualmente independientes pueden ser incorporados a este Departamento), se evitará la duplicación de esfuerzos, la falta de coordinación entre organismos afines que requieren publicidad, un cierto espontaneísmo publicitario, que no siempre responde a verdaderas necesidades y, en gran medida, se impedirá la situación actual, que permite a determinados funcionarios estatales percibir beneficios de empresas privadas por la asignación de contratos.

FORMACION DE BIBLIOTECAS

En coordinación con la Biblioteca Nacional y las bibliotecas universitarias, el Instituto del Libro y Publicaciones debe fomentar la formación de bibliotecas en sindicatos campesinos y urbanos, en centros escolares, en centros urbanos, que cumplan una función fundamentalmente social, y cuyos servicios sean continuos (incluso en días festivos).

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ECONOMICOS Y COSTOS

Este Departamento, formado por técnicos calificados de la industria del libro, debe actuar en coordinación con todos los departamentos señalados anteriormente, y debe determinar en conjunto con ellos la racionalización de las funciones de la Editorial del Estado, de las empresas mixtas, de las industrias que proporcionen materia prima para impresiones, de los departamentos de exportación e importación, de la Empresa Distribuidora Nacional, etc., y debe fijar precios equitativos y máximos de los libros y publicaciones que entren en el circuito de la Empresa Distribuidora Nacional, provengan éstos de la Editorial del Estado, de las empresas mixtas o privadas, o de las importaciones del Departamento respectivo.



BOQUITAS PINTADAS O LOS AÑOS 40

conversación con manuel puig

Tú escribiste un guión cinematográfico que luego, retomado y ampliado, pasó a ser tu primera novela, "La traición de Rita Hayworth".

Sí, yo estuve en cine aproximadamente diez años. Había sido un "cinéphile acharné". Y estaba muy seguro que mi vocación era el cine. Cuando empecé a trabajar en el "plateau" no me gustó nada, la creación en conjunto bajo presiones de todo orden me pareció muy desagradable. Yo veía que los directores tenían una vida de perros, la frustración los cogía de todos lados. Además, yo como personalidad, soy todo lo opuesto de lo que tiene que ser un director de cine ya que él tiene que estar siempre muy seguro de lo que quiere, conformarse con lo que ha filmado. Le está vedado corregir y yo vivo de corregir, cuando escribo voy llegando a lo que quiero por aproximaciones. En la parte de dirección hice en Italia algunos trabajos pequeños como asistente, sobre todo en el Centro Experimental de Cine donde había ido a estudiar. Trabajé con De Sica, con René Clément que estaba haciendo "Barrage contre le Pacifique" y después, aquí en París, con Stanley Donen, pero yo no progresaba, había algo que no marchaba. Al mismo tiempo escribía guiones y estos guiones eran casi siempre copias inconscientes de grandes películas de Hollywood de los años treinta que era lo que me había gustado. Después me fui dando cuenta que a mí lo que me daba placer al escribir para el cine era copiar, era revivir momentos de espectador infantil y había detalles monstruosos: yo escribí mis dos primeros guiones en inglés porque para mí el inglés era el idioma del cine. Era un trabajo que partía de una base absurda. Mis amigos estaban muy preocupados porque veían que había algo totalmente equivocado y me aconsejaron que por lo menos escribiera en español. El tercer guión fue acerca de un episodio del peronismo y escribí los diálogos en español. No escribía más que una parte de diálogo, el resto lo dibujaba. Tenía una gran resistencia contra la lengua española "escrita" porque no la sentía legítima, auténticamente mía, porque en Argentina hablamos castellano pero con una deformación en la lengua hablada que no llega a la lengua escrita. Y eso lo había sentido siempre. En la literatura argentina me había chocado ese modo de adoptar una lengua que no era la propia, como si fuera la cosa más natural del mundo escribir en español castizo a pesar de los contenidos que hay que expresar. Las explicaciones de cámara, no las podía escribir. Ese tercer guión dio algunas esperanzas a mis amigos y les pareció que el diálogo tenía cierta autenticidad. Pero yo había usado un tema que no conocía y el resultado fue también negativo. Entonces se me aconsejó ya no solamente escribir en español sino también sobre un tema que yo conociera bien. Se me ocurrió escribir sobre los amores de adolescencia de un primo mío que es el Héctor de la novela. Me dispuse así a hacer algo autobiográfico pero, para poner cierta distancia entre

este material y mí mismo, quise escribir de los cuatro protagonistas una especie de descripción de cada uno para mí mismo. Cuando yo escribía antes para cine siempre estaba muy tenso porque siempre escribía para agradar a alguna "vedette" o a algún director o productor y siempre todo lo que yo hacía estaba muy condicionado. Esta vez iba a hacer estas descripciones para mí mismo y nada más que para aclararme un poco los personajes. Empecé a escribir y noté que fluía un material que yo no conocía. Quedaban escritas, casi antes de pensarlas. No estaban escritas en tercera persona. En la primera descripción, la de una tía mía, quise recordar cómo hablaba ella y sentí que por primera vez me expresaba libremente. Pensaba que iba a ser una descripción de dos o tres páginas y fueron treinta páginas. Y el segundo o tercer día me di cuenta que tenía mucho más posibilidades de expresión en literatura que en cine. Se me aclaró todo. Esto fue en marzo del 62 y en ocho años no he cambiado de idea, cada vez me entusiasma más la escritura.

- El personaje de Toto me parece muy logrado porque piensa y se expresa como un niño de su edad y no como en muchas novelas como un pequeño adulto.
- Toto soy yo. La historia que pensaba escribir para el cine era los amores de mi primo, pero después este personaje se fue haciendo cada vez más importante y el libro terminó siendo la historia de mi infancia, con un quince por ciento a veces de invención para redondear cosas.
- No leí "Boquitas pintadas", tu segunda novela, pero me dijeron que plantearía diversos problemas de traducción...
- En la segunda novela trabajo mucho, digamos, con los idiomas de segunda mano. Hay un problema que también es de la primera novela: se trata de personajes que son argentinos de primera generación, hijos de campesinos españoles e italianos inmigrantes. Toda esta gente que llegó a América cortó con una tradición, y en el caso de los italianos, también cortaron con un idioma. Y los hijos de esos inmigrantes tuvieron que inventar su propio lenguaje, sus propias tradiciones porque no tenían ninguna base cultural. ¿Qué lenguaje adoptó entonces esta gente de primera generación? Tuvo ciertos modelos al alcance de la mano que los marcó mucho, por ejemplo, el lenguaje de las revistas femeninas que traen novelitas rosas, el lenguaje de las canciones que es muy importante, el lenguaje del tango y después, en los años cuarenta, el lenguaje del bolero. En "Boquitas pintadas" hay mucha tercera persona, pero es casi una tercera persona de inventario. Nunca hay un juicio de parte del autor, se presentan solamente las citaciones de la manera más objetiva posible.
- ¿Hay un tema central en esta novela?
- Sí, en el fondo yo quise ilustrar el vicio de la clase media: vivir de acuerdo a cálculos y no de acuerdo a necesidades.
- ¿Cómo trabajas?
- Como te dije, en "La traición de Rita Hay-



