12(895-)

PLUMA Y PINCEL

Nº 1 (Nº 42) Segunda etapa
7 de diciembre de 1982
Precio $ 50.-

TODA LA CULTURA



EDITORIAL

Reiniciamos una segunda etapa de PLUMA Y PINCEL. La primera se cumplió en Buenos Aires, entre 1976 y 1978, donde llegamos a editar 41 números (de ahí la numeración entre paréntesis que va en la presente edición).

Han transcurrido seis años y las ideas continúan siendo las mismas: queremos ser cronistas de lo que se hace en nuestro país en materia cultural, y, al mismo tiempo, traer a estas páginas lo que acontece en esta materia en el resto de América, la nuestra y la anglosajona y caribeña; y lo que se hace en el resto del mundo, un globo que hoy nos pertenece a toda la especie y cuya cultura debemos conocer.

Y querer ser cronista es, en nuestro caso, equivalente a renunciar al impulso de ser guías, orientadores o faros. No queremos, claramente dicho, otra cosa que el pluralismo en las ideas y en el quehacer de los diferentes grupos y tendencias que se manifiestan en el terreno de la cultura, y muy especialmente en las bellas artes. Lo cual no significa que renunciamos al derecho de tener opinión y de ejercerla. Renunciar, en este caso, sería equivalente a la posibilidad de ser objetivos siempre y en cada caso, sin expresar más que el gusto personal, en el peor de los casos, del autor que firma una nota.

SUMARIO:

LIBROS	2 y 3
Comunicaciones y Medios	4 a 11
PLASTICA: ¿Qué diablos pasa con los salones?	12
Ronda de Galerías	18 y 19
CIENCIA ACTUAL: El Sol contraataca	20
El psiquiatra: ¿médico o policía?	21 y 22
TEATRO: Entrevista a Juan Radrigán	23
Las nuevas caras del teatro chileno	24

ESTO: ¿MERECE UN PREMIO? LEA TODO SOBRE LOS SALONES

en pág. 12



TELETON

EL BUEN ENTENDIMIENTO DE LA GENTE, LAS AGENCIAS Y EL ESPECTACULO *(Pág. 6)*

LA TV Y LOS NIÑOS:

¿Quién le hace qué a quién? *(Pág. 4)*

"LUZ, SOMBRA DE DIOS"

de Arturo Aldunate Phillips
Editorial Universitaria

Roque Esteban Scarpa, Director de la Academia Chilena de la Lengua y Prof. de Literatura de la Universidad Católica (Premio Nacional de Literatura 1980), ha dicho de esta obra que "como ente de arte, como expresión idiomática precisa, representa, dentro del ensayo, una forma muy personal y lograda de cercar el tema, de introducirse en él con esa claridad que incita a seguir el hilo de su lectura, con esa levedad que está dentro de la esencia de lo poético sin perder jamás el peso de hondura reflexiva, de relación permanente entre el mundo y lo divino...". Muy hermosa reflexión para comenzar este brevísimo comentario de una obra mayor, salida una vez más de la fértil pluma de Arturo Aldunate Phillips: *Luz, sombra de Dios*, que ya está en venta en librerías.



Como toda obra humana, el libro tiene méritos y deméritos, sólo que en este caso, los primeros son muchos, y los últimos muy pocos. Los méritos mayores, acercar al lector corriente a algunos temas que podrían parecer inasibles sin la ayuda de un autor como Aldunate Phillips. Nuestro autor tiene esa rara cualidad de hacer que todo parezca sencillo y comprensible después que él lo explica, y este ensayo de Humanismo Científico, como él mismo se encarga de catalogarlo, es toda una *cosmovisión*. Es decir, Aldunate Phillips no se ha propuesto una tarea simple; a esta altura de su vida y prácticamente privado (para lo que requiere un escritor) del don de la vista, emprendió la tarea titánica de poner al alcance del lector corriente la compresión de los más diversos fenómenos de la naturaleza universal, de la materia cósmica, del vuelo del pensamiento, y por el camino de la Ciencia, llevarnos a una aproximación al Creador.

Para los remolones que se conforman con leer el "Indice" de un libro, es preciso que sepan que no deben asustar por el título de algunos capítulos: "Matematicidad e incertidumbre"; "Energía, entropía y cibernética"; "Entropía total y vida inteligente", por ejemplo; no deben hacer el efecto del espantapájaros en el campo.

En realidad, se trata de una aventura. *Luz, sombra de Dios* es uno de los intentos más serios por aproximar al hombre de la hora actual (hora de descrédito y caos, de escepticismo y violencia) a su destino más trascendente. "Por la Ciencia hacia el Creador del Universo", ha puesto Arturo Aldunate como epígrafe del título de su obra, y no sólo tiene mucha razón en exponerlo de esta manera, sino que creemos alcanza exitosamente su objetivo.

Pero esta obra es una aventura por otra razón más; y doblemente valiosa por venir de un hombre de su edad. ¿No constituye acaso una aventura intentar meter en un solo libro todo el conocimiento científico de que se dispone, y hacerlo de manera inteligible y amena? Y, por si esto fuese poco, ¿no constituye una aventura intentar HOY acercar a los jóvenes, a los más alienados, a la "sombra de Dios"?

Arturo Aldunate no adopta aires sacerdotales ni intenta un lirismo de sermón. *Luz, sombra de Dios*, es excelente literatura y más que justifica un Premio Nacional en este terreno. Arturo Aldunate ha asimilado una gran cantidad de conocimientos en su larga vida, y nos la entrega con generosidad digna de admiración, pero además muy bien escrita y descrita. ●

LA PALABRA QUEBRADA

Ensayo sobre el ensayo



Resulta claro que en este ensayo de Ediciones Universitarias de Valparaíso y cuyo tema es el ensayo mismo como género, Martín Cerda demuestra dominio de los autores que ha elegido para dar fuerza a sus argumentos. Podría reprochársele, acaso, el cierre que esa elección determina por relación a una variedad de otros autores, en el terreno de las ciencias contemporáneas (en las que el ensayo ha brillado). Pero no puede negarse que ha tocado los temas cruciales del género. Con una indisimulada predilección por Roland Barthes, cediendo con frecuencia a usos de la terminología literaria orteguiana, citando con fruición a Jünger o Lukács, Cerda aborda con fuerte afecto la empresa de caracterizar su tema, de atrapar la fisonomía del ensayo. El esfuerzo casi tiene algo de paradoja, puesto que, de entrada, Cerda reconoce el carácter problemático del género. En el ensayo no se trata de una obra conclusa, cerrada, sino de una apertura absoluta, de un cuestionar más bien que de un afirmar. Por ello su diferencia con el sistema, que obstaculiza la exploración porque pretende, precisamente, haber realizado ya la exploración. De allí que el ensayista reivindique abiertamente el tono provisional y experimental de sus búsquedas, su propia condición de ejercitador de una razón en movimiento. Cerda relaciona esta condición con la pérdida de sentido que caracteriza mucho del pensa-

RETRATO DE FAMILIA CON FIDEL

DE CARLOS FRANQUI

por Jorge Edwards

Ocurre que Cuba, un país en apariencia simple y sometido a todas las simplificaciones ideológicas y periodísticas propias de nuestro mundo, ha sido siempre, en realidad, un rompecabezas histórico. Pertenece a la especie de los países enigmas, que durante largos períodos dan poco que hablar y que de pronto provocan una explosión que nadie había previsto, que sorprende a todos y que, sin embargo, si se ponía un poco de atención, era perfectamente previsible. Países enigmas: Irán, Polonia, Japón... Hay que leer el libro de Marguerite Yourcenar sobre Yukio Mishima para comprender la inclusión de Japón en esta lista, que está muy lejos de ser taxativa.

Este *Retrato de familia con Fidel*, de Carlos Franqui, aun más que sus voluminosos Diarios de la Revolución, contribuye a romper muchos de los esquemas que circulan sobre el enigma de Cuba. Es un texto extraordinario, apasionante, y bastante curioso en cuanto a su forma literaria, ya que combina la penetración, el conocimiento de los detalles, la astucia, con una extraña ingenuidad. Franqui se define a sí mismo en diversos pasajes como un campesino, con lo cual indica que tiene conciencia de esa ingenuidad, que en cierto modo la utiliza; pero en su libro aparece como alguien semejante a un profeta, siempre escandalizado por las desviaciones impuestas por la política, por la razón de Estado, siempre dispuesto a expulsar a latigazos a los mercaderes del Templo de la Revolución. Un profeta desarmado desde sus comienzos, o armado de una máquina de escribir, y que no se resigna a abandonar su Revolución propia, con mayúscula, después de la experiencia de la revolución y del socialismo reales.

Es por eso que la prosa de Franqui, imaginativa, desmadejada, cargada de dichos cubanos y de un aluvión de italianismos y de galicismos recogidos en el exilio pasa con facilidad a un sistema de enumeraciones que recuerda el versículo de la Biblia o el verso libre de un Paul Claudel, un León Felipe o un Walt Whitman. Profetas armados de palabras e inspirados por una visión global, luminosa, en inevitable desacuerdo con las circunstancias históricas.

El libro de Franqui, entre otras cosas, es la descripción de una disidencia paulatina, que desemboca el cabo de los años con el motivo preciso de la invasión soviética de Checoslovaquia, en 1968, y su famosa aprobación pública por Fidel Castro, en la ruptura completa. La perspectiva de espacio y tiempo con que ha sido escrito, unida a la permanente obsesión del autor con el tema, le confieren rasgos originales, en alguna medida únicos, dentro del género. Franqui es un profeta campesino y es un profeta del trópico, un experto y un gustador, un nostálgico sin remedio, del mundo popular cubano. Nadie puede hablar mejor que él de la relación crítica, a primera vista incomprensible, entre alegría del pueblo, antiguo régimen y revolución. La ira de la burguesía y la decepción de algunos dirigentes revolucionarios son fáciles de explicar. El encanto discreto de la burguesía, y el de muchos revolucionarios surgidos de su seno, pertenece a ese mítico "antes de la Revolución". ¿Cómo comprender, en cambio, la tristeza del pueblo liberado de sus cadenas? Franqui, en una primera etapa, lo atribuye al modelo soviético del socialismo, pero después parece insinuar una duda más profunda y más perturbadora.

Otro aspecto original del libro, facilitado precisamente por la perspectiva, por la distancia del narrador, es el hecho de que uno de los mejores personajes, aparte del retratado principal, sea el mismo Carlos Franqui en el interior del proceso revolucionario, un hombre de acción que había asumido desde un comienzo el papel de testigo, sin saber que su rol de testigo lo conduciría inevitablemente al de mártir (¿o lo sospechaba desde un comienzo?), y que pronto se empieza a convertir en una presencia incómoda, discutidora y acusadora.

Esa autenticidad del personaje facilita una revelación poco frecuente en un testimonio de disidencia: el origen del conflicto del autor con el poder castrista era, en verdad, anterior al triunfo revolucionario. Ya en la época de la Sierra Maestra, observa Franqui, se exageraba la importancia de la guerrilla y se disminuía la del Movimiento 26 de Julio, que él había contribuido a fundar juntó a Frank País, Abel y Haydée Santamaría y otros. Sin la resistencia clandestina en las ciudades, animada por el 26 de Julio, la guerrilla no habría ganado la pelea con tanta facilidad. Esta deformación inicial facilita muchas simplificaciones posteriores, sobre todo en la visión extranjera del fenómeno. La Cuba anterior a Fidel no era un paradigma tan completo de tiranía y subdesarrollo, como se pretendió después, incluso para utilizar la guerra de guerrillas como fórmula generalizada de toma del poder, como panacea revolucionaria. Por el contrario, la Cuba anterior, si se excluyen los momentos más intensos de la lucha contra Batista, tenía sindicatos poderosos, tradición política y parlamentaria, partidos de izquierda bien organizados, una prensa relativamente libre. Desde la Sierra, Fidel, precisamente, fue muy hábil para utilizar esa prensa y para pactar con algunos de los políticos del pasado. Si el ambiente político no hubiera sido así, no tendría ninguna explicación la participación del partido comunista cubano en el gobierno de Batista, en los años cuarenta. En muchos pasajes la obra de Franqui sirve para refrescar la memoria, acción arriesgada dentro del socialismo real, pero que no es menos necesaria, ni está exenta de riesgos en Occidente.

El primer acto de rebeldía abierta de Franqui tuvo plena coherencia con esa noción de la historia reciente cubana. Consistió en cortarse la barba al poco tiempo del triunfo revolucionario, en un momento en que todo el mundo en la isla, bajo aluviones de retórica fidelista, aspiraba a la condición de barbudo. Fidel, que sabía utilizar la imaginería religiosa, como buen ex alumno de jesuitas, sostenía que los barbudos auténticos, los que tenían el derecho original a usar barbas, eran los doce sobrevivientes del "Gramma". "Los Doce", escribe Franqui: "El número mítico bien contado en conversaciones televisivas, tiene algo de la épica del oeste norteamericano y de la antigua Biblia... Doce

miento del siglo XX. En una situación general de desorientación, el talante preferencial de la reflexión es la búsqueda y no la afirmación dogmática, esa que, venerando absolutamente a la razón, dio su sentido al terror revolucionario.

El ensayista es un atleta en funciones, no el guerrero en reposo que contempla sus medallas. Pero esta actitud en acto es mucho más que la expresión de una época marcada por la falta de certeza, según enfatiza Martín Cerda. Es, también, rebelión contra las ideologías totalizadoras (por pretender la posesión de todas las respuestas a todas las preguntas) y totalitarias (por coagular un sistema social abrumador). Koestler, Camus, Brown, Morin, Heisenberg, Gluksman o Zinoviev escriben en actitud de regreso desde la palabra total, desde el discurso completo, desde el verbo global. Y, al mismo tiempo, se declaran, otra vez, en estado de búsqueda, desde el punto cero de la verdad, desde la duda general.

Y al experimentar esta doble condición, el pensamiento contemporáneo ha recobrado y redescubierto el sentido último del oficio intelectual, al estilo socrático y platónico: la interrogación permanente, que no es refugio seguro sino vértigo ante lo abierto; la interrogación que da alas a la ciencia y a la filosofía, que inspira a los creadores de formas e ideas, que no es partida ni llegada sino camino, trayectoria y viaje.

Martín Cerda ha rescatado, con holgura y con cierto contenido desencanto, una actitud espiritual y sus afanes, lícitos por su autenticidad. Seguramente, esperanzado, firme y claro. Algo que el ensayo, tal cual, acaso nunca pueda proporcionar si quiere ser fiel a sí mismo. •

Jorge Millas:

UN PENSADOR HA MUERTO

En países como los nuestros, en esta zona del planeta, con tradiciones sólo recientes en el desarrollo de las disciplinas intelectuales y científicas, no abundan mucho los individuos con una vida consagrada al análisis de los problemas, dedicados para siempre a la profesión de pensar. Es más, con las necesidades que permanentemente nos acechan y cuya urgencia es inaplazable, casi parece un lujo que haya quienes hagan de su vida un culto al oficio de la reflexión filosófica. Por eso mismo, la desaparición de uno de ellos puede abrumarnos. Y no porque estuviésemos de acuerdo o en desacuerdo con sus planteamientos de contingencia, sino porque un hombre así es valioso por lo que hace, por el oficio que encarnar, por la libertad con que explora y examina, por su voluntariado racional. En efecto, no se puede renegar del grado de lucidez y conciencia alerta que un hombre tal obsequia a sus congéneres. Un interlocutor así es algo inapreciable.

Con la desaparición de Jorge Millas ha desaparecido un pensador. Nadie puede contar tal hecho en la lista de sus haberes. Millas es una pérdida para todos, incluso para aquellos que, en distintas épocas de la vida nacional, fueron objeto de sus fustigamientos. Se pierde con él algo que es tan difícil producir sistemáticamente y a voluntad. No se fabrican pensadores en serie y según la ocasión. Brotan inesperadamente cuando instituciones como las universidades alcanzan la condición de ámbito abierto al desarrollo de las ciencias y del pensamiento en general. Y no se continúan sino en la medida que su trabajo y su afán es transmitido de unos a otros, asegurando los puentes, protegiendo los enlaces.

La trayectoria de Millas es inseparable de la historia de la universidad chilena, como de la historia de la filosofía nacional. Nacido en 1917, hizo sus estudios secundarios en el liceo de San Bernardo y luego en el Internado Barros Arana. Se tituló, posteriormente, de profesor de filosofía y obtuvo la licenciatura en Derecho. Después, obtuvo el Master en Psicología en la universidad norteamericana de Iowa. Fue profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico y en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Enseñó por años en la Universidad de Chile, en la que llegó a ser decano de la Facultad de Filosofía y Letras, así como profesor en la Escuela de Derecho. En 1966 fue delegado ante la Asamblea General de Unesco, siendo presidente de la Comisión Nacional de Cultura en nuestro país. Desde 1969 estuvo ligado como docente a la Universidad Austral de Valdivia. Llegó a ser decano de la Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales, como también Director de Estudios y Planificación. Renunció a su condición de profesor de esa universidad en 1981. En los últimos tiempos, se había dedicado a hacer clases de Filosofía en su casa. Entre 1958 y 1966 fue presidente de la Sociedad Chilena de Filosofía.

Una lista de sus obras más relevantes incluye los siguientes títulos:

- Idea de la Individualidad. 1943.
- Gothe y el espíritu del "Fausto". 1948.
- Ensayos sobre la historia espiritual de Occidente. 1960.
- El desafío espiritual de la sociedad de masas. 1964.
- Idea de la Filosofía. 1969.
- De la Tarea Intelectual. 1974.
- La violencia y sus máscaras. 1978.
- Idea y defensa de la universidad. 1981.

Sus artículos suman decenas y están diseminados en la mayoría de las revistas universitarias desde la década del 50 hasta nuestros días. Más conocido y prestigiado que leído, la obra de Millas constituye una reflexión continuada cuyo examen está todavía por hacerse. Para todos quienes se lo propongan, hallarán en sus libros al interlocutor abierto y polémico que fue en vida. •



hombres y un Cristo-Fidel, subiendo a la montaña, nos habían liberado del mal de la tiranía."

El texto hace pensar en un Fidel a la norteamericana que sabe sacar partido de la televisión, de la Biblia, de las entrevistas que le hace en la Sierra, para el "The New York Times", Herbert Mathews, y de la ingenuidad de sus oyentes de ambos sectores, de Cuba y de los Estados Unidos. Sus admiradores de los Estados Unidos, después se sentirían traicionados, y Fidel pasaría a convertirse en la encarnación del mal absoluto.

Juego complicado de ingenuidades y de malos entendidos recíprocos. Fidel Castro, en la descripción de Franqui, resulta un personaje que se revela en forma paulatina, con gradualidad y perfecto oportunismo, pero que en verdad no evoluciona. Es siempre la misma persona, con tácticas y fraseología adaptadas a las circunstancias cambiantes. Está lejos de ser un ideólogo, es un político puro, movido por grandes pasiones y por algunos rencores. En medio del entusiasmo de sus acompañantes, mantiene una reserva y una astucia permanentes. En la crisis de octubre del 62, parece irritado por la decisión soviética de retirar los cohetes de la isla, pero ni siquiera se compromete en pedirle a Franqui que publique la noticia en el periódico "Revolución". Cuando le conviene, Fidel se hace inaccesible, invisible. Este secreto de Fidel se explicaba, en La Habana, como un sacrificio personal impuesto por razones de seguridad, pero el libro de Franqui lo muestra también como una forma de gobernar. Cada vez que no quiere dar una respuesta clara, Fidel lanza a discutir a las facciones y se hace humo. Cuando el panorama se ha despejado un poco, reaparece y corta los nudos gordianos.

El libro dice mucho sobre la relación de Fidel con los intelectuales, pero ese aspecto, al menos para mí, ha sido más bien una confirmación que una novedad. Franqui le habla, en una oportunidad como lector de Rimbaud: hay que cambiar la vida por medio de la cultura. Fidel lo mira con asombro. "Estás loco, Franqui", le dice. Son los primeros días del año 59. Salta a su jeep y le anuncia que se verán en la Habana. En mis meses de enviado diplomático del régimen de Salvador Allende, encargado de abrir la embajada de Chile en Cuba, Fidel Castro me dijo en dos o tres oportunidades algo muy parecido: "¿Por qué mandaron a un escritor?" No terminaba de convencerse, y sospechaba, sin duda, que el allendismo de las primeras semanas incurría en la misma ingenuidad primigenia que Carlos Franqui.

A juzgar por el *Retrato*, Fidel no evoluciona, pero muestra sus cartas muy de a poco, aparte de que cambia de naipe cuando le conviene. Raúl Castro, en cambio, es el mismo desde el primer instante, y está a la vista, en la sombra, en espera de que llegue su momento. El que tiene una transformación dramática es el Che Guevara, el personaje que despierta las mayores simpatías de Carlos Franqui. El Che pasa del entusiasmo prosoviético al desengaño, y su muerte, al final en la soledad y la incomunicación, parece la única salida.

Franqui, por su parte, descubre cosas a cada rato, y sus descubrimientos parecen confirmar algunas sospechas iniciales. Se inicia en el proceso como un ingenuo desconfiado, y la desconfianza instintiva termina por injustificarse. Era un disidente sin saberlo, y es curioso que se haya hecho amigo de otro disidente astuto y a la vez ingenuo, puesto que tampoco sabía que era un disidente: Nikita Kruschev. Ningún otro gobernante soviético habría instalado cohetes nucleares en la isla, a consecuencia de los sucesos de Playa Girón, y los habría retirado, bajo amenaza, en plena crisis de octubre. En definitiva, los comienzos de la revolución cubana estuvieron marcados por la desestalinización y por el kruschevismo. Kruchev se interesaba en Cuba como país tercermundista y antiyanqui; en 1964 cayó en desgracia, sus funerales, en 1971, fueron privadísimos y acaba de ser desterrado incluso del cementerio. Hoy día, en lo que parece el final de la etapa de Brezhnev, es bastante difícil sostener que Cuba sea un país no alineado.

Al menos por ahora. De todos modos, y creo que esta conclusión es importante, el testimonio de Carlos Franqui no excluye por completo la posibilidad de sorpresas futuras. El retrato de Fidel sigue siempre apuntando a un enigma: tiene un elemento imprevisible, que no se encuentra en su hermano Raúl, ni en los dirigentes prosoviéticos de los organismos de seguridad. El único retrato sombreado y matizado es el retrato de familia con el Comandante en Jefe, un hermano mayor ambicioso, frío, astuto, que sabe manejarse entre fuerzas rivales. De acuerdo con la tradición muy hispánica del mayorazgo, ese hermano mayor encarna el poder, y conviene mantenerse a prudente distancia.

"Mucha gente", dice Franqui, "confunde estar cerca del poder con el poder mismo... Apariencias. El poder es solitario. No se comparte". •



La plana mayor del encuentro, de izquierda a derecha: el representante del Goethe Institut, el profesor español Francisco Gómez, Mario Urzúa –director de la Escuela de Periodismo de la U. Católica– y el doctor Ernst Emrich, acompañado de su traductora.

UNA AMISTAD BAJO LA LUPA: LA TELEVISION Y LOS NIÑOS

Los días 29 y 30 de septiembre, y el 1º de octubre, se efectuó en Santiago el Segundo Encuentro sobre Televisión Infantil, organizado por la Universidad Católica. Contó con la participación del especialista alemán Ernst Emrich y del profesor español Francisco Gómez. Una masiva participación caracterizó las reuniones en el Aula Magna de la UC.

A juzgar por la asistencia, el Segundo Encuentro sobre Televisión Infantil resultó un éxito como evento. Organizado por la Universidad Católica de Chile, a través de su Escuela de Periodismo, es la segunda parte de otro igual celebrado el año pasado en el mes de agosto. Al respaldo de la Universidad Católica se sumó el auspicio de la Corporación de Televisión de la casa de estudios y el patrocinio del Instituto Goethe, la Comisión nacional chilena de cooperación con Unesco y la Fundación Prix Jeunesse, con sede en la ciudad alemana de Munich.

Los invitados extranjeros fueron el Dr. Ernst Emrich, secretario general de la Fundación Prix Jeunesse, y el Dr. Francisco Gómez, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Navarra, España. Los aportes fundamentales al encuentro corrieron por cuenta del doctor Emrich, también Director del Departamento de Educación y Sociedad, Radio y Televisión de Baviera, en Alemania. Centrado en el tema de la influencia de la televisión en la familia, y en particular en el niño, el doctor Emrich presentó a los asistentes en el Aula Magna de la UC una diversidad de programas de la televisión europea dedicados a los niños. Esta transmisión de experiencias, provenientes de países tan variados como Italia y Finlandia, Inglaterra u Holanda, fue particularmente atendida por la concurrencia. De principio a fin, la presencia del doctor Emrich dio fisonomía y estructura al encuentro, con un estilo llano y a la vez, cuidadoso en las afirmaciones, considerando los pro y los contra de las opiniones en una materia tan resbaladiza y polémica como la del efecto de los medios de comunicación.

El panel de los expositores estuvo formado, además, por Jorge Paredes, profesor de la escuela de periodismo de la UC, quien disertó sobre "La Pedagogía de Medios y su preocupación por la relación familia y televisión; el vicedecano de Teología de la UC, Waldo Romo, quien se refirió a ética familiar y televisión; Ana María Aron, directora de la Escuela de psicología de la UC, quien abordó el tema de la televisión y su relación con la socialización en la familia; el doctor español Francisco Gómez abordó la TV en conexión con la educación familiar. Todas estas exposiciones se realizaron en jornadas matinales y las tardes se ocuparon en los trabajos de grupos, organizados el primer dia del encuentro. Los participantes provenian fundamentalmente de la carrera de periodismo de la UC, de estudiantes de escuelas de publicidad, de profesores de enseñanza básica y media, de productores y realizadores de TV y de publicistas. Las deliberaciones en cada grupo se orientaron casi unánimente en la dirección de proponer limitaciones y controles, asi como modificaciones, a la programación infantil de los canales de la TV chilena. Estas modificaciones aludieron tanto a cuestión de contenido como de horario de las programaciones en general. La opinión mayoritaria que presidió los trabajos estuvo teñida de una fuerte y no disimulada actitud de rechazo de la publicidad televisiva y de la programación general de los canales nacionales. Sin embargo, una característica igualmente común era la disposición más bien intuitiva que científica,en las apreciaciones sobre el efecto de la televisión en la audiencia infantil. Si se comparan las diversas exposiciones del doctor Emrich con las afirmaciones que surgieron en los grupos de trabajo, se nota la diferencia de precaución intelectual del primero y el apasionamiento que caracterizó el trabajo colectivo.

El día viernes 1º, tercero del encuentro, se realizó la mesa redonda final con la participación de los relatores de los diversos grupos de trabajo y los expositores de las diferentes jornadas. Sin dudá, el evento constituyó una ocasión privilegiada para escuchar opiniones y, particularmente para tomar contacto con la experiencia extranjera en materia de televisión infantil. Como lo señaló el Vicerrector Académico de la UC, Hernán Larrain, el día de la inauguración del encuentro, el tema ha sido una preocupación constante de esa casa universitaria y de su Corporación de Televisión. La prueba al canto de tal aserto la constituye evidentemente el programa Teleduc, que el canal 13 transmite los dias sábados y domingos por la mañana. Este encuentro sobre televisión infantil ha sido, pues, un aporte valioso a una discusión que en el futuro debería ampliarse mucho más y siempre en los marcos de una actitud reflexiva y científica.

LA QUERELLA DE LAS COMUNICACIONES

¿Qué hace que una comunicación tenga éxito? Tratando de responder a esta interrogante, los especialistas debaten sobre los diferentes aspectos que intervienen en las comunicaciones.

Desde los tiempos del viejo y sabio Sócrates proviene la polémica sobre la comunicación humana. El filósofo griego sostenía que el propósito inicial y final de la comunicación dialogada era el hallazgo de la verdad. Sus contemporáneos, los sofistas, tenían muchísimas dudas acerca de la verdad; entretanto, habían adquirido bastante entrenamiento en la retórica y la oratoria y se habían convertido en verdaderos expertos en el arte de convencer y persuadir al público. Naturalmente, para Sócrates estas técnicas no podían llegar a ser nunca más que apoyos o complementos en la comunicación de la verdad y en la crítica de los argumentos falaces. Jamás tales técnicas podrían confundirse con la verdad misma. Los sofistas, por su parte, se percataban que, para efectos prácticos, esas técnicas podían llegar a equivaler a la verdad, siquiera imitándola. Psicólogos expertos habían observado la influencia de una variedad de recursos y factores en la recepción que las personas hacen de la comunicación. Así, un discurso cualquiera podía encontrar asentimiento con independencia de su contenido de verdad. Y todavía más, que esos factores podían provocar por sí solos en la gente un estado idéntico al de la posesión de una verdad. En términos actuales, se trataba de un predominio de la forma de la comunicación por sobre el contenido de ella.

La teoría de las comunicaciones de nuestro tiempo ha vuelto a experimentar la querella que Sócrates y los sofistas protagonizaron veinticuatro siglos atrás. Para algunos, lo decisivo en cada comunicación es su contenido; en este caso, se supone que el receptor de la comunicación va a atender a ese contenido solamente y a nada más.

Para otros, esta interpretación del fenómeno comunicacional peca de simplista, porque no considera (y subestima) una serie de dimensiones que intervienen en el proceso. Entre ellos, se ha llamado la atención sobre lo que los psicólogos sociales llaman "la credibilidad de la fuente", es decir, el emisor de la comunicación. El emisor puede ser, en cada caso, una persona o una institución. Desde los trabajos experimentales de Carl Hovland y sus colaboradores, se sabe positivamente que la credibilidad del que comunica determina, en un grado muy significativo, la credibilidad del contenido comunicado. Incluso más, Hovland llegó a probar que, en una medida importante, aunque no absoluta, el orden de presentación de los contenidos también influye en el receptor. Lo más decisivo es el fenómeno de falta de credibilidad de la fuente; en tal caso, el receptor llega a dudar, absolutamente, de la verdad de un contenido probadamente verdadero. Usar una fuente creíble puede permitir, por otra parte, persuadir a los receptores de la "verdad" de un mensaje dudoso.

Otro factor al que se ha dado cada vez mayor importancia es la dimensión no-verbal de las comunicaciones. Esto, naturalmente, en las comunicaciones basadas en imágenes y en las del tipo cara a cara (las más comunes).



Marshall McLuhan

Los gestos, las expresiones faciales, los ricttus, el movimiento de manos, las posiciones del cuerpo, conforman un conjunto de informaciones que el receptor percibe, consciente o inconscientemente, y que utiliza en la misma forma para interpretar y reaccionar. Con bastante frecuencia, las expresiones faciales dicen más que todas las palabras pronunciadas. Los especialistas en el estudio de la comunicación no-verbal han llegado a sostener que las palabras tienen una importancia mucho menor en las interacciones personales y grupales, de lo que se ha creído tradicionalmente. Los investigadores británicos Ion Baggaley y Steve Duck, han aportado interesantes evidencias experimentales de la influencia de los aspectos no-verbales de la comunicación en el caso del mensaje televisivo. Han demostrado cómo diversos planos de un conferenciante introducen datos no-verbales que modifican los juicios y las atribuciones de la teleaudiencia.

Un verdadero hito en la teoría de las comunicaciones fue la obra de Marshall McLuhan. Su punto de partida es la afirmación de que las categorías de análisis de los medios eran literarias y se interesaban solamente por los contenidos. Por ejemplo, examinamos la radio, el teléfono o la televisión, el periódico o el cine, como si se tratara de libros, atendiendo a lo que dice la palabra impresa. El pensador canadiense propuso comprender los medios como tecnologías que apelan de diversa manera a la sensibilidad y al pensamiento de las personas. No importa lo que un libro diga, el libro mismo es una tecnología particular que implica el aislamiento del que lee y el silencio. No importa la programación, la televisión llega simultáneamente con imágenes a cada rincón del planeta, lo cual es una consecuencia social y psicológica independiente de sus contenidos. Para comunicar su tesis, McLuhan acuñó la célebre consigna "el medio es el mensaje". Esto quiere decir que el mensaje social y psíquico que un medio trae es él mismo y no su contenido. Cada medio, la fotografía, la palabra hablada o el automóvil, codifican y se representan la realidad de diversas maneras y son esos códigos los que hay que comprender, según McLuhan, para comprender la comunicación misma.

Después de McLuhan, la teoría de las comunicaciones ha recibido un renovado respaldo con los aportes de la psicología social experimental. Con ello, el énfasis está siendo puesto ahora en el receptor, en el que recibe la comunicación. Nunca se trata de personas aisladas, sino de grupos sociales. ¿Cómo reaccionan los grupos ante las comunicaciones? ¿Cuán permeables o impermeables son a los mensajes? En las concepciones tradicionales, se suponía que el público era una masa amorfa, inerme y pasiva, a la que se podía manipular a voluntad. Esa ingenua visión ha sido reemplazada por otra que intenta descubrir los procesos interpretativos que los grupos sociales desarrollan al recibir los mensajes.●



Yo estoy con la quinta eleton
El último paso. El más importante.

TELETON: UN PAIS, UNA OBRA, UN LIDER

Hay fenómenos sociales que, en determinadas circunstancias y para un observador más o menos neutral, resultan sumamente significativos. Y decimos "significativos", porque enseñan acerca de un país y su gente, porque sacan a la luz aspectos del comportamiento de los grupos sociales, en general, porque son como sondeos en las profundidades de lo que las personas sienten y quieren. La Teletón es uno de esos fenómenos.

Chile no es un país de gente demasiado audaz, por decirlo de alguna manera. Ni muy crédula que digamos. No es un azar que corra aquella especie de ser los "ingleses" de América Latina. Desde luego, no se refiere a una supuesta condición monárquica o a una supuesta realeza; más bien, alude a una actitud de término medio, equidistante de la frialdad y de la pasión. Sin embargo, este término medio no quiere decir equilibrio, ese equilibrio sensato al que se llegaría, luego de experimentar los excesos de la pasión, política o sentimental. Se trata, en verdad, de un equilibrio que impide al chileno medio pensar y sentir con mayor intensidad, que le impide arriesgarse, que le impide la audacia; esa audacia creadora que no es un fin en sí, sino un medio para conocer dimensiones menos triviales y normales de la experiencia, en el pensamiento o en la acción.

Y esto no es una crítica, ni siquiera un reproche. Es simplemente una descripción. Definitivamente, no somos ni tropicales ni exaltados de temperamento. Por ello mismo, las adhesiones no son muy constantes, sino, más bien, variables. Esto es bastante cierto en la política, tanto como en la música o el deporte. Salvo grupos minoritarios, el fanatismo en las ideas, las doctrinas y los hechos no es una constante de las mayorías. Los que han programado, antes y en lo reciente, iniciativas globales contra el alcoholismo, la drogadicción o la delincuencia, saben perfectamente, también, que la indiferencia de los diversos sectores de la vida nacional llega a ser desesperante. Y en un rapto de indignación, calificamos a la gente de "egoísta", "insensible" y "apática". Es preciso, no obstante, ser precavido y cauteloso con los adjetivos y no caer en la tentación de calificar con estilo definitivo. Los pueblos, los países, los grupos sociales, como los individuos, pasan por muchas vicisitudes. Y es posible confundir actitudes circunstanciales con disposiciones permanentes.

DESATANDO SENSIBILIDAD

Si la apatía es una característica más o menos estable del chileno medio, es un hecho que la Teletón lo ha sacado del sendero por varios meses cada año. Acaso, sólo el fútbol (que hace surgir en los chilenos sucesivas esperanzas y les provoca, también, sucesivas frustraciones), tiene idéntica capacidad de encender a la gente y movilizarla. Como es obvio, la Teletón tiene una abrumadora mayoría de partidarios y seguidores en todo el país e, igualmente, una minoría de contradictores. Pero, más allá de la apología o de la crítica, de la aprobación o el rechazo, ya es un fenómeno digno de análisis para los cientistas sociales. Sus dimensiones nacionales, la intensidad de los sentimientos y emociones que desata, la eficacia práctica de sus métodos, todo eso la convierte en mucho más que algo aislado, accidental o irrelevante. Es posible que la Teletón, sea un genuino retrato de lo que somos, de nuestras necesidades y de los cambios experimentados por nuestras actitudes.

Desde luego, nada ocurrió de una sola vez. Hubo un comienzo, humilde y dificultoso. Un comienzo en el que se daba todavía la espectacular participación que se fue desatando progresivamente después. Un comienzo en el que los protagonistas no eran todavía mayoría. Y para nadie es un secreto el papel cumplido por los medios de comunicación, particularmente, por la televisión. Conversando con **PLUMA Y PINCEL**, Mario Kreutzberger lo dice como sigue: *"Hay que ponerse a la altura de los tiempos. La gente ya no vive en una aldea de cuatro manzanas. Y para informarla eficientemente de lo que se quiere hay que usar los medios de difusión. Ese es el modo de hacer las cosas profesionalmente. Para ayudar a los niños, necesitamos dinero. Y para obtenerlo, hay que persuadir a la gente de que es necesario ayudar. Si se logra, entonces, la campaña es un éxito. Pero para ello hay que tener una idea buena, mejor que la anterior; porque la Sociedad Pro-Ayuda del Niño Lisiado, existía hace veinte y tantos años, pero con una idea menos buena. En 28 años, alcanzó a rehabilitar muy pocos niños. Con cinco teletones la atención aumentó a cinco mil niños. Entonces, esta idea es mejor que la anterior".*