worth" empecé por escribir monólogos porque no veía otro modo más legítimo para expresarme. Podía hablar en primera persona, recordando las voces de las personas que había conocido, lo que trataba hacer era de escucharlos hablar —la materia prima era la voz de ellos— y después había una elaboración. Hice varios monólogos uno detrás del otro. La novela fue tomando estructura a medida que avanzaba. Un amigo argentino que tenía en Roma y que me ayudó mucho llegó en cierto momento a decirme: "¡Basta de monólogos! Busca otras técnicas para expresarte". Y entonces me di cuenta que podía evitar la tercera persona castiza por medio de diálogos y también por medio de escritura enajenada.

- ¿Cuáles fueron las reacciones de la crítica argentina después de la publicación de tus dos novelas?
- Con el primer libro hubo un poco de desconcierto, pero la segunda ha sido aceptada en bloque. Los críticos andan un poco despistados y no saben dónde encasillarme, sobre todo en el aspecto popular de la novela "Boquitas pintadas" que yo la titulé folletín. La escribí como folletín para ser publicada en una revista por entregas, pero ninguna revista se animó. Sobre todo mi pretensión de hacer una literatura popular ha desconcertado a la gente. No entienden bien qué es lo que yo quiero hacer. Me interesa hacer algo que sea de comprensión muy directa, muy fácil y que no por eso tenga menos rigor en su construcción. Siento cierto rechazo por la oscuridad y el hermetismo.

¿colonialismo cultural?

Braulio Arenas: mandragorista



Salí de Londres a principio de abril, con vagas nociones sobre lo que podría esperar, tanto en el plano literario como personal. Después de vivir tres meses en Buenos Aires (había planeado permanecer allí tres semanas) toda idea preconcebida cambió. Aprendí una lección muy simple: no esperar nada, o más bien, esperar todo. Decidí viajar a Chile por tierra. Primero, un tren a Mendoza y luego, en bus por los Andes. Pero al llegar a Mendoza descubrí que los caminos estaban bloqueados por la nieve. Esperé dos días hasta que estuvo despejado. Temprano, en una helada mañana de domingo, me senté a esperar en la oscuridad (los viajeros siempre se sientan a esperar). Escuché cómo se acercaba el bus, y, ante mis ojos, el lujurioso bus se transformó en una destaralada y vieja camioneta Ford, con nueve pasajeros. Fue el número que conté, pero tres de las mujeres eran tan gordas, que parecía que hubiese sido desparrramada carne derretida allí adentro. Me estreché como el filo de una navaja. El viaje tomaba silencio en la cima de los picachos nevados bajo un sol perfecto. Pensé en la distinción que hace Carpentier entre Europa y Latinoamérica, en su concepto de "lo real maravilloso", y que en Europa tenemos que cerrar los ojos para ver mientras que aquí todo lo que debemos hacer es abrirlos. Después de algunos incidentes triviales (como el de que las mujeres gordas llevaban, por lo menos, treinta paraguas consigo) entramos a Chile por un túnel, cantando el estribillo de la canción nacional. Cayó la noche cuando llegamos a Santiago.

Una de las primeras cosas que ví esa noche, fue un enorme letrero en el que se leía: "Surrealismo en Chile", desplegado a lo largo de un edificio. Casi me dormí. La coincidencia era demasiado grande. Pero luego me convencí de que era algo enteramente natural. Al día siguiente visité la Exposición. Me decepcionó (había concebido la pequeña esperanza de que mi investigación estuviera hecha). Organizar una exposición surrealista en una Universidad Católica, es un acto surrealista. No sólo el catolicismo, sino toda la tradición cristiana fue anátoma para André Breton. Seguí a una monja, tratando de captar sus reacciones a algunas de las pinturas. ¿Sabía ella QUE estaba mirando? (todas las formas y tamaños de los genitales estaban allí en exhibición). Fuera de eso, los elementos provocadores eran débiles (no estuve en la inauguración) y aunque yo vi, aún me gustaron los pechos de espuma esponjosa diseminados por todo el piso. Me sorprendí parado sobre uno, sin darme cuenta que mi pie se balanceaba rítmicamente para arriba y para abajo. Pictóricamente, Matte brillaba sobre todos los demás, no sólo por el gran formato de su obra. Mi impresión fue que la exposición (aparte de su mediocridad intrínseca) cayó en una doble trampa. No fue ni una reconstitución histórica ni una provocación vital. Traté de ser ambas cosas y no fue ninguna de las dos.

¿Qué es, pues, surrealismo (si eso de la Universidad Católica no lo era) y qué es (o era) el surrealismo en Chile? Antes de arriesgar alguna conclusión, me gustaría tratar de señalar mis preocupaciones al respecto. En primer lugar, la palabra surrealismo es sí misma. Mi opinión es que, o el surrealismo tiene una definición precisa, o no es nada. De modo que el surrealismo, o es un movimiento organizado y dirigido por André Breton entre las dos guerras, o es simplemente, otro adjetivo que significa locura, irracionalidad, etc. Recuerdo un título de una fotografía sobre la guerra en Vietnam en la revista "Time",

en el que se leía "una pesadilla surrealista". O más recientemente, una exposición de un artista chileno (Ernesto Barredo), cuyas pinturas eran descritas como "verdaderos almacenes de surrealismo" ("Ercilla", 22-7-70). Ninguna de las dos cosas podría estar más lejos del verdadero espíritu del surrealismo.

Así, cuando digo que Breton codificó el surrealismo, quiero decir que no es el único teórico ni el más original (Aragon, Eluard, Artaud, etc.) pero debido a su personalidad, formación y cultura (superracional) tuvo la habilidad de dar forma a mucho de lo que estaba en el aire. El surrealismo existe sin André Breton (hay una "tradición" surrealista) aunque uno tiene que ir a él para buscar lo que el surrealismo realmente intentó.

Dado esto, hay tres claros momentos en la historia del surrealismo: a) El primer manifiesto de Breton (1924), con su énfasis en el carácter extraliterario del surrealismo, como una revolución que afecta a la vida misma (que arte y vida son uno). La meta es liberar al hombre, a través de los sueños, del automatismo y de la hipnosis (Desnos), etc. b) El segundo manifiesto de Breton (1930). Aquí (debido a las cambiantes condiciones históricas), el énfasis está más bien puesto en la fusión de la política y la poesía o Marx y Rimbaud, en el secreto "punto" de síntesis, donde todas las contradicciones que acosan al hombre se resuelven. Está el flirté con el Partido Comunista francés y la apertura hacia el trotskismo que culmina con la visita de Breton a Trotsky en México en 1938. c) Surrealismo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aquí se encuentra el enlace entre el surrealismo y el ocultismo o esoterismo. "Arcano 17", de Breton, Fourier, la importancia del amor y la mujer como principios de salvación. Es la disolución del grupo como un centro vital de creatividad.