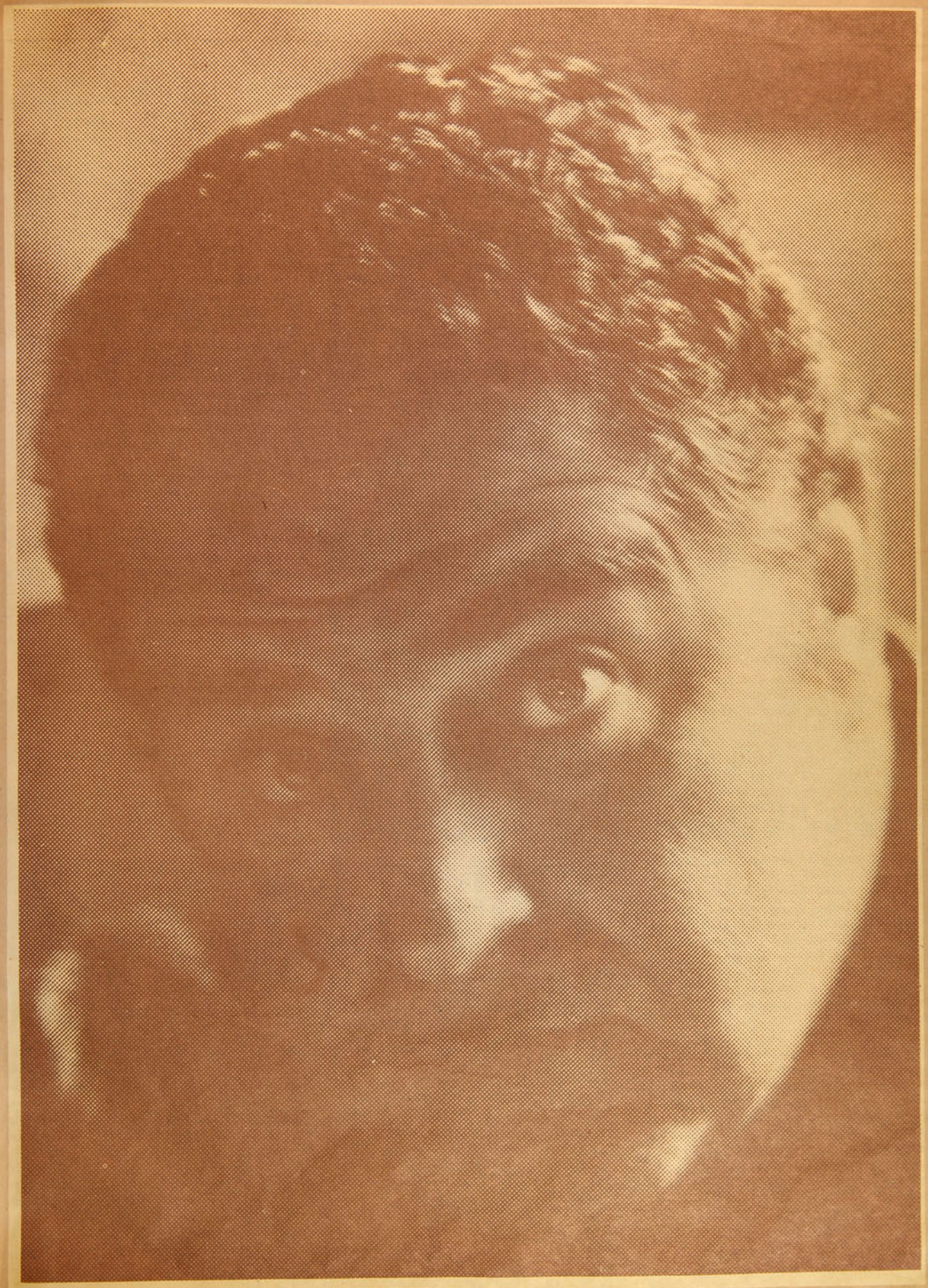
LA ARRASANTE TELEVISION

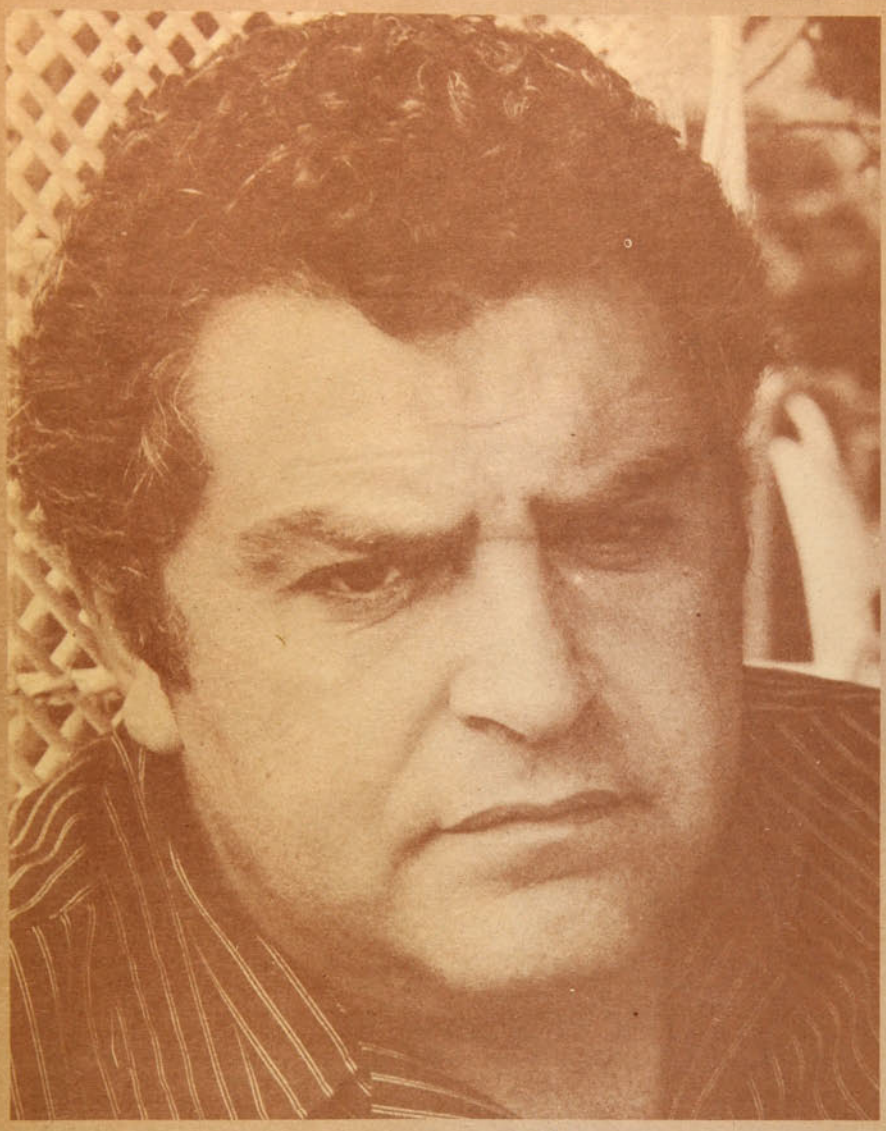
Sin duda, la televisión ha resultado crucial para la Teletón. Ningún otro medio podría lograr una participación simultánea de todo el territorio nacional, permitiendo ver y estar al unísono. Y ello es evidente, no sólo en los eventos finales de cada campaña anual, sino en el desarrollo de las campañas mismas. Es claro que, sin ver, la gente no se habría sensibilizado en igual grado con el problema de la rehabilitación de los niños lisiados. Las campañas, desde un comienzo, se propusieron mostrar, dejar a la vista el problema en todo su dramatismo, probando que *ver* un niño lisiado es radicalmente diferente a oír hablar de él o leer acerca de su situación. La sensibilidad de las personas es impactada de manera más intensa. Y ello no es manipulación. Es realismo. Es enfrentar una situación sin rodeos. Ante las imágenes en movimiento de un niño que coge las cosas con los dedos de los pies no queda ocasión para la imaginación, ni posibilidad de intermediar la evidencia. No hay racionalización posible. Una enseñanza crucial de la Teletón es que, dadas la velocidad y simultaneidad de la información en los medios actuales de comunicación, los mensajes que no los utilizan eficientemente, se pierden y se disuelven sin llegar a sus destinatarios masivos.

La televisión ¿ha modificado las actitudes de los chilenos, en alguna medida? La Teletón parece probar que la capacidad solidaria existe, pero que para poder ponerla en movimiento hacen falta comunicaciones masivas. En este preciso sentido, la Teletón ha vencido el síndrome de apatía participativa de la gente. Kreutzberger, con larga experiencia de contacto con el público, sostiene que han ocurrido cambios:

"Los medios han provocado cambios, indudablemente. El comportamiento del público ha ido cambiando. La personalidad del chileno de hace veinte

"La gente ya no vive en una aldea de cuatro manzanas. Y para informarla eficientemente de lo que se quiere, hay que usar los medios de difusión. Ese es el modo de hacer las cosas profesionalmente."





"Con cinco teletones, la atención aumento a 5.000 niños. Entonces, esta idea es mejor que la anterior."

percatarse de las emociones del público y conducirlas, su humor a veces desconsiderado, su talento para convertirse a sí mismo, en escena, en objeto de burla, sus mohínes, sus cambios de humor en cámara, su percepción para representar y ser delegado de las preguntas e inquietudes del público. En una medida bastante observable y comprobable, Kreutzberger se mimetiza con el chileno medio, con total soltura.

Por ello, no es una exageración decir que la credibilidad de Teletón pasa por la credibilidad de Kreutzberger, y viceversa. El animador es hoy un fenómeno de punto de referencia, de modelo, de comparación social, montado sobre el medio más creíble: la televisión. En nuestro país, la televisión es la fuente crucial de información y de comparación social. Su fuerza es el trampolín para la credibilidad de Kreutzberger. Y se trata, abiertamente, de un tipo de liderazgo no tradicional, que no proviene de la intelectualidad universitaria o de la política.

Así, sumando elementos, la fuerza social de la Teletón reside en su impecable credibilidad. Pero, además, en un contexto peculiar. Es una credibilidad en circunstancias que, a nivel planetario, en lo cultural y en lo social, las credibilidades no sólo no abundan, sino que resultan ser escasas. No es audaz afirmar que la Teletón se alimenta, en gran medida, de la vulnerabilidad de la gente en lo que a credibilidad dice relación. La gente necesita creer siempre. Y necesita que sus creencias tengan estabilidad, consistencia y duración. La movilización general provocada por la Teletón expresa lo profunda y generalizada que es la necesidad de creer. Y particularmente la necesidad de sentirse partícipe, de ver que el esfuerzo común y mancomunado se traduce en una obra visible, de sentirse útil, de tener una idea menos atribulada y abrumadora de sí misma.

PUBLICIDAD Y MARKETING

La Teletón, sin duda, existe dentro de la realidad que es la televisión. Pero, además, utiliza argumentos y elementos de otros campos: la publicidad y la economía. La dimensión publicitaria de la Teletón salta a la vista;

años no tiene nada que ver con la personalidad del chileno de ahora. Hoy, gracias a la televisión, el chileno es mucho más extravertido. Esa es mi opinión. Hace veinte años tú ponías un micrófono y una cámara de video en la calle Ahumada..., se juntaban cientos de personas, pero tú no le sacabas ni media palabra a nadie. Ahora, hablan sin avergonzarse, con mucha soltura."

UN NUEVO TIPO DE LIDERAZGO Y PARTICIPACION

En el pasado, las figuras de la radio llegaron a ser los personajes con la mayor popularidad. Hoy han sido desplazados por las figuras de la televisión. Y, con toda seguridad, Mario Kreutzberger es el caso más espectacular. Es difícil precisar cuál es la base de su tremenda fuerza comunicacional, pero, tentativamente, pueden esbozarse algunas consideraciones. Por ejemplo, su falta de acartonamiento, su plasticidad facial y gesticular, su carácter ocurrente e ingenioso, su capacidad para



Marcelo López, autor de la letra del himno de Teletón, conversa con **PLUMA Y PINCEL**, *rodeado de lo que es su salsa: televisores, cassettes, spots, acción publicitaria. "La Teletón es el fenómeno social más importante, en casi una década", nos dijo.*

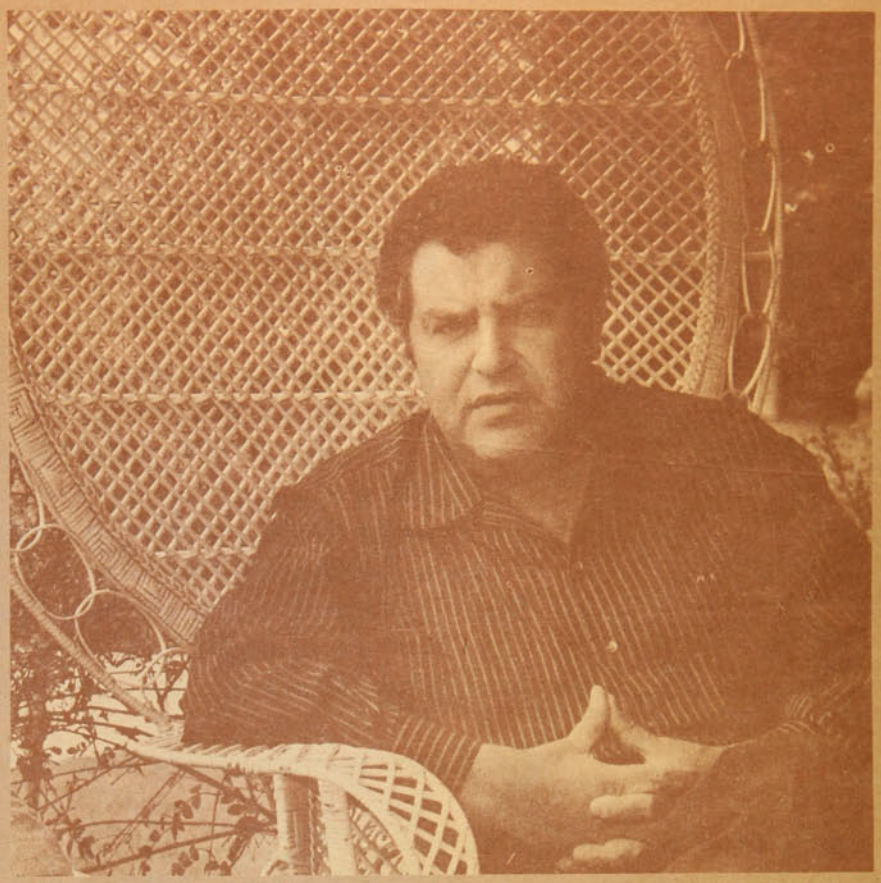
de hecho, es tratada como una campaña publicitaria, con spots de televisión, frases de radio y avisos de prensa, con lanzamiento y culminación, con mensajes institucionales y apoyo a productos específicos. En los meses anteriores al evento final, decenas de spots cubren las tandas comerciales de todas las pantallas del país. Su rasgo fundamental es la utilización de la técnica del testimonial: cada producto, así como la obra general de la Teletón son promovidos por figuras conocidas y populares de la televisión, de la radio y del espectáculo en general. Estos personajes, que operan en diversos canales y medios, se unen por única vez en el año y suman un tremendo factor de movilización del público.

PLUMA Y PINCEL estuvo con Marcelo López, creativo de la agencia Publiart y autor de la letra de las canciones de Teletón, de las que son autor musical Daniel Lencina y arreglador Francisco Aranda. López interviene directamente en la concepción de las campañas y sus opiniones sobre el fenómeno Teletón resultan sumamente reveladoras. Dice por ejemplo:

"La Teletón no existiría si no hubiera operado con un concepto mercantilista. La Teletón es un buen negocio para todos los que están en ella. Es un buen negocio para las 26 empresas que venden más, es un buen negocio para los canales de televisión, porque se incrementan las pautas de publicidad... Y si no fuera un buen negocio, la Teletón no hubiera funcionado. La Teletón es un caso espectacular de marketing... La Teletón es, también, un caso de medios que están justificados por el fin que persiguen. Lo he dicho varias veces: en el caso de la Teletón, el fin justifica los medios. Se trata de 18.000 niños que estarían perdidos ahora y para siempre, sin poder caminar, sin poder utilizar sus manos, que estarían en sus casas, algunos de ellos escondidos por sus padres. Entonces, para niños en una situación urgente y extrema hay que utilizar recursos extremos y conjugarlos con mucha imaginación..."

López sostiene que la Teletón es el hecho más significativo de tipo social desde hace casi una década en nuestro país:

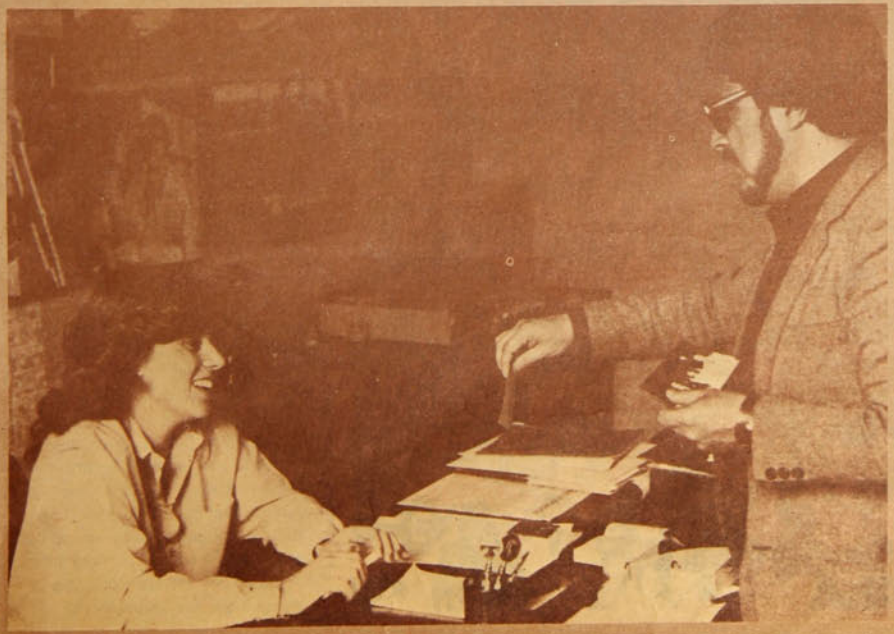
"Este es un país ponderado. Todo se hace con ponderación, con buen criterio, sin extremos, dentro de ciertos límites. Entonces, la Teletón es la irrupción de un fenómeno que salta más allá de la ponderación. Ha modificado hábitos de la ciudadanía chilena. Yo creo que la Teletón es el fenómeno social más importante desde el 11 de septiembre del 73. El 11 de septiembre del 73 cambia la forma de vida del país, cambia todo. Desde entonces acá, la Teletón es el más espectacular fenómeno, el de mayor impacto social sostenido."



"La personalidad del chileno de hace veinte años no tiene nada que ver con la personalidad del chileno de ahora. Hoy, gracias a la televisión, el chileno es mucho más extravertido."

Igualmente, considera que se trata de un caso notable de participación:

"La Teletón triunfó porque dio a la gente la oportunidad de participar, de ser protagonista del fenómeno en forma directa. Para subsistir, la Teletón necesita que la gente haga su aporte. Durante las 27 horas están abiertas todas las sucursales del Banco de Chile, en todo el territorio nacional. La gente va al banco y pone la plata. Se van dando los cómputos. El hecho es que, dos horas después, en los cómputos figuran los quinientos pesos que tú pusiste, gracias a que te sacaste el pijama, te pusiste los pantalones y fuiste al banco. Se trata de una participación directa. En los meses anteriores participaste comprando los productos. La participación es absolutamente directa. No estás delegando en Don Francisco o en otros tu participación. Es algo directo y muy poderoso, tremendamente poderoso y que redunda en unidad, solidaridad y acción gregaria. Nunca he visto algo semejante."



PLUMA Y PINCEL, *con Ximena Casarejos, el alma del centro de difusión Teletón, la responsable de allanar los caminos y conseguir los aportes decisivos.*

QUINTA Y ULTIMA

De acuerdo a los planes delineados desde un comienzo, la quinta Teletón es la última. Con su realización se habrá puesto fin a una etapa cuya consecuencia esencial es la realidad cierta de la rehabilitación de miles de niños impedidos. La historia de estos sufrimientos familiares ya no será jamás la misma antes que después y durante la Teletón. Cada vez, el hecho sacudió la sensibilidad del país. Cada vez, toda la gente se pegó a los televisores para provocar una conexión vital multitudinaria sin parangón en la historia de los medios de comunicación en nuestro país. ●

TEXTO Y ENTREVISTA: EDISON OTERO
FOTOGRAFIAS: TITO VASQUEZ

Psicología social latinoamericana:

CUANDO LA UNION HACE LA FUERZA

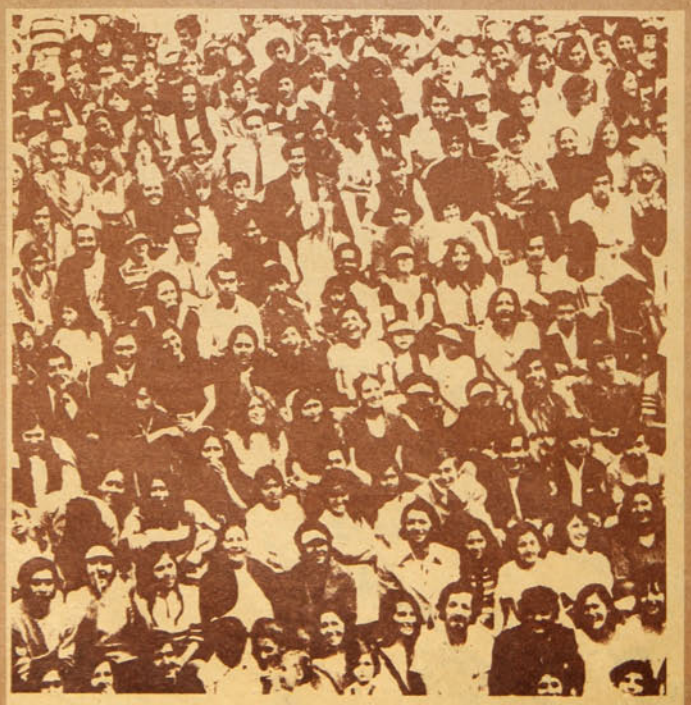
Nuestra capital fue, hace algunas semanas, el lugar perfecto para la tercera cita de los psicólogos sociales de toda Latinoamérica. La pujante historia de la disciplina, en la región, demuestra lo importante que es el trabajo conjunto de sus especialistas.

Entre el 25 y el 29 de octubre, se realizó en Santiago el Tercer Seminario Latinoamericano de Psicología Social. Especialistas de la mayoría de los países de la región se dieron cita para abordar un nutrido temario, que incluyó las aplicaciones de la psicología social al comportamiento económico, el desarrollo organizacional, la psicología clínica, la movilización comunitaria, la enseñanza y el aprendizaje. Este encuentro, que contó con el respaldo de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Colegio de Psicólogos de Chile, fue patrocinado por la Asociación Latinoamericana de Psicología Social (ALAPSO), un pujante grupo que ha tenido enorme influencia en la institucionalización académica y el desarrollo general de la disciplina.

La psicología social está entre las disciplinas científicas de más reciente desarrollo en el panorama general de las ciencias de nuestro tiempo. Se atribuye a Kurt Lewin, el pensador alemán emigrado a los EE.UU. y desaparecido en 1947, el sentar las bases de la psicología social experimental. Desde entonces, las investigaciones de laboratorio, de campo y experimentales, en general, han alcanzado un monto significativo y de creciente importancia para el conjunto de las ciencias del comportamiento. Influidos también por Lewin, los psicólogos sociales renunciaron calculadamente a la elaboración de teorías globales de la conducta humana; y han construido una variedad de explicaciones de alcance medio. Desde la teoría del campo, del propio Lewin, una variedad de teorías e investigaciones experimentales han alcanzado una alta influencia en el estudio del comportamiento social. Entre las teorías, pueden señalarse algunas como la del cambio de actitud (Hovland, Janis y Kelley, 1953), la de cooperación y competencia (Morton Deutsch, 1949), la teoría funcional de las actitudes (Katz y Stotland, 1960), la de la imitación social (Bandura y Walters, 1959), la de la atribución de causalidad (Harold Kelley, 1967) y el macizo aporte de León Festinger, con sus teorías de la comunicación social informal (1950), de los procesos de comparación social (1954) y de la disonancia cognitiva (1957). Entre los aportes experimentales, cabe destacar los de Solomón Asch (sobre conformismo y presión de grupo), los de Stanley Milgram (sobre violencia y obediencia), los de Zimbardo, Aronson, Schachter, Hovland y Weiss, Baggaley y Duck, sobre asuntos tan variados como la presión situacional, la afiliación a grupos, la credibilidad de una fuente que comunica y la influencia de factores formales y no-verbales en el mensaje televisivo. Pese a ser la más reciente de las ciencias psicológicas, nadie discute ya su importancia. En un trabajo reciente, sobre ciencias sociales y de la conducta, el premio Nobel de Economía Herbert Simón ha señalado explícitamente el valor de los trabajos experimentales en psicología social, para la comprensión del comportamiento humano.

Pero, si la psicología social es reciente en el conjunto general de las ciencias de nuestra época, su desarrollo en Latinoamérica lo es todavía más. Y, a no dudarlo, su presencia actual en las instituciones académicas de toda la región está directamente ligada a la organización de ALAPSO, la Asociación Latinoamericana de Psicología Social. Su origen data, formalmente, de enero de 1974. Reunidos en Ciudad de México, un grupo de especialistas designó presidente de la asociación al brasileño Aroldo Rodríguez, hoy indiscutida figura de primera línea en la psicología social latinoamericana. La inquietud, sin embargo, tenía un poco más de historia. Se remonta, en verdad, a fines del año 1969, cuando se celebraba un congreso más de la Sociedad Interamericana de Psicología (SIP), en Punta del Este, Uruguay. En esa ocasión, y con el respaldo de figuras norteamericanas como León Festinger, Elliot Aronson, Morton Deutsch y David McClelland, los latinoamericanos concibieron la posibilidad de un encuentro que los reuniera formalmente. Estaban Aroldo Rodríguez, el futuro primer presidente de ALAPSO, y el mexicano Héctor Cappello, futuro vicepresidente para las zonas de México y El Caribe. Asistían, también, un profesor y un ayudante chilenos, de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile, respectivamente: Ricardo Zúñiga y Julio Villegas. Ellos regresaron a nuestro país con el propósito –previamente acordado entre todos– de conseguir con sus respectivas universidades la realización de un encuentro de entrenamiento en psicología social experimental. Para este efecto, había que invitar a algunos profesores norteamericanos, para que dictaran los seminarios, dando un respaldo inmejorable a la disciplina en el país y en Latinoamérica. Por supuesto, los demás latinoamericanos conseguirían asistentes, además de ellos mismos. La idea subterránea –complementaria del encuentro– era echar las bases para una futura asociación de los practicantes latinoamericanos de la disciplina.

En términos fríos, la posibilidad de éxito de la iniciativa debió parecer del todo improbable a cualquier observador neutral. Creer que un profesor y un ayudante, de una disciplina con menos de una década de existencia como simple cátedra en dos universidades, iban a conseguir que sus instituciones





Sesión inaugural del Tercer Seminario Latinoamericano de Psicología Social. En el centro, don Jorge Swett, rector de la Universidad Católica, y Héctor Cappello, presidente de la Asociación Latinoamericana de Psicología Social.

financiaran la realización del encuentro; y con invitados norteamericanos, creerlo, decimos, merecía la razonable calificación de ingenuidad. Y, sin embargo, en enero de 1970 arribaron al país los profesores norteamericanos que se encargaron de los cuatro seminarios: David McClelland, Harold B. Gerard, Morton Deutsch y Leonard Berkowitz. Y junto con ellos llegaron profesores mexicanos, brasileños, paraguayos, colombianos y argentinos. Fue un éxito total. Por primera vez, los latinoamericanos tuvieron la ocasión única de escuchar, durante un mes, a cuatro figuras relevantes de la psicología social internacional y de la institucionalidad académica norteamericana. Por primera vez, también, una cantidad de profesores latinoamericanos pudieron entrecruzar opiniones y tirar líneas sobre la futura organización. El primer comité murió junto con nacer prematuramente, pero el correo internacional mantuvo en contacto permanente a los más persistentes: Rodríguez, Cappello, Villegas.

1973: una designación formal vino a cambiar las cosas. Héctor Cappello fue nombrado decano de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y se dio a la tarea de organizar una reunión de los psicólogos sociales latinoamericanos. Bogotá fue el lugar. Se redactaron los estatutos y reglamentos y en enero de 1974, bajo el auspicio de la UNAM, se funda en México la Asociación Latinoamericana de Psicología Social (ALAPSO). La preside Aroldo Rodríguez; lo secundan: Cappello, como vicepresidente de la zonal de México y El Caribe; Gerardo Marín, de Colombia, como vicepresidente de los países andinos; y Jacobo Varela, de Uruguay, como vicepresidente por los países atlánticos.

De entonces acá, los resultados son abiertamente favorables. Se han realizado tres seminarios: en Caracas, en Oaxtepec (México) y en Chile, en el mes de octubre de este año. Un convenio con la editorial mexicana Trillas permitió editar la primera bibliografía propiamente latinoamericana de la especialidad. ALAPSO publica actualmente su revista oficial. Durante la década del 70 surgen los departamentos de psicología social en las universidades más importantes de la región. Igualmente, comienzan a desarrollarse los estudios de postgrado y los intercambios académicos. Por otra parte, se han abierto líneas de investigación destinadas a la comprensión de la realidad latinoamericana. En suma, una fructífera labor.

El reciente seminario en Santiago reunió otra vez a los principales impulsores de ALAPSO y del desarrollo de la psicología social latinoamericana: el brasileño Aroldo Rodríguez, de la Universidad Federal de Río Grande do Sul; el colombiano Gerardo Marín, del Spanish Speaking Mental Health Research Center de Los Angeles, California; Marcial Losada, de la Universidad de Michigan; Euclides Sánchez, de la Universidad Central de Caracas.

La ALAPSO, con Héctor Cappello a la cabeza, con el profesor de la Universidad Católica de Chile, Julio Villegas, como secretario general, tuvo igualmente su asamblea el día final del evento. El asunto principal fue la convocatoria a elecciones para una nueva junta directiva, así como la fecha y el lugar de realización del cuarto seminario. Pero, para los dueños de casa, el tema más importante fue la decisión de iniciar las gestiones para la fundación de la filial chilena de la organización continental. Si la historia vuelve a repetirse, este hecho debería tener una crucial influencia en el desarrollo de la disciplina en el país y, especialmente, en el ámbito académico nacional. ●

LO QUE SE PUEDE LEER A LA MANO

La cantidad de manuales y textos sobre los temas de la psicología social abunda. En las buenas librerías de Santiago, puede hallarse a clásicos como Solomon Asch, Theodore Newcomb o Gordon Allport. Las publicaciones de Editorial Trillas son abundantes sobre la disciplina. Alianza Editorial, en su serie de bolsillo, ha publicado la Introducción a la Psicología Social *de Elliot Aronson. Con un poco más de paciencia, se encuentran las célebres investigaciones de Stanley Schachter,* Psicología de la Afiliación, *de Paidos. Editorial Paidos editó, hace años ya,* Teorías en Psicología Social, *de Morton Deutsch. Este título requiere de un poco más de suerte. El importantísimo Festinger es una pieza de colección; no se encuentra. Stanley Milgram no ha sido traducido todavía. Paidos publicó también a Kurt Lewin, pero sólo unos cuantos escritos. En Amorrortu se encuentra a Erwin Hollander:* Principios y Métodos de la Psicología Social. *Si quiere ahorrarse la exploración indefinida de los estantes, recurra a los libros de Trillas, que tiene muchas compilaciones y antologías. Entre ellos, recomendable es la lectura de* Psicología Social Experimental, *de Chester Insko.*

¿QUE DIABLOS PASA CON LOS SALONES?



Dos salones, el de la Universidad Católica y el de la Chile, más el concurso de la AFP SUMMA, proyectan oscuras perspectivas para la actividad plástica nacional. No revelan el verdadero balance que puede hacerse sobre el arte chileno; no revelan la verdad. ¿Qué diablos pasa? ¿No sirven los jurados? ¿Los buenos no envían a los salones supuestamente oficiales o lo mejor se pierde entre los rechazados? PLUMA Y PINCEL adelanta algunos comentarios y reflexiones en torno a este tema de la más vigente actualidad.

En el escaso lapso de unas semanas, Santiago se vio de pronto conmovido con la inauguración y entrega de premios de tres importantes eventos: los dos Salones de las Universidades Católica y de Chile, y el Concurso de AFP SUMMA, "El árbol en la pintura chilena", concurso que de hecho es otro Salón.

Los artistas comprometidos y los aficionados a las artes plásticas y visuales se hallaron, entonces, repentinamente ante **la verdad.** Ahí estaban, ocupando un espacio generoso del Museo Nacional de Bellas Artes (Sala Matta) y del Museo de Arte Contemporáneo, las obras ("las pruebas de la infamia", como dice el tango), el producto del quehacer de nuestros artistas. Se sabe que en estos casos se muestra lo mejor; se sabe que los envíos son infinitamente superiores en número. El Catálogo del "Certamen Nacional de Artes Plásticas" 1982 dice que se recibieron 721 obras "en las secciones Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo y Arte Experimental". El número de obras enviadas al "Tercer Salón Nacional de Gráfica" de la Pontificia Universidad Católica de Chile fue muy parecido, y el Concurso de AFP SUMMA revela que recibió "casi quinientas obras". Existían, por consiguiente, buenas razones para esperar que veríamos lo mejor.

La desilusión de todos, participantes y aficionados, fue grande. Las premiación parece haberse realizado mediante una tómbola y aunque en los dos salones universitarios participaron jurados de prestigio (y no puede decirse menos del jurado del Concurso del árbol), se advierte una gran discordancia entre uno y otro; no se

YO ACUSO...

A ARTISTAS, CRITICOS Y GALERISTAS.

por Julio César Bandin Ron

Deshonestidad, celos competitivos, falta de creatividad y profesionalismo son términos duros pero en nada apresurados, que lamentablemente tienden a caracterizar el actual momento por el que pasa nuestro medio artístico.

Todas aquellas felices coincidencias que surgen de las reuniones entre amigos, ese inevitable y descarnado análisis del medio se diluye en la cotidianeidad, en la que nos acomodamos de la forma menos riesgosa y molesta al curso de los acontecimientos. Circunstancia que obviamente favorece la permanencia de los muchos personajes "paracaidistas" que han logrado fortalecer posiciones medianamente estables e influyentes. Todos reclaman una verdadera crítica, verdaderos **marchands**, obras creativas, pero en forma paralela mantienen relaciones mimosas y convenientes con los principales exponentes de la improvisación.

Y creo que nuestra gran culpa reside en el no estudiar en profundidad el problema y luego forzar los acontecimientos de manera que las figuritas se reordenen y se autodefinan de una vez por todas. Cometemos el error de no actuar en beneficio del medio por temor a perjudicar nuestros mezquinos intereses personales: intereses que no aluden sólo a un aspecto económico sino, y tal vez fundamentalmente, a aspectos que tienen más que ver con la vanidad por el hecho efímero, con la figuración en el mundillo, y en definitiva con la mentira. Porque también debemos comenzar a ponerles el verdadero nombre a las cosas. Quién más, quién menos, todos alimentamos este estado de cosas que nos sumergen en la mediocridad, en el reino de lo aparente, de lo tibio. Y me culpo a mí mismo en primer lugar.

Ahora bien, no me cabe ninguna duda de que en nuestro medio existen individuos con la capacidad y la aproximación suficientes como para llegar a ser eficientes **marchands**, agudos y esclarecedores críticos, o creadores de anticipación; sin embargo, es cierto también que el difícil momento actual del proceso no es acompañado desde esas funciones decisivas en forma conveniente. ¿Por qué? Porque apenas un individuo se pone en carrera –y yo tengo particular experiencia en este aspecto–, toda capacidad de lirismo o desinterés le es limada, arrinconada, por una realidad que se le impone, lo acobarda y hasta llega a dirigirlo. Porque en este estado de cosas nadie elige: simplemente nos subimos al tren que más a mano tenemos y que nos brinde algo de seguridad; y con un poco de suerte, incluso, talvez hasta lleguemos a ocupar un lugarcito en la locomotora. Lo triste es que no alcanzamos a darnos cuenta de que el gran negocio, incluido el de los pesos, parte de la jugada contraria: la de ordenarnos, hacernos un poco más humildes, enriquecernos mutuamente y apuntalar esa identidad que flota, tímidamente, por sobre los arrebatos histriónicos más desopilantes.

Hay reales posibilidades de incorporar un arte argentino al espectro universal, pero no pasan por la moda internacional. Nos deslumbramos por movimientos que se generan en el exterior, y no nos detenemos a comprender que su trascendencia radica en el hecho de haber partido del proceso de identidad de una comunidad determinada. Proceso que bien podemos generar nosotros, sobre la riqueza de nuestro origen desordenado y romántico. (Romanticismo: una palabra desprestigiada y que tal vez debería ser parte indisoluble del espíritu de todo creador.)

PUNTOS CLAVES

La década pasada fue notablemente diferente a ésta, y aquí sólo quiero describir y no calificar. Diversas circunstancias le cambiaron la cara al proceso a partir –bien podríamos simbolizar– del cierre del Instituto Di Tella. Los verdaderos protagonistas de esos días quedaron de pronto desprotegidos y cierto espíritu de búsqueda e investigación fue



capta con facilidad, como debe ser, la vara con que han sido medidas las obras.

TERCER SALON NACIONAL DE GRAFICA

El primero que vimos fue el Salón de la Católica. La impresión, a primera vista, fue un gran desconcierto. Luego, en una segunda revisión, este desconcierto inicial se acentúa aun más. Tuvimos la impresión de un **collage** gigantesco en el que se había intentado entregar una expresión univoca de la actividad plástica nacional, sin que el objetivo quedase logrado; por el contrario, la disparidad de criterios que la selección expuesta dejó a la vista, revela que no hubo concierto en la selección. Puede deducirse que igual cosa ocurrió con los premios.

Tanto es así que el Salón, con sus premios y exposición, le deja a uno la sensación de que si usted insiste en premiar esto, yo insisto en premiar aquello. El jurado no actuó —no nos cabe ninguna duda— con uniformidad de criterios, menos aun con unanimidad.

El Premio Dibujo, que recayó en la obra "Historia sentimental de la Pintura Chilena", de Gonzalo Díaz, había sido expuesto poco antes en la Galería "Sur". Es una obra compleja, con un amplio espectro de expresiones en el que el artista unifica una diversidad de materiales que van desde la luz de gas, neón, hasta el artefacto arbitrariamente inserto en el conjunto, como una bolsa de goma o un par de plumeros. Todo el material empleado sigue una línea, que puede ser dodecafónica si hablásemos en términos musicales, pero la línea armónica existe.

En medios múltiples se premió el trabajo conjunto de Juan Castillo y Ximena Prieto titulado "Movimientos en falso". Un video de extraordinario vigor, con un contenido de elevada tensión expresiva y fácil comunicación. En este tipo de trabajos posiblemente sea uno de los mejores que se hayan visto en Santiago este año.

La Mención Grabado recayó en Eduardo Garreaud, con "De la intimidad", que es parte de su obra "Del espontáneo" que le vimos en la Galería "Arte Actual". Un grabado heliográfico de gran fuerza cuando se ve en su conjunto, y que pierde gran parte de ella cuando se la mutila, como fue el caso de este Tercer Salón. No se le hizo un favor a nadie si se hizo una concesión, si se "transó" premiándola, porque el perdedor principal no es el artista sino el Salón.

Luego hubo premios a la constancia. El buen nombre de Eugenio Dittborn quedó a salvo con su premio en Grabado "La historia de la aviación", pero estamos seguros que todo el mundo plástico (y el propio Eugenio también, estoy seguro) esperaba algo más de este artista. Y si se trata de la completación de una etapa, cabe pensar que Dittborn tardó posiblemente muchos años en alcanzar esa concreción y que ya debía estar superada, porque la "Historia de la aviación", premiada, estaba junto a un grupo de delincuentes con un sabor excesivo de **dejá vu** y la obra premiada nos resulta demasiado obvia.

¿Y el resto? La muestra que organizan los profesores de dibujo con sus primeros años, destacando a los alumnos más aventajados, habría exhibido posiblemente obras de igual calidad. Los altibajos de este Tercer Salón hacen pensar que posiblemente sea el último. Con la calidad promedio no se puede avanzar gran cosa y si entre los que no llegaron a mostrarse hay obras de valor, estaríamos a las puertas de ver en Santiago un "Salón de los rechazados", opción que no nos atrevemos siquiera a imaginar.

CERTAMEN NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

Este certamen es la contrapartida de la Universidad de Chile al Salón anterior. En su patrocinio participa también la Fundación del Pacífico. Y desde su Catálogo, aun antes de ver las obras expuestas y premiadas, nos enteramos que "con la designación del Premio de Honor para la artista Ximena Cristi Moreno, el Jurado quiso distinguir una personalidad entregada plenamente al hacer artístico, resaltando una obra tempranamente destacada por la fuerza y prolijidad de los procedimientos pictóricos..."