A través de la historia del surrealismo fluyen algunas constantes. Entre otras, las siguientes: que la poesía, el amor y la libertad son inseparables; que el objetivo político no es la belleza (estética) sino hacer del hombre UN TODO; liberar al hombre de sus represiones (influencia de Freud, etc.). El sueño es el modelo. La finalidad consiste en que no debería haber diferencia entre el sueño y la vigilia. La escritura automática, sería otra constante y, así, varias más.

Mi interés, pues, está en el surrealismo codificado por André Breton, y en las constantes que configuraron su doctrina política. Que la gente se llame a sí misma surrealista, no me interesa. Refiriendo todo esto a Chile, se me ocurren algunas hipótesis de trabajo.

1) El surrealismo está enraizado en la historia (período posterior a la Primera Guerra Mundial, Revolución Rusa, la Gran Crisis, etc.). ¿Cuál fue la base histórica del surrealismo en Chile, desde 1938 en adelante?

2) El surrealismo es, tal vez, la última importación literaria directa de Europa. Las influencias literarias son ahora universales. Es por el surrealismo que la novela, por ejemplo, se libera a sí misma (Carpentier, Asturias, Sábato, Cortázar y García Márquez tienen todos enlaces concretos con el surrealismo). La cuestión es preguntar: ¿de qué manera el surrealismo chileno difiere de su modelo europeo?, ¿qué aspectos del surrealismo (de acuerdo a mis clasificaciones) son más importantes para él, y cómo se conecta el surrealismo con la tradición chilena?

3) Internamente, en su poesía, ¿cómo reaccionan los poetas individualmente frente al surrealismo? Por ejemplo, César Moro es un surrealista ortodoxo, pero lo mismo puede decirse del argentino Enrique Molina y del chileno Braulio Arenas. El problema está en la ortodoxia y las divergencias de las constantes del surrealismo.

No tengo intención, aquí, de responder estas preguntas, aunque surgen algunos puntos de vista al respecto.

1) Que el surrealismo en Francia es circunstancial e históricamente muy diferente del de Chile. 1938, en Francia, de 1938 en Chile, en cuanto a las diferencias económicas, culturales, sociológicas y políticas.

2) Así como el romanticismo y el modernismo (o el simbolismo parnasiano) así también el surrealismo llega tarde a Latinoamérica (y no me olvido de la revista "Que", de Aldo Pellegrini (1928), ni del temprano interés por el surrealismo de Braulio Arenas (1929). El surrealismo no llega, como movimiento organizado, sino en los últimos años de la década del 30 y del 40. En este período, las revistas son importantes: "Mandrágora" (1938), "El uso de la palabra" (1938), "A partir de cero" (1952).

3) Hay una cierta ingenuidad en algunos de los pronunciamientos de los surrealistas chilenos. Tal vez sea por su adolescencia o por su provincianismo (no deseo formular juicios). Por ejemplo: el concepto de "poesía negra" sostenido por Arenas y Gómez Correa, como lo definió el propio Gómez Correa en "Testimonio de un poeta negro": "Lo negro es esta actitud del ser que, deslizando de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente al placer en su forma fugaz, y vivirlo como categoría espiritual" ("El AGC de la Mandrágora", p. 53), o en "Mandrágora, poesía negra" de Braulio Arenas: "Una revolución franca y feroz, que arrastra todas las leyes convencionales de los hombres y ancla éstas de la naturaleza, lleva a la poesía negra a su más alto límite, donde lo moral y lo inmoral, el crimen y la vida honesta, son palabras sin ideas..." ("Mandrágora", 1, diciembre 1938)". Pero, ¿cuál es la diferencia entre "poesía negra" y el énfasis de Breton en "poesía maldita" (Rimbaud, Lautréamont, Vaché, etc.)? ¿Por qué molesta el cambio y aun el encubrimiento? ¿Ingenuidad? Otro ejemplo es el concepto de "terror". Nuevamente voy a citar a Braulio Arenas: "Y si yo defiende la validez del terror como sentido poético, es porque él nos permite vivir en pánico, es decir, vivir alerta, vivir despierto, vivir acechando lo desconocido a cada segundo ("Mandrágora", 1)". Pero otra vez, ¿cuál es la diferencia entre este "terror" y el concepto de Breton de "belleza convulsiva"? Detrás de ambos conceptos yace la obvia intención de ir más allá de lo puramente estético para remover realmente al hombre en su ser. La idea es laudable, mi reserva se refiere a la palabra "terror", como si la idea no hubiese sido nunca conceptualizada antes. Aún más ingenua es la pretensión de que el descubrimiento por parte del grupo "Mandrágora" de la "poesía negra", fue coincidente con el del surrealismo. Es como si hubiesen añadido una nueva dimensión a la doctrina surrealista, en lugar de imitar lo que los surrealistas habían proclamado ya. Braulio Arenas en el artículo anteriormente citado, escribe: "Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la poesía negra, si miramos hacia los fenómenos del surrealismo, el único enunciado que haya tenido hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente, y rendir al hombre un servicio liberador". Por último, acaso esta cita sea más bien una declaración de fe surrealista que ninguna otra cosa.

4) Que el surrealismo está fuera de la tradición poética chilena. La posición de Neruda, por ejemplo, tendría que ser definida, por supuesto. El no fue nunca un surrealista. El surrealismo aquí como parte del ambiente, como si estuviera en el aire, podría explicar su relación con las "Residencias". Su posición es similar a aquella de la generación española de 1925 (ó 1927) que, fuera de Luis Cernuda, no tuvo conocimiento directo del surrealismo francés. La posición de Huidobro también necesita un examen crítico. En sus "Manifiestos" de 1925, ataca al surrealismo, especialmente el automatismo psíquico. Todavía "Altazor", por ejemplo, revela una visión surrealista, especialmente en su actitud hacia el amor, la mujer, la libertad y la poesía. En este punto, la opinión de Octavio Paz acerca de que el surrealismo es ante todo "una actitud espiritual", sería relevante.

5) Que hay pocos poetas surrealistas ortodoxos importantes en Latinoamérica (César Moro es la excepción). La mayor parte de los poetas se comprenden a sí mismos cuando ven al surrealismo "críticamente". La diferencia entre César Moro y Jorge Cáceres daría una clave para comprender lo que quiero decir. Es la diferencia entre la retórica surrealista y la facilidad (Cáceres), y el surrealismo como el vehículo de una pasión intensa y de una tragedia (Moro).