Entendemos, entonces, no se premió "la obra" enviada y reproducida en el Catálogo, sino una trayectoria. Como el Premio Nobel, podría decirse, que no premia **una** obra sino la totalidad de la obra. En tal caso, aceptamos el criterio del jurado, porque en lo que respecta a la obra enviada por Ximena Cristi al Certamen, no estamos conformes. Conocemos mejores obras de esta artista, que no hace mucho exhibió los trabajos de un grupo de alumnos entre los que había obras mejores que la pre-

(Sigue a la vuelta)



apagándose bajo el peso de las circunstancias. El medio, que hasta entonces mantenía una especie de expectativa radial que confluía en ese centro de arte (el Instituto), pasó a reacomodarse y crear nuevas expectativas. Todo esto, unido a momentos de particular politización que sumieron a casi dos generaciones en convulsionadas y confusas perspectivas, dejó como saldo un clima de mayor introspección y reserva. Analizar hasta qué punto los sucesos sociales influyeron en el vuelco de nuestros artistas es tarea de especialistas.

Lo cierto es que inmediatamente surge un interés por el taller, por una figuración que nos vuelve al pasado. Y consecuentemente la atención sobre el cuadro como objeto de cambio y el fortalecimiento de un importante mercado de arte local. Los principales beneficiarios —en apariencia— son los jóvenes que retoman con ímpetu la pintura y que palpan la posibilidad de vender su obra como muy pocas generaciones anteriores.

Pero los beneficios del mercado son peligrosos, y la arbitrariedad y ligereza con que se maneja no tardarán en dejar para muchos su triste moraleja. Algunos de esos jóvenes que hace un par de años se convertían en éxito sorpresivo, hoy ya son reconsiderados con la misma liviandad con que antes fueran elogiados. Y si bien ahora pasamos por un período de recesión en las ventas, las características del problema se constituyeron a partir del buen momento por el que se atravesó en los primeros años de esta década. Con dinero en movimiento, muchos galeristas anteponen el negocio a la índole de su ramo y llegan a influenciar sobre la producción de sus artistas, que terminan por fabricar piezas de probada eficacia comercial. Y consecuentemente llega el periodismo mercenario, que descubre su influencia sobre ese hecho económico paralelo y exige su parte. Y todo se degenera y complica, se pierde distancia, y ese sistema que nosotros mismos ayudamos a implantar nos condiciona y dirige.

Pero no vayamos tampoco a caer en la creencia de que todo es tan sencillo. Cada caso merecería un análisis particular, e infinitos matices van del galerista sensible al mero comerciante: del artista en libertad al entregado a la producción de su mercancía, o del periodista o crítico independiente y desinteresado a aquel otro que vende su opinión. Matices y circunstancias que talvez no justifiquen, pero que seguramente nos llevarán a la conclusión de que la cuestión no es juzgar a nadie sino buscar las causas primeras que nos distraen de lo que es esencial en cuestiones de arte. Porque estamos hablando de arte, y ése es nuestro tema.

Las galerías y revistas especializadas apoyan sobre la base de un hecho comercial —el ignorarlo para ellas es fatal—, y el artista debe vivir de su obra, lo cual nos demuestra que el hecho comercial no es desprestigiante y que debemos apuntar nuestra preocupación a la manera de equilibrar los dos aspectos: el económico, imprescindible aunque secundario, y el que hace al material que se maneja, la obra de arte y la capacidad creadora del individuo.

FINAL PROVISORIO

Es tan corto el espacio periodístico, que se me ocurre que talvez no debería haberme largado a escribir esto. Ahora debo rematar momentáneamente.

Creo que la cuestión es que empecemos a manejar el tema sin miedo, para que esa última generación de artistas, que no existe —¿no notaron que los artistas jóvenes son los mismos desde hace diez años?—, tenga más oportunidades y libertad para alcanzar el único gran objetivo de un creador. Pero quede en claro que la responsabilidad es de todos, y que el error de uno es el de todos. **Hemos forjado un medio que se maneja fundamentalmente a través de relaciones personales; un buen amigo abre cualquier puerta y toda posibilidad. La capacidad, el profesionalismo, la honestidad probada quedan fácilmente en segundo plano según las circunstancias.** Yo mismo escribiendo esto pienso cada frase para tratar de enemistarme con la menor cantidad de gente posible. Pero, a pesar de todo, creo que aquellos que viven una verdadera aproximación al hecho artístico, sincera para afuera y para adentro, deben tomar definitiva conciencia de que a ese capital hay que salvarlo, porque puede ser el capital que dé para todos: una salida para todos. ●

Julio César Bandin Ron aparece como Secretario de Redacción de la Sección Plástica en el primer número de PLUMA Y PINCEL que se editó en Buenos Aires en abril de 1976. Antes de terminar ese año ya era Director Periodístico de esa publicación y después de la desaparición de la revista en la capital argentina, continuó vinculado a la actividad plástica, y formó parte del Comité Editorial de la revista "Artemas", en 1981, de donde tomamos esta excelente nota, oportunísima en el momento que comentamos los salones.

¿QUE DIABLOS PASA CON LOS SALONES?

(Viene de la pág. anterior)

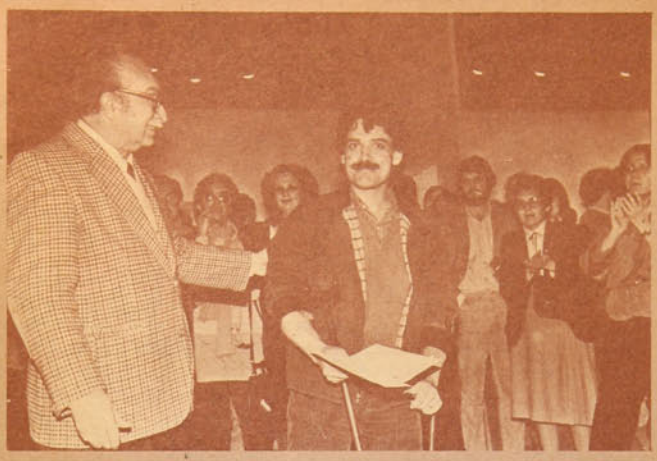
miada. Ximena Cristi tiene, sin duda, una trayectoria conocida y el Catálogo del Certamen tiene toda la razón en la fundamentación a que hace referencia el Jurado. Pero no tiene ninguna relación **con las obras enviadas al Certamen;** de ese envío debió salir el Premio.

EL ARBOL EN LA PINTURA CHILENA

El concurso a que llamó la AFP SUMMA con la ayuda de la Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago, y el patrocinio de la Compañía de Seguros "Cruz del Sur" S.A. y el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, resultó, después de todo, un verdadero acontecimiento, aunque incurrió en los mismos pecadillos de los salones antes mencionados.

Acontecimiento en cuanto a lo que pudo exhibir de trabajo de los artistas chilenos (también hubo algunos extranjeros residentes) que trabajan todos los días, no sólo los domingos y festivos. De este último tipo de obras, hubo muchas, lamentablemente.

El jurado en el que se integró a María Luisa Torrens, crítico de Arte uruguaya, en la actualidad Directora del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo; a Carlos Alberto Cruz, Arquitecto en representación de la Fundación del Pacífico; a Elena Ossa Puelma, Directora del Museo Nacional de Bellas Artes; a Carlos Pedraza, premio Nacional de Arte; a Pedro Félix de Aguirre Lamas, Decano de la Facultad de Artes y Presidente del Jurado, que además contó con la presencia del crítico José María Palacios, tuvo casi 500 obras para seleccionar lo que se iba a exhibir y no estuvo siempre muy acertado.





(arriba) Mario Carreño, Premio Nacional de Arte 1982, hace entrega del Primer Premio del Salón de la Católica a Gonzalo Díaz. (abajo) El público atraído por el interesante video que se llevó el Premio de Medios Múltiples, de Juan Castillo y Ximena Prieto.

Desde luego la Mención Honrosa para Benito Rojo fue un acierto. El trabajo premiado destacaba muy por encima de los que el mismo artista había mostrado poco antes en la Sala BHC. Lo mismo puede decirse del caso de Alberto Ludwig; esta "Sobrevivencia del árbol en la Cité" es mejor que las expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo, aunque todavía un tanto rígidas en su expresión metafísico. Otro ocurre con la elección de "Arboles quemados", de Hardy Wistuba (que mereció una Mención Honrosa en Pintura) si se les compara con las que envió al Certamen de la Universidad de Chile.

El mejor trabajo del Jurado fue el Primer Premio en Pintura otorgado a Carlos Maturana (Bororo). El par de obras de este joven artista nacional es excelente desde todo punto de vista, pero, para no caer en excesos, para la cubierta del Catálogo se eligió, naturalmente, la más formal, la más figurativa, la menos polémica de las dos, obras que en último término ya hubieran justificado plenamente el concurso. Bororo se muestra muy seguro de sí mismo y lleno de inquietudes al mismo tiempo. La composición de la obra que no se ve en el Catálogo es de rara excelencia.

Del conjunto, salvo Nury González (que debe ser alumna de Gonzalo Díaz y no lo disimula); un par de acrílicos de René Poblete; el tríptico de José Basso, que se abre como un paisaje, con un pequeño elemento unificador en cada parte, es flojo, incluyendo el envío de Gonzalo Díaz, ganador del Salón de la Católica con mucho mérito, que no se aplicó en igual forma en su envío al Concurso del árbol de Summa.

Como el tema propuesto se presta, se exhibieron muchas "postales", trabajos formales de apenas buena factura, mudas de contenido.



El Concurso de la AFP SUMMA premio a Carlos Maturana (Bororo), presente con dos obras en el certamen. El Catálogo impreso a todo trapo reproduce la menos interesante de sus obras, sin duda lo mejor del Concurso.

En resumen, ¡tanto cuadro expuesto para mirar tan poco!

¿Qué diablos pasa con los salones? ¿No son capaces de movilizar el trabajo imaginativo de los artistas plásticos, muchos de los cuales parecieron quedarse en sus casas? ¿O se hallan entre los rechazados? Si este último fuera el caso, habría que pensar en otros Jurados, en otro criterio para la selección, en una mejor comprensión de lo que representa el trabajo de estos artistas en el conjunto del quehacer nacional, y darles la oportunidad que a nuestro juicio se merecen. ●

Texto Gregorio Goldenberg
Fotos: Tito Vásquez
Joaquín Donoso.





El Rector de la U. de Chile, Alejandro Medina Lois (a la izq.), entrega el Premio de Honor del salón a la pintora Ximena Cristi. (a la derecha) La escultura de Hugo León premiada en este Salón resulta un tanto obvia; le conocemos mejores trabajos.

MARIO CARREÑO

el niño que nació con un pincel en la mano

Sin rubores, sin jactancia y sin falsa modestia, Mario Carreño cuenta que de él decían que había nacido con un pincel en la mano. El Premio Nacional de Arte 1982, otorgado hace ya algunos meses, no ha cambiado en lo más mínimo a este artista. No se le subió el humo a la cabeza a pesar de que confiesa que ahora, como consecuencia del premio, se ve constantemente asediado por visitas y entrevistadores, y que apenas tiene tiempo para tomar sus pinceles. Y es que Mario Carreño, con sus 69 años bien llevados, conoció el éxito y la notoriedad desde muy joven, y sigue siendo el mismo desde siempre: un auténtico creador, un artista y un ser humano, contemporáneo del tiempo que le ha tocado vivir y con vivencias directas de los hechos más destacados de este tiempo: la dictadura de Machado en su Cuba natal; la Guerra Civil española; la Segunda Guerra Mundial, y todo el clima de caos, guerra y destrucción que siguió después y que aún perdura.

Mario cuenta que de niño en su casa todos hacían música. Hijo de padre español y madre cubana, sus hermanos y hermanas tocaban distintos instrumentos: piano, guitarra, flauta, mandolina, y hasta batería. Faltaba alguien que tocará el violín, instrumento que al parecer le estaba destinado a él. "Pero a mí no me gustaba el sonido del violín. Me sonaba a un gato que le hubiesen pisado la cola". Un concurso de dibujo infantil, organizado por un periódico de La Habana, le permitió conquistar un Primer Premio (véase ilustración adjunta). Tenía, entonces, apenas 9 años de edad, *"y ese premio"*, dice, *"me salvó del violín. Mi padre terminó de convencerse que mi vocación estaba en las artes plásticas y no en la música, y desde entonces, prácticamente, nunca dejé de dibujar"*.

En 1930, con 17 años de edad, Mario Carreño hizo su primera exposición individual, en La Habana. En 1980, en la Galería "Epoca", aquí en Santiago de Chile, el artista celebró sus primeros 50 años en la pintura. Entonces presentó una serie de acuarelas que él llamó "Un descanso en el camino", y en el Catálogo de presentación, escribió:

"Esta serie de acuarelas, realizadas en los últimos cuatro meses, representan para mí como un descanso en el camino, un intermedio después de una dura y larga labor sometida a una rigurosa disciplina exigida por la técnica del óleo que he empleado durante tantos años, y sobre todo, a partir de la última etapa titulada 'Un Mundo Petrificado', en la cual parecen unos seres rotos, destruidos por la violencia en un mundo desgarrado y que aparentemente se precipita hacia una nueva guerra mundial.

"La técnica de la acuarela me ha proporcionado una sensación de libertad, de aventuras, de encuentros fortuitos. Accidentes que va creando el propio material, que en definitiva es el que decide lo que el pintor se propone, y así, en cierto modo, me he visto guiado por esas manchas caprichosas que produce el agua coloreada sobre la superficie del papel, cual traviesas criaturas que se deslizan revelando mundos prodigiosos de color y formas. Mundos que se transforman en misteriosas ciudades, pueblos escondidos, figuras y cielos sorprendentes, apenas modificados por los trazos con tinta de mi mano intrusa.

"Alguien ha dicho que 'la libertad realmente se aprecia cuando se pierde', y estas obras hechas con acuarela y plumilla, me han hecho recordar, más que nunca, que ninguna técnica debe coartar el derecho a ejercer la labor creativa del artista.

"Curiosamente, esta exposición coincide con la celebración de mis 'Cincuenta Años de Pintura', y creo que bien me merezco este descanso."



Sonriente, cordial, afectuoso, chispeante, Mario Carreño habla todavía con algunos ecos de su acento cubano, aunque completamente achilenado, ya en su patria de adopción, Chile.

A lo que dijo Mario Carreño, en 1980, agreguemos ahora un párrafo escrito en 1973 por Emilio Ellena, el esteta argentino, con ocasión de la publicación de un Cuaderno con 24 dibujos del maestro, que Ellena había coleccionado y entregaba, en ese pequeño homenaje impreso bajo el signo inequívoco de su nombre: *Ediciones de la Amistad*, para mejor aproximación a la obra de Carreño. Escribió Emilio Ellena:

"Carreño pinta un cuadro a la vez. Ocupa el caballete de un estudio ordenado y riguroso. No lo abandonará hasta considerarlo terminado. Lo estudiará durante unos días. Después vendrá el firmarlo, cuidadosamente, casi un ritual. De tiempo en tiempo interrumpe su trabajo en la pintura y dibuja, registra en hojas de pequeño formato ideas para futuras obras, o bien, retoma bocetos anteriores y los rehace, los ajusta. Cuando concluye el cuadro en que está trabajando, decide cuál es el tema en que ha de trabajar. Elige uno de sus dibujos y prepara una versión definitiva. Cuidadosamente resuelve los problemas de composición y de valor. A veces viene el detenerse en los detalles; un paño, una fruta, una caracola, pueden requerir numerosos estudios. Una vez logrado lo que busca lo registra en el dibujo total. Cuando está completo lo transfiere a la tela con un sistema de cuadrícula. No raya el dibujo 'definitivo', calca sus líneas fundamentales y este calco es el cuadrícula. Muy raramente introduce cambios en el dibujo al pintar una obra. En cambio, los problemas de color los resuelve directamente en la tela, pocas veces recurre a un boceto en 'gouache' o acuarela."

Este homenaje fue realizado por Emilio Ellena con ocasión de cumplir el maestro cubano-chileno sus se-

(Continúa a la vuelta)

(Viene de la pág. anterior)

senta años de edad. Hoy, este homenaje se enriquece con el Premio Nacional de Arte que recibe Carreño en Chile, su patria por adopción, lo que involucra una intención explícita y no un accidente. Desde aquí, en la Segunda Etapa de *PLUMA Y PINCEL*, nos sumamos al homenaje de Emilio Ellena, en una entrevista más, en otra intromisión en su intimidad, en una nueva incursión en sus sentimientos, en un reiterado abuso de amistad.

CONVERSACIONES CON MARIO CARREÑO

P y P: Después de ese premio de dibujo, después de haberte liberado del violín, ¿hubo acuerdo paternal para que dibujaras o alguna vez hallaste oposición familiar?

CARREÑO: Oposición, en realidad, nunca. Pero el premio ayudó a despejar el camino, desde luego. Fue una contribución importante.

P y P: Ese dibujo premiado no puede haber sido el primero...

CARREÑO: ¡Oh, no! Yo me pasaba constantemente dibujando. Un día encontré a una de mis hermanas que estaba leyendo en una hamaca e hice ese dibujo que envié al concurso. Pero de ahí en adelante ya todo cambió para mí. Un amigo de casa, que era Director del Museo de La Habana, le dijo a mi padre que me enviara allí para ayudarme. Yo era demasiado chico para ingresar a una Academia. Así que comencé a visitar el Museo. ¡Imagínate lo que eso fue para mí! Toda esa cantidad de



"El premio fue una sorpresa enorme para mí. Ni siquiera estaba en casa cuando me avisaron. Luego vino todo esto, tú sabes. No son cosas que se le hacen a un amigo."

estatuas, de cuadros; esculturas, pinturas, dibujos, en fin. Me maravillé con ese mundo, y comencé a copiar de los cuadros, de las estatuas. Había allí una obra de Velázquez, una Virgen o una Ascensión, y yo me puse a copiarla y el Director del Museo me enseñó a usar el pastel, así que me lancé con esa cosa nueva para mí que eran los colores. Y copié obras del Greco y ¡qué se yo! de todo lo que había en el Museo que eran copias también, porque el Museo de La Habana no tenía originales de ese valor.

P y P: ¿Ya existía, entonces, el pastel graso o pastel-óleo?

CARREÑO: No, era el pastel antiguo, que es como pintar con tiza. Bueno, y cuando ya tuve la edad para ingresar a una escuela, entré a la Escuela de Bellas Artes



Dibujo presentado en nuestro gran Concurso Infantil de Dibujos de Libre Composición, por el niño Mario [illegible] favorecido por uno de los primeros premios. Entre los futuros soles de la paleta, la personalidad de este tierno artista se destaca aureolada de los más favorables auspicios.

Concursos de Dibujos de Libre Composición



Tenía 9 años. Sus padres lo querían músico; habían elegido el violín para él, ya que sus hermanos y hermanas componían toda una orquesta. Un concurso de dibujos organizado por un diario de La Habana, le entregó a Mario Carreño su primer Primer Premio, y lo liberó del violín. "Sonaba como un gato al que le pisan la cola", recuerda ahora y se ríe el reciente Premio Nacional de Arte, y habla largamente para PLUMA Y PINCEL *en una conversación más.*

de San Alejandro y allí comencé a pintar todo el tiempo. Pero en ese momento se produjo en Cuba una gran efervescencia política que también alcanzaba a lo cultural. Eso fue en los últimos años del gobierno de Machado y la situación económica del país era desastrosa, porque...

P y P: Coincidió con la Gran Depresión de los Estados Unidos...