6) El surrealismo como algo extraliterario (vital), como una instancia que afecta a todo el hombre de una manera revolucionaria, no es muy intenso. Hay muchos incidentes, como el ataque de Arenas a Neruda o la respuesta del grupo Mandrágora al argentino González Tuñón, etc.; tal vez, aun Teófilo Cid (pura anécdota) vivió una vida surrealista. Pero, tristemente, ninguna de estas actitudes "revolucionarias", provocadoras, fueron transformadas en literatura si comparamos, por ejemplo, la grieta entre la vida y la obra de Teófilo Cid. Sugiero que: porque el surrealismo a la Breton era una importación, los poetas verdaderamente originales (?) rechazan la ortodoxia surrealista (¿quién desea seguir la huella de una vaca?). Nicanor Parra podría ser un ejemplo: "Nosotros constituíamos el reverso de la medalla surrealista ("Atenea", 1958)". O: que los poetas surrealistas no estaban a la altura de los dogmas del surrealismo. Esencialmente el surrealismo en Chile fue un movimiento literario "desde el principio", no, como en Francia, un movimiento que "degeneró hacia la literatura". Cito a Teófilo Cid: "Era (La Mandrágora), y me apena decirlo, más que nada y sobre toda otra definición, un grupo poético".

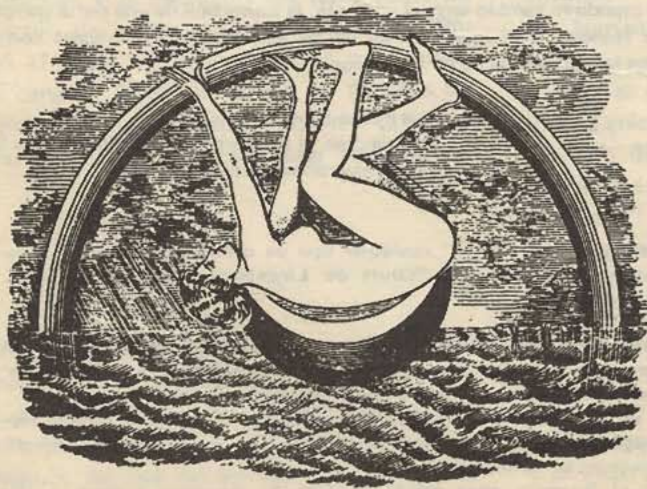
Obviamente he dejado mucho por decir y mis excusas son tal vez poco convincentes (tiempo de viaje, falta de perspectivas, etc.). Agrego a esto las dificultades para investigar, para localizar el material, revistas, catálogos, hojas volantes, y tendrán ustedes un punto de vista parcial e impresionista. Estoy dispuesto a revisar todo lo que he dicho.

Finalmente, el hecho de que el surrealismo fuese (y sea) tan atractivo para los escritores latinoamericanos, debe ser examinado. ¿Por qué se expandió tan rápidamente en Latinoamérica? ¿Porque la realidad es suprarreal por definición (Carpentier), o porque la cultura y civilización europeas están llegando a su fin (Larrea)? ¿O es porque el surrealismo es francés? ¿Corresponde a algo en la psique latina (muy tenue, pero recuérdese a Picasso, Miró, Dalí, Buñuel, Domínguez, Francés, etc.)? ¿Existen razones sociológicas o históricas (el que Artaud y Breton estuviesen en México en la década del 30)? Pocos negarían la validez de la tesis surrealista ya que aún estimula a escritores y pintores.

Dos incidentes me ayudaron a clarificar estos problemas. El primero ocurrió en Paraguay. Yo regresaba a Asunción de noche, en bus, desde Igazú. En un puesto de control militar, me di cuenta que el chofer no se detuvo, gritó algo a los soldados y siguió de largo. Lo encontré raro. En el siguiente control militar, siete soldados apostados a través del camino apuntaban sus rifles hacia el bus. Esta vez el chofer aceleró. Los soldados saltaron fuera del camino, disparando. Junto a las luces delanteras del bus, la última persona que saltó fue el oficial, mientras descargaba su pistola. Todos los del bus se sumergieron detrás de los asientos, pero no llegaron balas adentro. Luego de unos veinte kilómetros, el bus dobló fuera del camino, apagó las luces y se dirigió a un garage. Todos volvieron a sentarse como si esto hubiera sucedido siempre. Los choferes se bajaron y fueron a la parte posterior del bus. Pensé que, tal vez, iban a revisar los neumáticos. Así es que salí fuera y los vi en la oscuridad sacar dos sacos de debajo de las ruedas. Eran contrabandistas. En el siguiente control militar los choferes se detuvieron, sonriendo. Uno de ellos nos dijo: si alguno abre la boca... El segundo incidente sucedió mientras conversaba con Braulio Arenas. Estábamos en la biblioteca de su departamento. El trataba de encontrar algunos documentos surrealistas, pero había tal desorden que era imposible. La biblioteca había sido recién pintada. En el momento en que sacó un libro de Jorge Cáceres del anaqueil, la casa entera se remeció como si (en Londres) el metro estuviera pasando debajo. Fue violento pero duró muy poco tiempo. Era mi primer temblor (en "Las Últimas Noticias": "Fuerte temblor en zona central"). Pensé: así que los surrealistas chilenos todavía tienen algún poder. La coincidencia —temblor/surrealismo— era natural.

Pocos negarían la "suprarrealidad" (para un europeo, para cualquier chileno que haya viajado fuera de su país) de mucho de lo que aquí sucede. Pero la naturaleza fantástica de estos sucesos tiene muy poco que ver con el surrealismo de Breton. Siento que el término de Carpentier "lo real maravilloso" es mucho más práctico, recordando que fue el rechazo del surrealismo lo que lo llevó a revalorizar la realidad latinoamericana. Aquí uno tiene solamente que abrir los ojos. Como parafraseó Octavio Paz una vez: "los caminos de Palenque pasan por el surrealismo". Los intentos surrealistas chilenos no son sino un trasplante enfermizo de la cultura literaria europea. El rechazo del surrealismo (como dogma, como ortodoxia) era un acto necesario, puesto que ahí reside el camino de salvación. Dejaré que sea Teófilo Cid quien tenga la última palabra: "Debemos considerar qué... Mandrágora estuvo, desde sus comienzos, condenada al fracaso... No fue extraño... que Benjamín Péret en una carta que escribió a Mandrágora a mediados de 1939 nos reprochara el habernos ceñido más a la letra que al espíritu del surrealismo ("Revista de la SECH", N° 9, p. 18)". La fecha de la carta está equivocada (fue junio de 1942) pero la crítica es correcta.

JASON WILSON
King's College (Department of Spanish)
University of London



(viene de la pág. 5)

darse a conocer y la más elemental aproximación a la cultura de una civilización cualquiera se hace a partir de un contacto con los "textos"¹ de esa cultura.

Fue Ferdinand de Saussure —el más importante de los creadores de la lingüística estructural— quien, anticipándose al problema, previó la necesidad del surgimiento de una ciencia que estudiase "la vida de los signos, en el seno de la vida social"². La semiología, así la bautizó, buscaría dar cuenta del funcionamiento de los diversos sistemas de lenguajes que tienen vigencia en cada sociedad. "La lengua —dice— es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas"³.

Si se plantea la semiología como una ciencia que se dedica a estudiar los lenguajes de una sociedad, ¿no se estaría, al mismo tiempo, postulando una metaciencia que abarcaría en su campo todas las demás ciencias del hombre? No, en la exacta medida en que cada ciencia, cada sector de las superestructuras se exprime, se hace existente en la sociedad a partir de un lenguaje. La semiología se dedica a estudiar las estructuras de funcionamiento de esos lenguajes sin pretender sustituirse a las ciencias que en ellas se expresan. En términos más sencillos, la semiología se propone como una ciencia que estudia los fenómenos de las superestructuras en cuanto lenguajes en curso en una determinada sociedad. De ese modo es la "comunicación" y el funcionamiento de los mensajes en cuanto tales que constituyen su objeto.

En ese enfoque, la lingüística se presente como ciencia piloto, a partir del hecho de que es la más importante de las ciencias semiológicas, entre otras razones porque estudia la forma más completa y más compleja de comunicación que se conoce: la lengua humana. Y serán, sin duda, algunas reflexiones sobre los mecanismos fundamentales de la estructura de las lenguas que podrán aproximarnos del problema de la comunicación y de la ideología.

Una de las tesis más importantes de la lingüística estructural es la de que el "signo" es una "relación arbitraria" entre una imagen acústica⁴ (significante) y un concepto (significado). Por relación arbitraria se entiende que no hay ninguna causalidad natural en el hecho de que una determinada imagen acústica (/árbol/, en castellano; /tree/, en inglés; /arbre/, en francés; etc.)⁵ esté relacionada con un cierto concepto ("árbol"). La existencia de lenguas distintas, que contemplan para conceptos aproximadamente equivalentes imágenes acústicas totalmente diferentes, sólo puede ser explicada a partir de esta "inmotivación" del signo. Por otro lado, el hecho de que las lenguas sean estructuras en constante transformación deriva de esta condición de arbitrariedad, pues, caso contrario, cualquier alteración en la lengua sería, al mismo tiempo, una alteración en el orden "natural" del mundo. Es decir, la lengua no es naturaleza, es esencialmente cultura: la praxis del hombre.

De ahí el hecho de que, en una determinada lengua, tal imagen acústica esté relacionada con tal concepto sólo puede tener como base, ya que se excluye la causalidad natural, una convención social, una institución. Cada signo, o mejor, cada sistema de signos es una forma de contrato colectivo vigente en una sociedad históricamente localizable. Pero, este contrato, este sistema de convenciones se recibe como herencia de la sociedad y el origen de las convenciones del sistema no se conoce. En otros términos, el carácter de convención de los sistemas de signos no se da a nivel de conciencia, tanto así que los cambios en el sistema lingüístico, a pesar de constantes, no pueden ser detectados al nivel de los usuarios. Nadie tiene conciencia de que su lengua cambia, por lo menos en forma sistemática y total.

Por otro lado, cada lengua, siendo de carácter convencional, realiza un análisis de la realidad. O sea, cada lengua se constituye como una "lectura" de la realidad. El espectro de la luz que, en sí, es un "continuum", es "dividido" en unidades discretas (no-continuas) diferentes, en lenguas distintas. Hay sociedades que "leen" ahí siete colores, otras detectan cinco, o tres, o seis. Los esquimales tienen cerca de treinta signos diferentes para distinguir aproximadamente treinta calidades distintas de nieve. La "lectura" que hacen de la realidad objetiva está condicionada, de algún modo, por la lengua con que la analizan. Cada lengua, en términos muy amplios, es una visión del mundo.

Si, entonces, recibimos una lengua en que las convenciones ya están dadas, de modo inconsciente, y esta lengua, por otro lado, conlleva en sí una visión del mundo, ¿esto no nos condenaría a una imposibilidad total de la racionalidad, a una pasividad condenada? No y porque, a par de la arbitrariedad de los signos, la lingüística pone como igualmente fundamentales dos tipos de mecanismos en la estructuración de los mensajes: la selección y la combinación. Cuando nos disponemos a emitir un mensaje, estamos obligados a "elegir" con qué signos —del repertorio que poseemos— lo haremos y, en un segundo momento, de qué modo los combinaremos unos con los otros. Para referirme a una misma realidad yo puedo, normalmente, disponer de varios signos: "casa", "vivienda", "mansión", "choza", "habitación", etc. Por otro lado, se pueden combinar los signos elegidos de diversos modos, obedeciendo igualmente a las reglas de la sintaxis. Cada emisión de un mensaje está inevitablemente condicionada por estos dos mecanismos que, en realidad, son dos tipos de actividad mental desarrollados por el hombre⁶.

Las reglas dentro de las cuales se desarrollan estas elecciones permiten una libertad más amplia, en la medida que las unidades combinadas son de estructura más compleja⁷. Por otro lado, los repertorios dentro de los cuales uno elige sus signos o imágenes (en los lenguajes no verbales), están en función de su ubicación en el seno de la sociedad y en un momento histórico dado. Un obrero no especializado, maneja un vocabulario distinto al de un intelectual, aunque sean ambos de orígenes sociales equivalentes, además un vocabulario cuantitativamente



y cualitativamente distinto y donde las posibilidades de elecciones ya estarán, en buena parte, condicionados por la estructura social misma. Algo semejante se podría decir de lo imaginario pero con la diferencia que, en la sociedad de consumo masivo, los medios puedan tender a una homogenización de las imágenes.

Es así como estas posibilidades de elección, conscientes o no, se contraponen a la pasividad que nos condenaría el uso de los sistemas valóricos heredados que son las lenguas. Estas posibilidades hacen que un signo, al ser elegido, tenga que ser insertado en una estructura que se llama frase y esta contextualización lleva, necesariamente, a que él signifique específicamente lo que se quiere significar. Así son distintas las frases: "mi hija vendió al perro" y "el perro vendió a mi hija". La contextualización opone a la significación (relación entre el significante y el significado) la fuerza de la historia. O sea, cada vez que se inserte un signo en un contexto dado, se está obligando a él a significar alguna cosa que es contemporánea de un emisor históricamente situado. De este modo los "valores" con que funciona el signo "perro" en las dos frases, son valores históricos, mucho más que los valores provenientes de "hija" y "vendió". Se puede decir, entonces, que el "valor" (contextualización) mantiene una relación dialéctica con la "significación", de manera que las significaciones cristalizadas van siendo desplazadas por la fuerza de la historicidad del emisor que intenta significar un mundo en cambio.