CARREÑO: Exacto. Y en La Habana había un catalán que tenía una agencia de publicidad que se llamaba Jaime Val, que me mandó a buscar para contratarme. Pero cuando llegué y me vio, me dijo: "¡Pero usted! ¡Yo creí que usted tenía quince o quién sabe cuántos años más!", y me dio una serie de explicaciones el hombre, porque se había interesado en la madurez de mi dibujo, etcétera, y nunca se imaginó que iba a visitarlo un adolescente. Y me dijo, "Bueno, si quiere, venga y trabaje con nosotros", y así fue como hice mis primeras platas, trabajando en una agencia de publicidad.

P y P: Ahora, esa primera exposición individual...

CARREÑO: Sí, porque yo había participado antes en diferentes exposiciones colectivas.

P y P: Mi pregunta va dirigida a la pintura que hacías en ese tiempo. ¿Seguías alguna tendencia o algo así?

CARREÑO: En realidad fue una exposición de dibujos.

P y P: Y pintura, lo que se llama pintura, ¿a qué edad comenzaste a hacer?

CARREÑO: Primero hice esas cosas académicas cuando estaba en la Escuela de San Alejandro, copiando cuadros y entremedio, algunos paisajes. Pintaba del natural. Después me fui a España; allí entré en la Escuela de San Fernando. Y todo lo que hice ahí fue dibujo, porque además me tenía que ganar la vida haciendo afiches y esas cosas de arte comercial.

P y P: ¿Hiciste alguna vez afiches para corridas de toros?

CARREÑO: No, nunca. Recuerdo que el primer afiche que hice, así, comercial, fue para anunciar a la orquesta de los ***Lecuona Cuban Boys...***

P y P: Fue un conjunto de mucho éxito que también anduvo luego por Chile...

CARREÑO: En ese tiempo, en España (eran los tiempos de la República), hacían afiches formidables y yo me influencié con esa técnica, y comencé a utilizar la brocha de aire, el aerógrafo y llegué a dominar bien esa técnica. Tanto fue así, que cuando regresé a La Habana, continué haciendo afiches y me gané un Primer Premio de un concurso de afiches para un carnaval, y cosas de ésas. Pero como para ganarme la vida hacía afiches y cosas comerciales (y en Madrid también trabajé en una agencia de publicidad), que todo lo que yo hacía para mí, eran dibujos. En ese momento se produjo en España una enorme efervescencia, cuando salió elegido Gil Robles, y a mí, en mala hora, se me ocurrió reunir a un grupo de



¿Cómo describir el taller de un artista? ¿Dónde buscar la sensibilidad que luego transcribe a la tela? Ella impregna el ambiente y domina al visitante con la misma fuerza que lo hace con el que luego toma los pinceles.

artistas que hacíamos afiches comerciales para ayudar a la campaña del Partido Comunista. ¡Imagínate! Hicimos una cantidad de afiches en témpera y nosotros mismos salimos a pegarlos a las calles. Por allí tengo una fotografía en que estoy pegando yo mismo uno de mis afiches, nada menos que en Plaza de la Puerta del Sol. Es una historia que me trajo no pocos problemas, pero coincidió con la caída de Machado en Cuba, así que se presentó una oportunidad para regresar a La Habana. Claro que antes, como todos los cubanos habíamos salido a la calle a hacer manifestaciones en Madrid, fuimos a parar a la capacha. Y yo, que entonces era un ingenuo, pensaba: "¡Qué maravilla ésta de estar en la cárcel! ¡Todo el mundo se va a enterar ahora!". Me creía un héroe, ¿te das cuenta? "Yo me estoy sacrificando por esta causa", pensaba, "y en Cuba se van a enterar". Total que pasé tres meses en la Cárcel Modelo y lo pasé pero pésimo, ni te imaginas; y nadie se enteró de nada.

P y P: Y al final te fuiste a México; ni siquiera regresaste a La Habana.

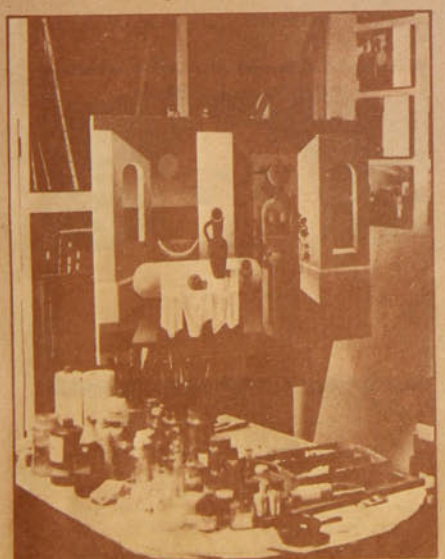
CARREÑO: Entonces, viajé a México, en efecto. Esto fue en el 36 y allí, se puede decir, cuando tomé contacto con el movimiento muralista, fue cuando tomé los pinceles por primera vez en forma profesional, para trabajar con Siqueiros.

P y P: Posiblemente eras el más joven del grupo. En 1936 tenías apenas 23 años de edad.

CARREÑO: Creo que sí. Y comencé a pintar con óleo y más tarde con duco. Pero al año siguiente me fui a París, y comencé a interesarme seriamente con lo que había en los Museos, copiaba cuadros y visitaba a los grandes maestros en sus talleres. En ese tiempo me interesaban, fundamentalmente, los renacentistas italianos y yo me sentía un renacentista fantástico; viví aquello intensamente, oye.

P y P: Pero eso tampoco duró mucho. En París te sorprendió la Segunda Guerra Mundial, y habías llegado en el 37. Ya antes me habías contado que apenas tuviste tiempo para hacer un par de maletas, dejando detrás todo lo que había en tu taller, menos un cuadro, uno solo, el "Pierrot desollado", y salir huyendo hacia Italia, para terminar en Nueva York, sin haber tenido tiempo de abrir tus maletas, y allí te encontraste con tu cuadro, enrollado, que tú mismo te pusiste a restaurar, porque se había resquebrajado.

CARREÑO: Y luego lo perdí de vista hasta que, como tú sabes, me enteré por un amigo que figuraba en un folleto turístico de Miami y decía que lo tenía un Museo, el *Metropolitan Museum of Latinamerican Arts*. En Nueva York me ocurrió una cosa muy curiosa, vas a ver. Me puse a trabajar en un cuadro de gran tamaño que era una especie de alegoría a los dos mundos a través del Atlántico en el Nuevo Mundo, que era una suerte de tesis de grado; quería poner en ese cuadro todo lo que sabía, demostrar al mundo que podía pintar como el mejor renacentista italiano. Y estaba pintado con una cosa en que primero estaba la juventud, luego la paciencia y por último la inexperiencia, que no te puedes imaginar lo que era aquello.



El rincón típico de un artista que se somete a una disciplina rigurosa, como es la del óleo: en orden, cuidadosamente ordenado, pero con sabor a impulsos inexplicables, a la fuerza de la magia y el destino.



"Mundos petrificados", era la etapa en que Carreño quiso sumar su voz de artista sensible a los dolores de un mundo en caos y a punto de marchar a la guerra.

P y P: ¿Entonces fue cuando te ligaste al surrealismo?

CARREÑO: Mira, ¡qué cosa! ¡Nunca hemos hablado de esto! El surrealismo empezó cuando mi amistad con Oscar Domínguez, que siempre me estaba invitando a que participara del movimiento y eso. Así que un día me puse a hacer una serie de dibujos para publicarlos en la revista "Minotauro", donde él colaboraba. Y estaba todo listo para que se publicaran los dibujos y, llegó la guerra, se acabó la revista y se fue todo al diablo. Así fue que comenzó para mí la preocupación por el surrealismo.

P y P: Pero, para ti, ¿tiene esto vigencia hasta hoy? Porque tú me estás hablando de un hecho sucedido en 1939, ¿no es así?

CARREÑO: Así es.

P y P: Y el surrealismo... estamos en 1982, han transcurrido más de 40 años, y tiene una cierta permanencia en tu obra, ¿o no?

CARREÑO: Más o menos, sí. Verás, cuando llegué a Nueva York, a donde iba de paso y me quedé ocho años, comencé a experimentar las influencias del ambiente. Todo siempre tiene alguna relación con el ambiente en que uno vive, oye, con sus vivencias, y en ese tiempo empezaba esa... en fin, llamémosla "onda" del arte abstracto. Entonces, después de recorrer varios caminos, entre el surrealismo, el arte primitivo, cosas medio cubistas, etcétera, entonces caí, como un pez de esos que uno alcanza fácilmente, caí en el arte abstracto. Descubrí una cosa fantástica entonces para mí, en ese tiempo, que era como decir, bueno, yo tengo ahora en mis manos el secreto de la pintura. Es decir, tengo la verdad. Para mí el arte abstracto, en ese momento, era lo más profundo...

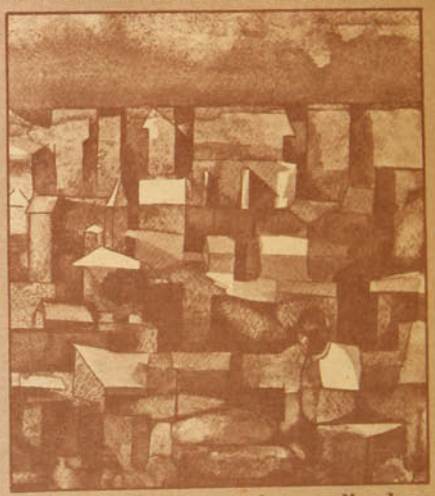
P y P: Pintura por la pintura, al margen de contenido, al margen de toda influencia ajena.

CARREÑO: Eso es. Yo sentía que la única pintura era la pintura abstracta, porque, como dicen algunos pintores todavía, no tiene influencia de nada más que de pintura, de la pintura-pintura, y de ahí a Mondrian, que es la desaparición de la pintura, ¿te das cuenta? Entonces me metí en ese mundo.

P y P: Porque lo de Mondrian es apenas algo más que un juego lúdico, un mero juego de formas y colores.

CARREÑO: Pero cuando tú conviertes eso en filosofía, y esa filosofía se convierte en dogma..., porque llega un momento en que, cuando uno hace esa pintura, uno se convierte en una especie de sacerdote de una especie de religión y las cosas debe hacerlas uno de acuerdo con ese dogma, esa religión. Y Mondrian se peleaba con todo el mundo porque se salía, ¡qué te puedo decir! de esa filosofía. Mondrian se peleó con Van Dosburg, porque éste se salió un día del ángulo recto e hizo una cosa en diagonal. ¡Y se pelearon a muerte, oye! Esa es la situación a que llega uno cuando está haciendo pintura abstracta. Y yo estuve en eso diez o quince años, convencido de que era lo que correspondía a esta época.

P y P: Era la época de la guerra... Una época en que comienzan a destruirse todos los valores, en que los valores se cambian de ubicación en tu concepción del mundo y todo eso. Y creo que en cierta forma ese movimiento obedece a una solución del subconsciente, a un razonamiento del subconsciente, si es que puede hablarse de razonamiento en ese terreno.



"Esta serie de acuarelas, realizadas en los últimos meses (1980), representan para mí como un descanso en el camino..., creo que bien me lo merezco."

CARREÑO: Era una forma de reordenar las cosas que se habían hecho polvo durante la guerra.

P y P: Ahora, ¿cómo era eso de entregarse a una especie de religión, de sentirse sacerdote de una religión? ¿Encontraba eco en la gente, en otros artistas? ¿Recibías en la misma medida en que dabas?

CARREÑO: Hasta cierto punto, sí. Porque tú sabes, con esa cosa inquieta que tenía yo, de los viajes, de estarme moviendo de un lado para otro, me trajeron aquí, a Santiago de Chile. Entonces aquí llegó, no el Apostol, sino el Profeta. Hay por ahí un artículo de un periodista que me parece trabajaba en "Las Ultimas Noticias", que decía: "Llegó el Profeta Carreño", y hablaba de mis cuadros...

(continúa en el próximo número con muchas más historias de Mario Carreño.)

RONDA DE GALERIAS RONDA DE GALERIAS RONDA DE G

GALERIA "ARTE ACTUAL"

(Plaza del Mulato Gil, Lastarria 305)

Inge Voeltzer Torres, óleos y témperas.

Iquiqueña con ancestro germano, realizó sus primeros estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Excelentes profesores y numerosos estudios de postgrado avalan la presente muestra.

Podemos distinguir a grandes rasgos dos modalidades expresivas, si tomamos en consideración la técnica empleada: pinturas sobre tela, con óleo, en los que se aprecia una mayor reflexión compositiva, gruesos empastes y gesto más pausado; y un segundo grupo de témperas sobre papel, que muestran una actitud más espontánea y dejan en libertad fuerzas instintivas.

Sus proposiciones visuales están realizadas dentro de una estructura formal, que busca expresar un mundo interior convulsionado y dramático. Se nos hace presente a través de la violencia colorística y el trazo exacerbado.

Utiliza en ocasiones bolsas de papel, hojas de cuaderno a medio recortar, incluso mutiladas en las esquinas, que refuerzan el afán expresivo.

El gesto espontáneo, la pincelada pequeña y nerviosa, la soltura y casualidad de la mancha, son un recurso con los cuales la artista explora, y hace partícipe al espectador, de una visión dolorida y compleja de la conducta humana.

De ahí que no sea sorpresivo reconocer en la obra de *Inge Voeltzer*, la influencia que ejerce el movimiento expresionista alemán, lo que se evidencia a través de la actitud gestual e incluso los temas escogidos: Ambiente Inhumano, *hombre*, cielo y Oración, Apostolado, entre otros.

Su experiencia ahonda entonces en estos signos distintivos de una realidad interiorizada, expresando y proyectando esta necesidad de la artista, de liberar todo un mundo de vivencias personales.

Silvia Ready



Francisco Javier Court y Patricia Rivera, dibujos y pinturas, y esculturas.

De trayectoria surrealista y manteniéndose dentro de este estilo, *Francisco Javier Court* presenta una serie sobre caballos. Los dibujos se distinguen por el trazo preciso del lápiz, realzados con recortes compuestos a modo de *collages*. Los colores escogidos, de tonalidad clara, imparten textura diáfana, y al mismo tiempo, unifican a las figuras.

Los corceles emparentados con seres míticos se enfrentan, escapan o se encabritan detrás de sábanas de gasa. Singulares son los pliegues sobre la tela, pues presagian las fisuras ahondadas en las musculaturas equinas. Sin embargo, detrás del cerco membranoso, los caballos se tornan sumisos y aceptan su sino. Otro rasgo particular de las bestias son sus orejas, de diferentes tamaño y posición, verdaderas receptoras del mundo exterior.

Patricia Rivera, por su lado, exhibe esculturas realizadas en mármol y metal.

De línea abstracta, las piezas de piedra se pliegan, formando dobleces reminiscentes a los de las composiciones gráficas. A la vez, estas abstracciones poseen hendiduras, hilos conductores, hacia los canales auditivos de los dibujos.

Se encuentran también, en las esculturas metálicas, insinuaciones de repliegues; mientras que otras del mismo material se dirigen sin límites a una meta desconocida.

Ambas exposiciones poseen mensajes compartidos, aunque desarrollados en dos modalidades plásticas.

Johanna María Stein



GALERIA "EPOCA" (Avda. R. Lyon 55)

Ernesto Barreda: Témpera

Esta muestra la conforman 20 cuadros, realizados mediante la técnica de témpera sobre papel. Con ellas, Ernesto Barreda se sitúa dentro de una tendencia que busca expresarse a través de un realismo objetivado.

Es así que a lo largo de su trayectoria, observamos ciertas constantes que lo alejan de cualquier mutación radical en su búsqueda. En torno a viejas casonas, patios olvidados, paisajes idealizados, a menudo más bien desolados, busca conciliar intelecto e imaginación, realidad y ensueño. Se logra mediante una lógica constructiva y un oficio riguroso, fruto probablemente de su formación académica.

Color iluminación están a su vez al servicio de este perfeccionamiento técnico, y crean una imagen modificada de la realidad. Este recrear la realidad en sus más mínimos detalles, revierte en un juego interior - exterior, que permite al artista liberar vivencias personales.

Dentro de este planteamiento existe por lo tanto una penetración visual del mundo, donde logra plasmar atmósferas oníricas, plenas de añoranzas y soledad.

(En nuestro próximo número tendremos una nota más extensa sobre esta exposición.)

Silvia Ready

GALERIA DEL CERRO

(Antonia López de Bello 0135)

Santos Chávez (grabados en madera)

Radicado desde hace unos años en Alemania, este pequeño gigante del grabado chileno nos muestra trabajos realizados entre los años 1977 y 1982. Una exposición que realmente vale la pena de verse.

Esta recomendación abierta y dicha así, al comenzar, obedece al hecho indiscutido que se trata de grabados de una gran calidad técnica y de una sensibilidad y belleza incomparables. Los temas más sencillos, Santos Chávez (con nombre de personaje de Martín Fierro o algo así) los resuelve con una simplicidad en que destaca la pureza de la línea, la armonía de la composición (incluso cuando recurre al color, para apoyarse) y por encima de todo, la belleza. Santos Chávez no se avergüenza de gustar, de hacer grabados "bellos" y gustadores; no les teme a los convencionalismos del rigor magistral, sino que se deja llevar por una especie de dulzura. Algunos de estos grabados tienen sabor a caramelo en el mejor sentido de la palabra, en el sentido de que se pueden paladear. Santos Chávez gusta a primera vista, es amor a primera vista.

La muestra es generosa en número. También nos revela que ha sacado sesenta copias de cada grabado, lo cual explica el buen precio con que los han marcado: un precio razonable para un artista de calidad y para un público chileno, sometido a las amarguras de una recesión implacable.

No debe perderse nadie esta exposición. Y más si se sabe que en ella se pueden encontrar grabados de alta calidad para todos los gustos.

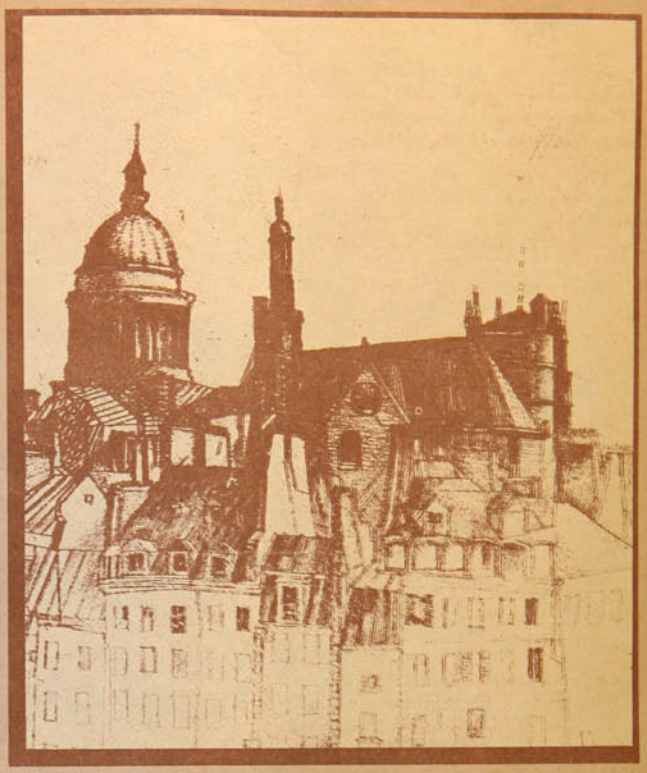


LIBRERIA MISTRAL
ULTIMAS NOVEDADES
EN PUBLICACIONES
NACIONALES Y EXTRANJERAS
Huérfanos 658, Santiago

Director: **Gregorio Goldenberg**; Subdirector: **Edison Otero**: Gerente: **Loreley Goldenberg**; Asesor Editorial: **Marcelo López**; Director de Arte: **Alejandro Román**. Colaboran en este número: **Julio César Bandin Ron, Jorge Edwards, Ricardo López, Jorge Marchant, Silvia Ready, Johanna María Stein.** Fotógrafos: **Tito Vásquez** y **Joaquín Donoso.** Editada en Chile por "Artes y Letras de América, ALA, Ltda". Domiciliada en José Alfonso 33, Depto. 192, Tel.: 2220171. Representante Legal: **Gregorio Goldenberg.** Marca Registrada. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido sin la previa autorización del Editor. Distribuida por **Alfa Ltda.** Impresa en los talleres de **Editorial Lord Cochrane S.A.**, que sólo hace de impresora. Recargo por flete de 1ª, 2ª y 12ª Regiones: $ 10.

BERNAL PONCE

EN "GALERIA DEL CERRO"



Mucho tiempo que no vemos una muestra del artista chileno Bernal Ponce en Santiago. Radicado desde 1975 en Costa Rica (hace clases en la Universidad de San José, Facultad de Arquitectura), el fruto de su actividad plástica ha sido mejor conocido en los Estados Unidos, México, Venezuela, Colombia (en Cali se ganó un importante premio), Brasil (otros premios en la Bienal de Sao Paulo, en dos oportunidades distintas) y, desde luego, los principales centros de Europa.

Bernal Ponce es poco conocido por la generación de artistas jóvenes de nuestro país. Nacido en Valparaíso en 1938, se recibió de arquitecto, pero su capacidad creativa rebasaba las posibilidades de la construcción, y terminó plasmándose en las artes plásticas. Bernal Ponce conoció la influencia de Matta, de Lamm, de Giacometti; buscó por los caminos del surrealismo, de la abstracción y, de manera muy especial, en el expresionismo alemán, posiblemente, en el grupo que se denominó "Die Brücke" ("El Puente"), nombre con el que intentó extender, en efecto, "un puente" entre una civilización que se iba irremisiblemente por las alcantarillas y las expectativas de un nuevo humanismo, que aún parece no terminar de nacer.

En semejante disyuntiva, con un camino que ofrecía tantas posibilidades, pero tan pocas "salidas", Bernal Ponce se afirmó en su irreductible fe en el Hombre. Su formación, como arquitecto, le permitió siempre "construir", mediante su lenguaje plástico (cualquiera que escogiera), una actitud positiva. Donde había crítica y un cierto cinismo, había esperanza también; la crítica podía ser dura, implacable, pero en el fondo siempre estaba el Hombre, como ente indestructible.

La muestra que exhibió Galería "Del Cerro" (en Antonia Lope de Bello 0135, antes conocida simplemente como calle Andrés Bello, del otro lado del Mapocho), es una hermosa lección de Humanismo positivo. Vemos grabados de extraordinaria factura, irreprochables en su realización. Pero vemos mucho más que eso.

Bernal Ponce nos ha enviado una muestra con obras de los últimos cinco años. Durante ese lapso, realizó viajes a distintas ciudades, en diferentes rincones del mundo. De ellas, el artista nos entrega la visión que debía esperarse de su bagaje arquitectónico: la perspectiva correcta, la composición impecable, la más rigurosa aplicación a la "dorada medida". Pero sobre ese rigor de excelente artesanía, el artista vuela con su imaginación poética: la lección del color (son grabados de plancha múltiple, realizados por la técnica del aguafuerte), el detalle de la textura en la aplicación de tintas no tradicionales, o en la simple presión de la prensa.

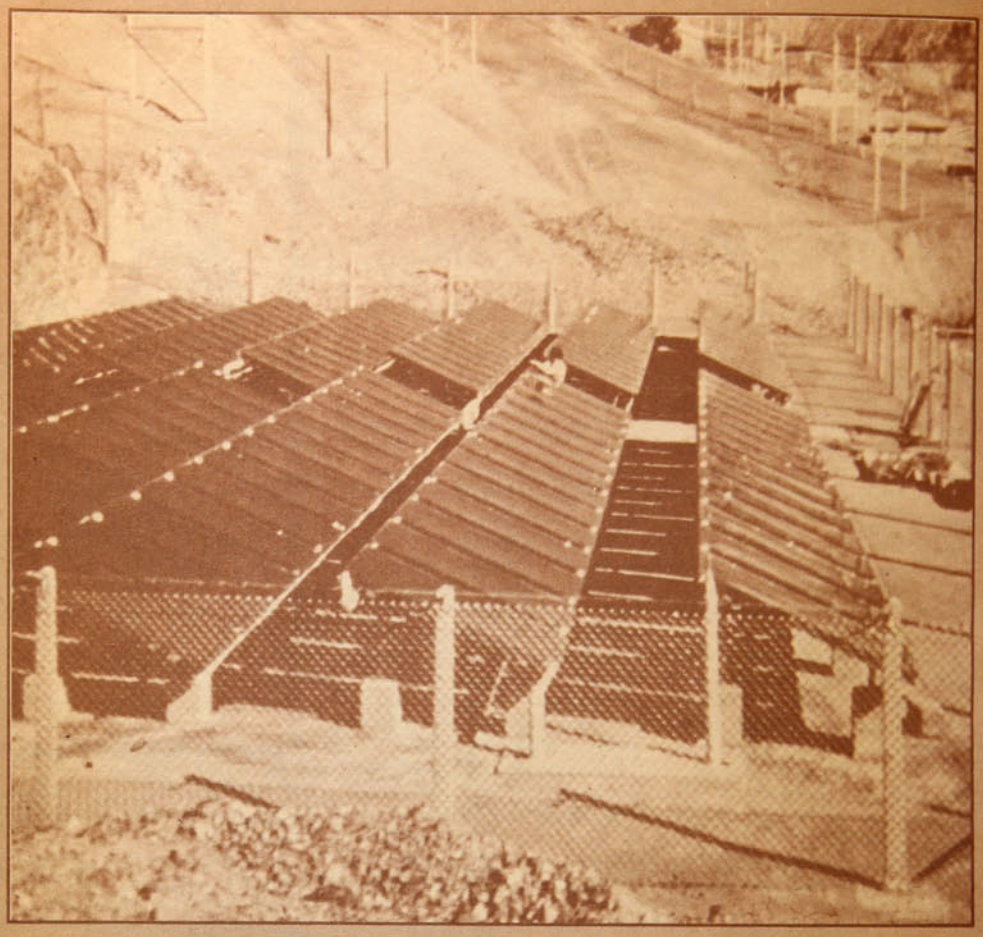


Bernal Ponce nos muestra, a ratos, el rostro ácido de nuestra actual civilización o, dicho de otra manera, como ella se manifiesta en la actualidad, con toda su decadencia. Hay muestras inequívocas de carnes en descomposición, de carnes corroídas por la corrupción, por la presencia amenazadora del "asesor personal". Grosz, el gran artista alemán, de comienzos de siglo, asoma en estas obras. Pero el artista, con su mirada, puesta más allá de lo que ve el ojo humano corriente, ve la salida del sol con un optimismo que se expresa en el color y el paisaje bucólico del trópico, que atropella con su vitalidad. Quizás ahí esté el secreto de su adhesión inquebrantable e irrestricta al mejor destino del Ser Humano.

Una exposición que nos parece toda una lección para las generaciones jóvenes que se debaten en el círculo cerrado y sin salida del hermetismo y las sociedades esotéricas.●

G.G.

EL SOL CONTRAATACA



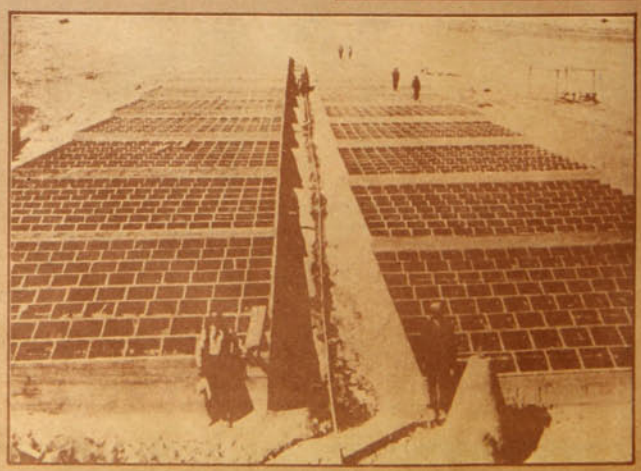
Calentamiento solar de agua en el mineral de cobre de El Salvador. El colector solar tiene 320 metros cuadrados de superficie y una capacidad de 42.000 litros diarios a 40º C.

Esta foto de época muestra la planta de desalinización de agua mediante energía solar construida por el ingeniero inglés Carlos Wilson, en el norte de Chile. La gracia reside en que se trata del siglo pasado, en plena era de la industria salitrera.

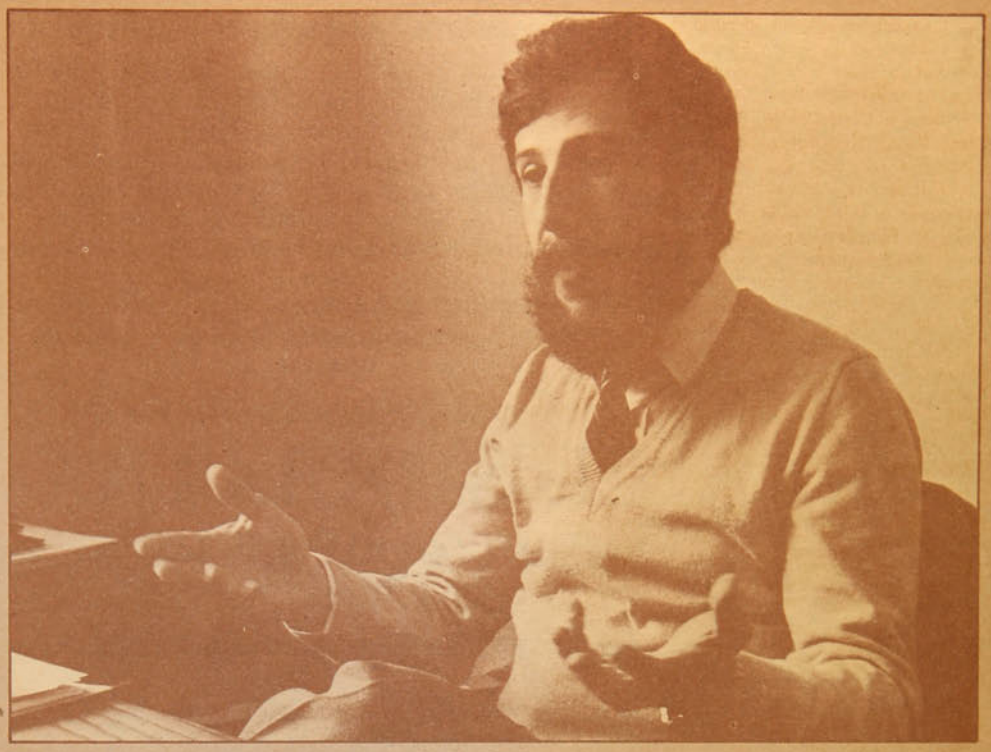
Los antiguos egipcios adoraban el sol. Tanto que lo convirtieron en una divinidad, la más grande de todas. En pleno apogeo de las monarquías absolutas en Europa, un rey francés se hacía llamar "el rey Sol". Y en nuestro inquieto e inquietante siglo, no han faltado las comparaciones: los incontables chinos de la década del 60 llamaron a Mao Tsé Tung su líder político y espiritual, "Sol rojo que ilumina nuestros corazones". Sin embargo, en la misma década del 60, un grupo de científicos y especialistas reunidos bajo el nombre de "Club de Roma" tocan el clarín que llama a estar atentos: anuncian que las reservas energéticas del planeta son limitadas, que la mayor parte de las tierras y los mares está contaminada, que hace falta racionalizar el uso de los energéticos y que, de paso, hay que buscar nuevas fuentes de energía que reemplacen a las existentes, muy caras y en vías de extinción. Literalmente cierto o no, el hecho es que la preocupación se produjo. Y cuando sobrevino la crisis del petróleo, el planeta entero sintió un escalofrío de miedo. Y así, lentamente, los institutos de investigación, las universidades, los gobiernos comenzaron a preocuparse de los problemas energéticos y a pensar en el futuro. A estas alturas, ya han surgido partidos políticos de inspiración ecológica, incluso con ese nombre: partidos ecológicos. Es, seguramente, un hecho que nadie previó en los cálculos del futuro.

Y entre las investigaciones que comenzaron a producirse, algunas se orientaron a determinar la posibilidad de aprovechamiento sistemático de la energía solar. Hoy ya no sorprende enterarnos de un automóvil, un avión o un calefactor que funcionan con energía solar. En revistas, semanarios y publicaciones extranjeras el tema aparece con frecuencia. En Francia se celebró, hace unos meses, la semana del sol, promovida por un activo comité de acción. Y algunos franceses no se quedan en las puras intenciones. En Caussols, a unos treinta kilómetros de la Costa Azul, el matrimonio Laberye utiliza fotopilas de silicio que transforman directamente la luz solar en electricidad. En Toulouse, el matrimonio Guy y sus hijos viven en una casa solar. Y en Tourcoing, es la municipalidad la que ha promovido la construcción de una casa y de una capilla calefaccionadas con energía solar. En Oucques, el alcalde habilitó la piscina pública con instalaciones que permiten temperarla con energía solar. Y la cuenta suma y sigue.

El Sol es, probablemente, la mayor fuente de energía renovable. Por ejemplo, en los Estados Unidos, la radiación solar que recibe su territorio es mil veces mayor que la que el país utiliza partiendo de combustibles y de energía hidráulica. Se estima, en consecuencia, que si se empleara el 2% de la masa continental de los EE.UU. en la recuperación de energía solar, considerando un rendimiento de un 10% de la conversión en calor y energía, podría multiplicarse en 5 veces el consumo energético del país. Entre los sistemas productores de energía, los solares están entre los sistemas prometedores, que ya han sido estudia-



Javier Hurtado, de la Comisión Nacional de Energía, cuenta a Pluma y Pincel las actividades del organismo y el lugar de la energía solar en sus actividades.

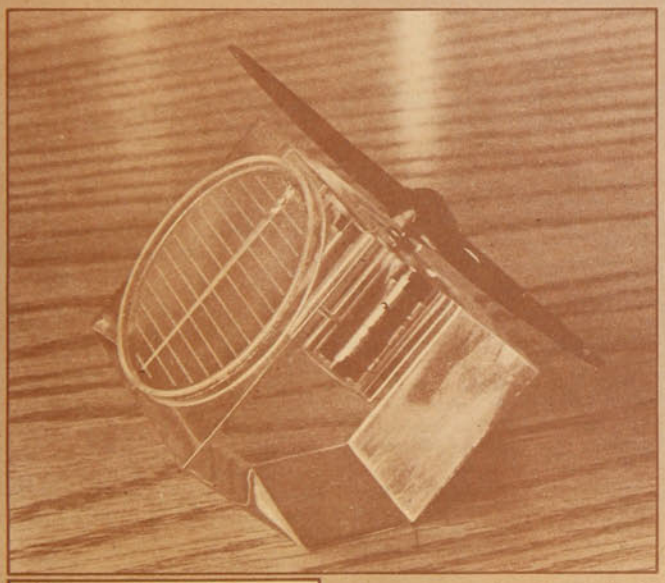


dos experimentalmente pero no tienen todavía empleo comercial significativo.

¿Y QUE HAY EN CHILE?

Por supuesto, es interesante enterarse de lo que ocurre en nuestro país con la energía solar. Con este propósito entrevistamos a Javier Hurtado, miembro de la Comisión Nacional de Energía y preocupado de las llamadas "energías no convencionales": la solar, la eólica (del viento) y la biomasa (madera). Las energías convencionales más importantes en nuestro país son la electricidad, el petróleo, el carbón y el gas natural.

Javier Hurtado nos precisa que la Comisión tiene por propósito racionalizar y volver más eficiente el consumo de energía en el territorio nacional. Dicho de otra manera, les preocupa la formulación de planes para una política energética, planificando la inversión estatal en energía, en todos los sectores. Con este objeto, la Comisión busca toda la información que le permita tener un cuadro ajustado a la realidad del consumo de



Con esta celda foto-voltaica se convierte directamente la energía solar en electricidad.

energía; se estudia actualmente la posibilidad de lanzar programas de difusión destinados a promover la conservación de la energía, así como a dar a conocer las energías no convencionales. Según Hurtado, en Chile ya todos los energéticos tienen precios libres; ésta es, nos dice, la condición más importante y la que determina la entrada de un tipo de energía al mercado; lo otro complementario es la difusión, la plena información de los recursos utilizables.

De entrada, Hurtado nos aclara que el futuro no es muy fructífero para la energía solar en Chile. Incluso, nos da a conocer una proyección: si los precios del petróleo siguen subiendo, en un ritmo del 2% anual de aquí al año 2.000, la energía solar sólo logrará satisfacer el 2% del consumo total de energía del país. Todo viene a reducirse a un problema de competencia. En efecto, Chile tiene recursos, alta radiación solar, pero eso no basta. Y ni siquiera basta tener la tecnología apropiada. Hace falta que trate de algo rentable. En este instante, es más barata la electricidad o el balón de gas para producir el calor de las habitaciones. Por eso, las posibilidades de la energía solar de convertirse en algo rentable son sumamente improbables. Por ello, en todo el mundo, el consumo es mínimo.

Hurtado nos cuenta que, con todo, la utilización de la energía solar tiene su historia en Chile. Es así que, en los tiempos del salitre en el norte, en la segunda mitad del siglo pasado, un ingeniero inglés, Carlos Wilson, montó una planta con la que desalinizaban el agua con energía solar, por evaporación. Actualmente, la Universidad Técnica Federico Santa María posee uno de los más importantes centros de investigación de energía solar. La Universidad del Norte estudia la energía solar y tiene equipos con los que realiza experimentos. En la Universidad Católica de Santiago se realiza secado solar de la madera. Incluso, hay plantas piloto dedicadas a estudiar y verificar el rendimiento de equipos. Y, como no podía sino suponerse, en el sector de Lo Curro hay casas-habitación con equipos solares. Además, existen en nuestro país empresas que importan e instalan equipos solares.

Nuestro entrevistado nos cuenta que la Comisión Nacional de Energía está desarrollando algunos proyectos relacionados con las energías no convencionales y, en particular, con la energía solar. Es el caso de un proyecto recientemente puesto en marcha en Isla de Pascua. La CNE consiguió financiamiento con las Naciones Unidas y compró paneles solares para calentamiento de agua, los que acaban de ser instalados parcialmente en el Hogar de Menores de la isla. El propósito es evaluar el rendimiento estacional y general del sistema y difundir sus resultados en el caso de ser eficientes. Todo ello ha surgido porque el gas y la electricidad son sumamente caros en Pascua y resulta carísimo también su transporte desde el continente. Durante un año, la CNE medirá los rendimientos de esta instalación.

Como puede suponerse, las zonas del país más aptas para el aprovechamiento de la energía solar son las del norte. En estas áreas los niveles de radiación están entre los más altos del mundo. Incluso, las zonas de Santiago y Valparaíso representan un recurso potencial considerable. Sin embargo, desde las regiones VI a la II, la radiación disminuye notablemente, al grado de no representar el mínimo suficiente para garantizar un uso extendido de la energía solar.