Llegamos así al centro de nuestro problema: es la contraposición del valor a la significación que posibilita la dinámica de las visiones del mundo, el cambio de las lecturas de la realidad. Ocurre, por otra parte, que las elecciones —donde juegan dialécticamente valor y significación— son de carácter no-consciente. ¿Qué significación puede tener, en términos de ideología, una elección inconsciente? Pero, como vimos, las elecciones se dan dentro de reglas y de repertorios que dependen de la ubicación social del emisor. Su universo valórico es función de su situación en la sociedad y en los conflictos que existan en ella. Es su vivencia, su relación con esa sociedad que constituye el sistema de valores con que va a operar, al mismo nivel no-consciente en las elecciones del lenguaje. Esto es lo que explica que muchas veces los valores que efectivamente organizan la visión del mundo que "vivimos", puedan estar en contradicción con los valores que "intelectualmente" nos proponemos como nuestros.

Se puede decir entonces que la ideología está en el mensaje, mucho más que en las posibles determinaciones objetivas, con lo que no se afirma, de ninguna manera, la independencia del mensaje en relación a la estructura social de que emerge. Al contrario, se pone como elemento estructural del propio mensaje su estrecha vinculación con la sociedad, pero con la diferencia de que el nivel de abordaje elegido no es el de supuestos "contenidos", pero sí el de la totalidad estructural del mensaje.

El ejemplo más vivo de ese proceso de codificación y decodificación del mundo es el arte. El artista está en constante lucha con su medio de expresión —¿por qué no decir medio de comunicación?— buscando las posibilidades más fecundas para "significar" el mundo de modo diferente de aquellos que le legaron la tradición cultural de que es heredero. Y es exactamente en los procesos de selección y de combinación de sus "signos", en la estructuración de su "mensaje" que está dado, sépalo o no, su modo específico de vivir las relaciones con los otros hombres y con el mundo. Por otra parte, en los medios de comunicación masiva, la selección y la combinación de los "signos" se hace "sin lucha": todo lo que es tradición y cristalización, ahí está el material con que trabajar. Las estructuras se repiten sistemáticamente, sin ningún intento de proponer otras lecturas de la realidad, de revolucionar el orden conceptual que se vive, con o sin conciencia de ello. De esta manera el dilema de la comunicación en un mundo en cambio sería el siguiente: la subversión de una cierta comprensión de la realidad o la manutención de las estructuras conceptuales con que se protege la explotación de un ser humano por otro.

Luis Felipe Ribeiro

(Profesor en el Programa de Comunicaciones Sociales de la Universidad Católica de Chile).

¹ Se entiende por "texto" cualquier tipo de comunicación verbal o no verbal.

² Saussure, Ferdinand de, "Cours de Linguistique Générale", Payot, Paris, 1966, p. 33.

³ ídem, ibídem.

⁴ Se usa la expresión "imagen acústica" y no "sonido" respetando la terminología de Saussure, que distingue entre la fase física del signo ("el sonido") y su representación mental, considerando ésta como el significante.

⁵ No se hace aquí una transcripción fonética, sino que se intenta representar la imagen acústica, tomándose en cuenta que el artículo no está dirigido a especialistas en la materia.

⁶ Ver: a) Saussure, obra citada, p. 170; b) Jakobson, Roman — "Essais de Linguistique Générale", Éditions de Minuit, Paris, 1966, pp. 43/67.

EUTANASIA Y OTRAS IMAGINACIONES

nueva narrativa chilena

Estos textos pertenecen al libro "Por favor no me hable más de Antonioni" de Carlos Ossa (n. 1934), con mención en el último concurso de Casa de las Américas en el género cuento. Además del crítico de cine Carlos Ossa (ver "Cormorán" N° 7), fueron distinguidos en cuento los chilenos Poli Délano y Mauricio Wacquez.

HABEAS CORPUS

"Papel de fabricación nacional" fue lo primero que leyó en esa hoja en blanco, incólume, sólo afeada por las letritas verdes y ese chovinismo encubierto. A él, la verdad, le importaba un carajo el papel en que escribía esa antigua salmodia (egológica, mítica) que sólo le restituía en grandes silencios el olor amarillento de la profesión-que-había-elegido. Y cinco años de textos y códigos (era eso lo que dolía) para tratar de excarcelar a un palurdo que había falsificado, sin ninguna mierdosa imaginación, alguna firma importante; o para exigir, en menor trámite, con palabras vacías y muy rosaditas, el pago de una letra, esa únicadecambio, por lo que algún infeliz tendría que pignorar hasta el alma. Y también estaba obligado a pensar en la cara del juez, recomponer sus tics, sus ojos ausentes y legañosos, sus toses de viejo fumador de cigarrillos negros, sus refunfuñamientos contra la delincuencia establecida, la aplicación empírica de cualesquiera de los incisos que más se acomodaran; y podía imaginar, a la vez, esas vagas caricias que el juez aplicaría a su esposa que ya, hacía tantos años, era un mero y voluminoso agregado a su existencia; sus recaídas asténicas de todas las tardes, pero que lograba superar cuando se encasquetaba el sombrero de notorio tafilete gris y se subía lo mismo al bus de las 13.40, aplicando los antiguos rigores del método, acaso sabiéndose depositario y (además) copartícipe de la Ley, pero sin preguntarse qué era la Ley o quién había escrito la Ley (derecho positivo, que le dicen) o para qué serviría la Ley: igual podía columbrar todas las mañanas que la Ley es la Ley y no existe otra explicación posible o soterrada, dándose ánimos a empujones, creyéndose la insuperable Vesta de la justicia jamás hollada, jamás profanada, nunca traicionada, siempre libre de toda sospecha o prevaricación, porque la justicia no prevaricaba ni se dejaba engañar y todas las dudas eran sólidamente desvanecidas y el panorama era terso como un crepúsculo de enero, madre mía. Y, por fin, arrugó el escrito y lo embutió de una patada en el canasto. Cruzó la calle y se metió a un bar. Fue por eso que Amador Inzunza tuvo que esperar otros 15 días para salir en libertad.

EUTANASIA

—Lo esencial —dijo uno de los policías— es reencontrarse con lo humano, desalienarse.

—Sí —dijo el otro—, no vivir más en este extrañamiento.

Después, sacaron sus revólveres y dispararon, recíprocamente.



SEGUNDAS NUPCIAS

Usted se propone sembrar el terrorismo sexual entre los alumnos; fue lo último que dijo el Director. Valdivia salió de la salita. El olor de los geranios le produjo repugnancia. En el patio se encontró con la de francés, una morena que Valdivia ya había clasificado como aceptable.

—El Director quiere hablar con usted —dijo la morena.

—Ya estuve con él —dijo Valdivia.

La de francés lo observó un espacio, objetivamente.

—Haríamos una hermosa pareja —dijo Valdivia.

—No se crea, no me gustan los maniáticos. Ya todo el colegio sabe de sus perversiones.

—¿Lo dice por ese montón de hipócritas que le dijeron al Viejo que yo les leía Trópico de Cáncer?

—Algo así. Hay que ser muy asqueroso —dijo la morena.

—Ahora nadie nos ve —dijo Valdivia, tratándola de besar.

—Aquí no —dijo la morena con calma—. En todo caso vamos a los baños.

Algunas eventualidades hicieron que Valdivia y el Viejo se encontraran en Ahumada y Huérfanos, dos años después. Rieron juntos acordando-

se de Henry Miller y otras evocaciones temerosas. Valdivia preguntó por la de francés. El Viejo volvió a reír a causa de Henry Miller.

—Usted quería alumnos de mentes adultas —dijo el Viejo. Valdivia se incomodó.

—Pero, dígame ¿usted no recuerda a una morena, una que hacía francés?

Era una locura leer el Trópico en clase de literatura —dijo el Viejo.

—Era muy impulsiva, digamos. Yo tuve ocasión de comprobarlo... y en los baños del colegio. Usted tiene que acordarse.

—Yo me volví a casar —dijo el Viejo con aplicación y se marchó sin despedirse.

Valdivia demoró dos días en comprender.

POR FAVOR NO ME HABLE MAS DE ANTONIONI

—Usted, Vargas, alguna vez nos traicionó. Usted, lo recuerdo, era uno de los hombres de Claro que era uno de los hombres de Videla. No puedo olvidarlo. Ni siquiera le sirve ese rescoldo de dialéctica que quiere exhibir, ni sus agudas referencias a Godard. Usted, Vargas, era hombre de delación. Usted se acomodaba en la vida. Y la vida no era esa planta rosada que usted veía todos los amaneceres. Ya en ese tiempo hacía su trabajo, buscaba el porvenir, se hacía un lugarcito en la tierra. No diré que nosotros estábamos jodidos absolutamente, pero por sus soplos, Vargas, abortamos de la universidad, tuvimos profesorado contrera, postergamos cosas. Muchas cosas importantes, aunque para usted suene a simple referencia. Era mi juventud, Vargas, esa juventud que usted... Y no me venga a decir nada de Godard si no conoce lo que es dignidad. Eso le queda muy mal ahora, que quiere hacerse el hombre culto, tratar de asombrarme. Los traidores como usted, Vargas, son los que hipotecaron al país, los tipos como usted son los responsables de tanto gringo y tanta caca. Y además se creen los suizos o los ingleses o en último caso, los franceses de América. Y usted se puso a pleno sol a mostrar sus harapos y ese es un espectáculo detestable, un espectáculo que no soporto. Y tampoco venga a reírse irónicamente, Vargas, porque le estoy hablando en serio: no me gustan los delatores, los hombres que se venden. Usted era un pobre diablo, por eso había elegido nuestro camino. Tal vez de pura soledad. No. No me recite a Vallejo... que le cae muy mal, que si lo siente, puedo consentir que lo siente, no lo entendió nunca. Lo peor es que estamos aquí, después de muchos años, enfrentados por una circunstancia absurda. Esta comida para periodistas, porque al final —y esto es para mearse de la risa— somos periodistas, aunque para mí usted sea un mero cagatinta, y todos los que estamos aquí, brindando por cualquier mierda, seamos, en su conjunto, una mueca envejecida de lo que soñamos de la vida y ahora podamos comer a costa de estos infelices que hacen relaciones públicas. Pero ya no me lo aguanto más, porque yo sé que a usted le pagaron para que dijera que había puesto la bomba, Vargas. Y, por favor, no me hable más de Antonioni.



SEXTINAS Y OTROS POEMAS, por Carlos Germán Belli (Universitaria): Se ha dicho que Carlos Germán Belli es poeta neorrealista porque su aseración está dada en un contexto social y termina definiendo al ser humano en una vasta depresión actual. Se agrega que su poesía es expresionista y que al mismo tiempo está relacionada íntimamente con el surrealismo, por la "exultante e irónica presencia del yo", y continúa esta afirmación —sobre el poeta carillano— llamándolo poeta clásico por usar un lenguaje arcaizante en cuya sintaxis sobresale el hipérbaton, peruanismos, casticismos, neologismos, tecnicismos y expresiones familiares y vulgares, tales como: "ajos", "hi del aire". En este nuevo libro, podríamos llamar a Belli poeta de la comunión, basados en su desvelada búsqueda de la unidad, ya que es ahí justamente cuando su yo logra mayor fuerza: "Mas antes de morir, / anhelo con vos la boda espero, / ¡Oh misteriosa ninfal / en medio del silencio del planeta, / al pie de la primera encina verde...". Estos versos que corresponden a su poema "A la noche", nos revelan patéticamente la necesidad imperiosa del poeta de "engargantarse a la invisible rueda de los astros", es decir, utilizando siempre las palabras del propio Belli: "Aguardando que algún herrero engrane / un borde mío al hemisferio / para que vuele, corra o nade al fin, / entornillado yo / al aire, tierra o aguas. Así sea". Así es como su voz enferma, de bestia enjaulada —como le llamara entusiasmado Vargas Llosa— se queja buscando la armonía, "el perfecto engranaje codiciado", que se daría en un nuevo orden. En esta rebusca del Engranaje-Hombre-Mundo, el poeta no conforme con la compañía de su solitaria voz, se crea un tiempo que podría ir, dramáticamente, hasta el fin de sus días, para lograr que las esquivas piezas alcancen la codiciada unión: "y si andando los años / las fuerzas mías no embragaren nada, / cómo quedaré, ¡ay Dios!, desconectado, / más mifero que bruto, piedra, planta / quienes ufanos viven, / cada cual cuán seguros en sus reinos...". La poesía del poeta peruano arranca de un yo confesional y cuestionador de la realidad que se "refugia —ofensivamente— en una sintaxis ordenada según el hipérbaton cultista y no da ni pide tregua al lector y cumple con estas Sextinas su justo propósito: insertar el poema en la problemática de nuestros días. (Rolando Gabrielli).

***ARGENTINO HASTA LA MUERTE**, por César Fernández Moreno (Sudamericana): El lenguaje cotidiano tiene en este libro su expresión política acaso límite dentro de la literatura argentina contemporánea. Articulado, sin embargo, dentro de un modo personal e íntimo, la poesía de Fernández Moreno se autodefine de periodística alcanzando una suerte de localidad trascendente en que barrios, subconscientes culturales, viajes se caracterizan a nivel de mitología urbana: "a buenos aires la fundaron dos veces / a mí me fundaron dieciséis/ ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno/ yo acuso siete españoles seis criollos y tres franceses/ el partido termina así/ combinado hispanoargentino 13 franceses 3".

TEOREMA, por Pier Paolo Pasolini (Sudamericana): Nacido en Bologna en 1922, autor entre otros libros de "L'ecumenismo di Gramsci" (poesía), "Passione e ideologia" (ensayo), "Alli degli occhi azzurri" (ficción) como así también director de diversos films tales como "El Evangelio según San Mateo" (1964) y "El chiquero" (1969), el creador italiano consigue en la novela "Teorema", llevada por él mismo al cine, alcanzar una suerte de indagación teológica dentro de una familia de la alta burguesía italiana inserta en la sociedad neocapitalista. Detonados eróticamente cada uno de sus miembros por la visita de un hermoso adolescente que inaugura para cada uno de ellos una particularizada revelación, incluso para la doméstica de la casa, en forma especial, la ausencia de Dios que a continuación representa el regreso intempestivo del personaje motivador permite a cada ser de dicha familia asumir la miseria y grandeza de su posición terrenal.



***LA PASIÓN SEGUN G. H.**, por Clarice Lispector (Monte Avila): Acaso la escritora más importante del Brasil, según Antonio Candido su obra representa en la literatura de ese país una reacción contra los lugares comunes del realismo. Casi desconocida en nuestro idioma, su narrativa recuerda de alguna manera las mejores páginas de María Luisa Bombal. En "La pasión según G. H.", la novelista brasileña intenta aprehender mediante la morosa introspección del personaje G. H., la vaciedad de una vida: "Un ojo vigilaba mi vida. A ese ojo, probablemente a veces lo llamaba verdad, a veces moral, a veces ley humana, a veces Dios, a veces yo. Vivía más dentro de un espejo. Dos minutos después de nacer ya había perdido mis orígenes."

***LAS TRAMPAS DE ONETTI**, por Fernando Ainsa (Alfa): El escritor uruguayo es examinado en su vasto discurso novelístico desmontándose de sus páginas las obsesiones y claves que han permitido la elaboración de un universo propio pero no menos comunicante de esa "idiotez complicada" que es la vida. Así la ha definido Juan Carlos Onetti. El libro consigue traducir las funciones y técnicas empleadas por el creador para levantar una mitológica Santa María, comparada ya por la crítica a las fundaciones de Faulkner y García Márquez entre otras ciudades de la imaginación.



***CRISTIANISMO Y REVOLUCION**, por Camilo Torres (Eral): Tal como se señala en el prólogo del libro, la evolución del sociólogo al político, del sacerdote al revolucionario, del educador al guerrillero, define el vertiginoso camino que recorrió Camilo Torres potenciado por una idea en movimiento respecto al cristianismo como humanismo integral. De este modo el cura de Lovaina, a su regreso de Bélgica, comenzó una forma de peregrinaje a las fuentes en la cual la fe immanente se encarnó en el amor hacia el proletariado de su país. Instrumentalizando el conocimiento de la realidad colombiana mediante la creación de diversos organismos de estudios a objeto de lograrse una "solución ordenada de los problemas nacionales", Camilo Torres optó finalmente por la vía armada llamando a sus compañeros a ponerse en pie de guerra "contra un puñado de opresores, cuyo único sostén son las armas y el apoyo extranjero". A partir del sacrificio de este sacerdote revolucionario, reflejo del espíritu de las pastorales y documentos de la nueva iglesia latinoamericana, la doctrina de Cristo estaría hoy dentro de una perspectiva socialista en que las palabras de Lucas (21-28), citadas en el Mensaje de los Obispos del Tercer Mundo, cobran para los hombres de buena voluntad una vigorosa trascendencia: "Poneos de pie y levantad la cabeza, pues vuestra liberación, está próxima". Camilo Torres murió en combate en Patio Cemento, departamento de Santander, el 15 de febrero de 1966, dejando aparte de su ejemplo militante una obra de seiscientos páginas que corrobora, desde el punto de vista de la teoría, la vida y pasión del pueblo colombiano. (G.M.).

¿UN CIERTO RITUAL PARA ESCRIBIR?

Michel Leiris: Para escribir no tengo necesidad de estar rodeado de ningún ritual, ya que, diría, más bien, la escritura es el ritual del cual yo me rodeo.

Max-Pol Fouchet: Necesito solamente soledad.

J. M. G. Le Clezio: No, ninguna necesidad de "rituales". Es decir que yo puedo escribir no importa dónde ni cuándo con no importa qué. La mayoría de las veces escribo solo en mi habitación y de noche, pero me ha ocurrido de escribir al mediodía en un café o en la sala de espera de una estación de trenes o, más recientemente, sentado en cuclillas en una choza de indios. El ritual es para mí el hecho de escribir cuando tengo deseos de hacerlo. ¡Nunca he comprendido cómo uno se podía forzar a escribir algunas páginas cada día para no perder la mano! Pero quizás yo soy un ejemplo muy malo.

Marguerite Duras: No, yo puedo escribir no importa dónde.

Christiane Rochefort: Yo escribo sobre aquello (ella indica una pequeña mesa). Necesito mucho papel, al menos dos paquetes de 500 hojas y una docena de bolígrafos. Cuando empiezo a escribir es necesario que pueda continuar durante cincuenta años, sin parar. Escribo directamente a mano, y no es sino después cuando lo paso a máquina, corrigiéndolo. En cuanto una página está manchada por una mala frase la tiro a la chimenea. ¡Que alguien quiera meter la mano sobre uno de estos bolígrafos y... le muerdo! Son bolígrafos que uno encuentra por todas partes en el comercio, pero para mí no hay sino uno que funciona, ése. El papel, los bolígrafos, los ceniceros, no debe haber otra cosa que eso sobre esta mesa... Es verdaderamente como las herramientas sobre el banco de trabajo...

Nathalie Sarraute: De preferencia escribo en un café, en la mañana cuando no hay mucha gente.

Jacques Borel: Un ritual es mucho decir. A mí me gusta estar rodeado de mis objetos familiares. Pero también puedo escribir en una habitación de hotel, es allí donde a menudo voy a refugiarme.

Jean Ricardou: Sí, es algo muy complicado, muy difícil de explicar. Se trata de un conjunto organizado de pequeñas cosas que no puedo explicar en una respuesta rápida. Haría falta un análisis un poco profundizado. Pero lo que puedo decir es que efectivamente me hace falta un cierto ritual para escribir.

Joseph Kessel: No. Como yo trabajo en lugares muy variados, en hoteles, en casas de amigos, en casas que arriendo, no tengo absolutamente ningún ritual. (Encuestó Jean Michel Finney)