Nuestro entrevistado nos indicó, también, la diferencia entre la utilización pasiva y la utilización activa de la energía solar. La utilización pasiva tiene que ver con su aprovechamiento a través de la arquitectura de las casas, con ventanales orientados hacia el norte, con murallas y techos términos etc. En este caso, no hay uso de componentes como colectores, bombas, etc., sino solamente disposiciones arquitectónicas. El uso activo, por el contrario, es aquel que utiliza componentes y equipos. Evidentemente, este último uso es el más caro y poco rentable. El uso pasivo sí es rentable, pero supone a su vez construir casas con determinadas características. Como sea, el hecho es que la energía solar no está en condiciones de competir en la actualidad con sus poderosos adversarios convencionales. Sin embargo, ello no coloca a la CNE en una posición pasiva en relación al problema. Por el contrario, recolectando información general del país y estudiando proyectos para difundir conocimientos y técnicas apropiadas, la CNE considera la importancia de esta fuente de energía para su uso en condiciones específicas que resulten rentables. ●

Existe un aspecto esencial en virtud del cual lo que más se parece a una prisión es un hospital siquiátrico. Esto es, en cuanto una persona es privada de su libertad sobre la base de una decisión emanada de una autoridad. En cada caso —sea una prisión o un hospital—, la persona recluida llega a esa situación contra su voluntad, por obra de una autoridad que en uso de alguna facultad, legítima o no, así lo dispuso.

Consecuentemente, si un hospital siquiátrico se parece a una cárcel, es necesario examinar en qué medida un siquiatra se parece a un policía.

EL SIQUIATRA:
¿MEDICO O POLICIA?

Es interesante notar que la siquiatría se desarrolló con posterioridad a la fundación y puesta en uso de los primeros hospitales destinados a recluir a las personas calificadas de locas. Esto posee la mayor significación, porque la naciente ciencia, aparecida más de un siglo después que los hospitales, podría no ser más que un esfuerzo por justificar y avalar técnicamente el encierro de hecho de personas socialmente indeseables. En otras palabras, tras una apariencia científica, se trataría de cambiar de nombre al desacuerdo moral y político llamándolo enfermedad mental; al confinamiento llamándolo hospitalización; y a la tortura llamándola terapia.

EL ORIGEN DE LA CARCEL-HOSPITAL

No se tiene noticia de la existencia de recintos especiales para el encierro y tratamiento de enfermos mentales en la antigüedad. En la práctica a muchas personas se las calificaba de locas, pero no se tienen antecedentes de medidas que condujeran a su encierro masivo.

Es en el siglo XVII, junto con la creación en Europa de los primeros hospitales generales, cuando se comienza a estigmatizar y a encerrar al demente. Hasta esa fecha, los locos, aquellos cuya conducta visible era diferenciable de la del resto de sus semejantes, eran parte del paisaje y de la experiencia cotidiana.

Michel Foucault en su texto *Historia de la Locura* ha señalado que el mismo modelo que se utilizó con los leprosos será ahora aplicado con los locos. Esta enfermedad, responsable de muchos sufrimientos y de numerosas muertes, no fue nunca tratada. Nadie conocía el remedio que pusiera fin a este mal. Los leprosos eran simplemente apartados; nadie quería estar expuesto a ellos. Se les arrojaba en recintos especiales de obligada reclusión, fuera del espacio social, condenados a un mundo aparte creado para ellos. De esta manera la lepra dejaba de ser un problema, pero sólo porque ya no estaba a la vista.

Sorpresivamente casi al término de la Edad Media, quizás por la intervención de la Providencia, la lepra desapareció. En ese momento los leprosarios vacíos que inundaban Europa comienzan a dar cabida a otros seres marginales. El loco entre ellos va a parar allí.

En 1656 se dicta el decreto que da origen en París al Hospital General, el cual agrupa diversos establecimientos entre los que se cuentan los ya existentes Salpetriere y Bicetre. Simultáneamente otros hospitales surgen en Europa y con ellos por primera vez la voluntad expresa de marginar y recluir sin distinción a todo tipo de indeseables: locos, vagos, delincuentes, criminales, mendigos, prostitutas, libertinos, aborteras, herejes,... etc.

El gran encierro ha comenzado. El confinamiento masivo se extiende por Europa. En París el Hospital General, se repleta rápidamente. Un 10% de los pacientes son ingresados allí como "insensatos", hombres "en demencia", gentes de "espíritu alienado" o "personas locas de remate". Pero el hospital que juzga a estas personas como enfermos, a través de un diagnóstico de dudosa respetabilidad, no pretende devolverles la razón dándoles tratamiento. Les aplicará castigo, pero básicamente cumplirá su finalidad poniéndolos donde la mirada no los descubra.

Una cosa es clara, al decir de Foucault, no estamos en presencia de un establecimiento hospitalario, sino de un instrumento de poder al servicio del orden. Entre la justicia y la policía, el hospital es un brazo del orden monárquico y burgués del siglo XVII. Un poderoso aparato que extiende su acción más allá de sus propias paredes, que decide, juzga y ejecuta por sobre cualquier otra autoridad. Su labor es confinar y castigar. Desde su creación hasta 1793, ocasión en que se libera de sus cadenas a los alienados de Bicetre, los recintos hospitalarios escasamente se diferencian de una cárcel por la ocasional visita de un médico.

LA CARCEL-HOSPITAL POR DENTRO

Las condiciones de vida reinantes en los manicomios de aquella época estaban muy lejos de ser las mejores. A los frecuentes castigos, para los cuales el personal de estos establecimientos disponía de estacas, argollas de suplicio, prisiones y mazmorras, se sumaban la pobreza material y la más absoluta escasez de recursos.

La mayor parte de los locos eran encadenados. En París, nos cuenta Coguel, las locas de la Salpetriere son encadenadas a la puerta de sus cuartos y separadas de los guardianes y de los visitantes por una gruesa reja de hierro. A través de ella reciben la comida y la paja sobre la cual se acuestan. Los desperdicios y excretas se retiran con un rastrillo a través de la misma reja. Cerca del Sena las condiciones eran todavía peor, debido al peligro de inundación y a las grandes ratas que llegaban con las aguas.

En otros hospitales la cosa no es mejor. En Belén, creado en Inglaterra en 1676, los locos se hallan sujetos a la cama por medio de una cadena y una argolla de hierro en torno al cuello. Una especie de coraza de metal que sólo deja espacios para los brazos a la altura del codo les rodea el cuerpo. Samuel Tuke afirma haber hallado un hombre que llevaba doce años sometido a tan ingenioso sistema.

Las condiciones de hacinamiento fueron por lo común bastante acentuadas; varios pacientes usaban con frecuencia no sólo la misma celda, sino también la misma cama. Godfrey Higgins en su visita al asilo de York descubrió una pieza de no más de seis metros cuadrados en donde dormían 13 mujeres.

REPRESION Y MORAL

Los comportamientos más diversos eran calificados de locura y sancionados con el encierro. Sin embargo esta diversidad era sólo aparente, todas esas personas se asemejaban a los ojos de la autoridad por el hecho de representar un peligro potencial o real al orden impuesto. Un orden cuyos límites estaban determinados por la familia, su autoridad y su honor; la posición social; las jerarquías; las creencias religiosas y sus instituciones; las estructuras de poder; las relaciones de propiedad; etc. La conducta socialmente integrada se definía con relación a ese orden. El encierro venía por tanto a poner atajo a conductas inadaptadas y dañinas. Conductas que en último término no podían sino ser calificadas de irracionales, puesto que el orden descrito es encarnación de la razón y no del azar o del capricho.

El encierro tenía,pues,el noble propósito de cautelar ese orden. Pero esto no significa en realidad que los representantes de ese orden ignoran u olvidarán la diferencia entre el trastorno mental y otras formas de desadaptación social. Significa que incluso cuando estas enfermedades eran claramente manifiestas, se encerraba al individuo fundamentalmente no para que recibiera asistencia médica, sino más bien para proteger a la sociedad y evitar que su moral se desintegrara. Hacia fines del siglo XVIII por obra de hombres como Philippe Pinel, considerado el padre de la clínica mental moderna, y Williams Tuke, las cosas comienzan a cambiar. Ellos cuestionan las brutales medidas de represión que se practicaban con los locos e inician nuevas formas de tratamiento. Sin embargo, estas nuevas formas si bien se diferencian bastante de las antiguas al dejar de lado la brutalidad, conservan su carácter esencial al presentarse como remedio a la inmoralidad.

En los textos de Pinel no hay engaño posible. El tratamiento propuesto, aparte de camisas de fuerza y algunas fórmulas farmacéuticas, es exclusivamente moral. En frase del propio Pinel: "Orden y moderación para frenar los ímpetus de la pasión"; "... medidas de policía y tratamiento moral".

Contemporáneamente, y luego de que la siquiatría ya comenzaba a perder las dudas sobre su calidad de ciencia, enérgicas críticas han surgido para enrrostrarle su función esencialmente policial y represiva.

La actual Antisiquiatría afirma que hoy, al igual que en otros tiempos, el tratamiento sigue siendo exclusivamente moral. Salvo el hecho de que las drogas, los tranquilizantes, choques eléctricos o la insulina son mejores recursos que los que tenía Pinel, nada ha cambiado.

La situación, a juicio de Ronald Laing, el líder del movimiento antisiquiátrico, es que en toda época se ha dispuesto de criterios para juzgar, clasificar y condenar el comportamiento de aquellos que rompen las reglas del grupo en que viven. Hoy de preferencia se califica a esas personas de enfermos mentales y bajo ese pretexto a menudo se las encierra. Su crítica quiere mostrar que el diagnóstico de locura carece de objetividad y que la mayoría de las veces esta enfermedad es sólo "una liebre producto de la imaginación de los cazadores".

Otra violenta crítica contra la Siquiatría viene de la pluma de Thomas Szasz. Sostiene este autor que la enfermedad mental es un mito y que constituye sólo un recurso de las sociedades contemporáneas para deshacerse de las personas indeseables social y políticamente. La esquizofrenia no es una enfermedad médica demostrable, sino el nombre de una cierta clase de desviación social. Los siquiatras son en consecuencia los modernos policías de nuestras sociedades, y en tal sentido la única diferencia que tienen con los antiguos es la máscara de ciencia con que encubren sus actos.

De allí que Szasz plantée el más descarnado paralelo entre la Siquiatría y la Inquisición. El desacuerdo tiene ahora otro nombre y el encarcelamiento se llama hospitalización; pero el hecho real no ha variado: la Inquisición cambió su ropaje. ●



"Ciencia y Caridad", un cuadro poco conocido de Pablo Picasso, de su primera época de Barcelona.

TEXTO: RICARDO LOPEZ

JUAN RADRIGAN:

"Llegué al teatro casi sin darme cuenta."

Es el autor de "Hechos Consumados" y de "El toro por las astas". Un dramaturgo que escribe recién hace cuatro años, que declara no haber visto, antes, más de dos o tres obras en su vida, y que no está dispuesto a aceptar ninguna "concesión".

Antes de 1979, Juan Radrigán prácticamente desconocía la existencia del teatro: "No vi más de dos o tres obras en mi vida" –cuenta directamente–, "no me motivaban. Estaba muy ocupado en leer y en sobrevivir. Trabajaba como mecánico textil durante 12 horas, en la noche; y en el día, andaba con sueño. Si iba al teatro me quedaba dormido".

Con el estreno de *"Testimonio sobre las muertes de Sabina"*, nació, de pronto, un interesante dramaturgo sin raíces intelectuales. *"Hechos Consumados"*, estrenada el año pasado, lo elevó a la categoría de dramaturgo importante. Sin embargo, difícilmente se encuentra en los medios de comunicación nacionales una entrevista con Juan Radrigán.

Como dice el título de su última obra (estrenada hace poco en la Sala Camilo Henríquez), Radrigán ha decidido tomar *"El toro por las astas"*. (Y entiendo, por lo tanto,/que es preciso/ –para no seguir viviendo/a sangre y fuego– /declarar cumplido el ciclo de la espera/y tomar el toro de la vida/por las astas.") Y lo ha tomado en el teatro, ese arte que él descubre mientras escribe intuitivamente y declarando a todo pulmón: "Sin ese temor a que no haya público, que lleva a las malditas concesiones".

Radrigán se expresa a veces como sintiéndose un apóstol de la escena ("las malditas concesiones"). Nadie –al parecer– conoce como él al pueblo chileno, y le molestan decididamente esas obras sobre determinados grupos de obreros ("una moda espantosa").

Mientras espera que *"Hechos Consumados"* se estrene el año próximo, en unos seis países (entre otros, por la Compañía de los Cuatro, en Caracas), escribe sus obras inmediatas y sigue aprendiendo desde el escenario mismo, en medio de una compañía que entrega, al decir de Alejandro Castillo, "frutos violentos, directos".

–¿Cómo llegó usted al teatro?

–Parece que llegué por una situación de mudez generalizada, y como el teatro es lo más directo y rápido, lo encontré de repente. No llegué al teatro de a poco..., antes escribía largas poesías, novelas, cuentos... el teatro me interesa por la posibilidad que permite de conversar de hombre a hombre.

–¿Esto quiere decir que comenzó hace poco tiempo a escribir teatro?

–Llegué el año 79, casi sin darme ni cuenta. Tuve mucha suerte, no sé qué hubiera sucedido en otro caso. El hecho es que Gustavo Meza me ayudó –no me tramitó– hasta lograr que "Testimonio sobre las muertes de Sabina" se estrenara, con Ana González y Arnaldo Berríos. No todos los días se encuentra un equipo así.

–¿Y qué sucedió con esos largos poemas, esas novelas y cuentos que escribió antes?

–He hecho tira la mayoría de las cosas. Siento que en ellas había una falta de perspectiva, para enfocar las cosas. Además, los chilenos somos pésimos novelistas. Hay una distancia abismal entre los novelistas y los poetas chilenos... El criollismo chileno es como Corín Tellado del campo... problemas amorosos en vez de problemas vivenciales fuertes. Rescato dos obras, "Hijo de Ladrón", de Manuel Rojas; y "Los hombres del Hombre", de Eduardo Barrios.



–¿Y los dramaturgos?

–Pocos..., se pueden contar con una mano... o con mano y media. Yo, rescato a dos: Egon Wolff y Gregory Cohen, quienes son personas que tienen algo que decir y lo dicen seriamente, aunque uno no tenga que estar de acuerdo con lo que dicen... Ellos dos me interesan bastante. Los otros hacen demasiadas concesiones. No los veo serios o estudiosos. Hay algo que les falta... A todos nos falta algo, pero a los otros les falta más...

–¿Y cómo ha sido el aprendizaje?

–Siempre con Gustavo Meza... Después de la Sabina hice el último cuadro de "Viva Somoza". Después de eso, armamos el Grupo de Teatro Popular El Telón, en donde estrené "Redoble fúnebre para lobos y corderos", "Hechos Consumados" y "El toro por las astas".

–¿Cómo nació el Grupo El Telón? ¿Piensa trabajar siempre con él?

–El grupo nació de esa necesidad de expresarse libremente, libre de la urgencia económica que lleva a las concesiones, libre de censura y autocensura hasta donde llegue el arte. El grupo se fue juntando de a poco y seleccionando. Sabemos lo que queremos, por dentro. Es un teatro alterador, pero de agitación por dentro; que nadie salga del teatro como entra. Estamos, más que entreteniéndolos, enjuiciándolos. Comenzamos mostrando nuestro trabajo ante un público no tradicional (poblaciones, sindicatos) e íbamos, no a indagar e investigar, ya que –sin pedantería– sabíamos *demasiado* de ellos: íbamos, más bien, a confrontar, a palpar. En nuestras vidas particulares nos une el que todos nos hemos aporreado demasiado. Sí, pienso seguir trabajando con El Telón.

–¿Qué piensa usted que el público encuentra en sus obras?

–Un rescate de la dignidad del ser humano, de mantenerlos siempre en alto. Y la poesía. Uno de los errores básicos del teatro chileno es negarle el derecho al público de recibir poesía. Les da, en cambio, garabatos, siendo que el obrero no es fundamentalmente grosero. Hay que descubrir las metáforas que el pueblo sabe decir en sus conversaciones cotidianas. Hace poco tiempo, vino una moda espantosa que era escribir sobre determinados grupos de obreros. Juntaban gente a partir de una anécdota a decir chistes. Eso no reflejaba nada. El público podía decir "eso hago", pero no podía decir "eso soy".

–¿Y cómo escribe usted sus obras?

–Escribo de un tirón, no armo cuadros, no pienso en personajes. Escribo como si mañana me fueran a matar. No me hago problemas, escribo de principio a fin sin emplear técnicas... Me demoro poco, muy poco, no más de un mes o un mes y medio. Primero le doy vuelta, me inquietan solas... no busco el tema, el tema me busca... veo de pronto una escena, me entra por los ojos. Son recuerdos, vivencias, irremediablemente. No cambio casi nada. Una cosa sí: a todos los personajes les doy el mismo valor, el mismo desarrollo. No hay en mis obras personajes que no intervengan o graviten a través de toda ella.

–Una pregunta de cajón: ¿qué piensa de las teleseries chilenas?

–Las encuentro malísimas. La culpa la tienen muchas veces los actores, que no tienen injerencia en el texto y que no tienen tiempo de estudiar. En el fondo, son más desgraciados que culpables. Los libretos son sencillamente pésimos. Pero siguiendo con los actores, por actuar frente a la cámara, no lo están haciendo muy bien en el escenario. Le están dedicando poco tiempo al teatro. Se dedican a lanzar balas de azúcar contra el pobre espectador.

–¿Y usted –conocedor de personajes populares– qué opina de los personajes populares que ofrece la televisión?

–Me parecen horribles, maquetas... El "Troncal Negrete" es un atentado a la dignidad humana, una de las cosas más espantosas... rondando la infamia.

–¿A qué atribuye usted el hecho de que no lo entrevisten, siendo que sus obras tienen buena crítica?

–Debe ser un poco por los temas que abordo y un poco el momento delicado en que vivimos... o lisa y llanamente, no encuentran importante lo que hago. Debe costar aceptar eso: el hecho de que la gente llamada marginal tenga valores y se pueda hacer arte basándose en ellos.

JORGE MARCHANT LAZCANO

BIBLIOTECA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE RECURSOS TECNICOS
3 DIC. 1982

NUEVAS ACTRICES CHILENAS

Desde hace un tiempo una nueva generación de bellas y talentosas actrices se imponen en la escena y la televisión nacionales.
Estas profesionales, egresadas de nuestras Escuelas de Teatro (Universidad de Chile y Universidad Católica), son quienes, algún día, ocuparán el lugar de nuestras grandes actrices (Ana González, Silvia Piñeiro, María Maluenda, Bélgica Castro, Carmen Bunster, María Cánepa, Alicia Quiroga, Delfina Guzmán).
Porque el teatro chileno se ha caracterizado siempre por sus buenas actrices.



MARICARMEN ARRIGORRIAGA

Egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en 1978, debutó en la escena nacional en **Oh, siglo XX,** dirigida por Andrés Pérez. Posteriormente, el año pasado, tuvo una destacada participación en **Gabriela,** de Jorge Marchant Lazcano, dirigida por Abel Carrizo - Muñoz. En la Universidad trabajó en **La caja de las Sombras,** dirigida por el norteamericano Steve Wyman, realizando una gira por el norte del país. En televisión, por su parte, ha trabajado en **Casa Grande,** dirigida por Eugenio Guzmán y Ricardo de la Fuente, y en **Bienvenido hermano Andes,** dirigida por Gustavo Meza y De la Fuente.

Ella piensa que en el teatro la entrega es recíproca; y se resume en una palabra: "Humanidad. Un poco de nobleza, de pasión. Eso se lo entregas al teatro y el teatro a su vez te lo da."

"Con respecto a la televisión, me sentí al principio desconfiada, pero pronto me dio satisfacciones. Es otra técnica, otro mundo. El género mismo, no es lo mejor, no es comparable con lo que hago en teatro, pero es un trabajo muy noble."



REBECA GHIGLIOTTO

Pese a que realizó sus estudios teatrales en la Universidad de Chile, Rebeca Ghigliotto se ha desempeñado hasta el momento fundamentalmente en el Teatro de la Universidad Católica. Allí interpretó el importante rol de Ofelia en **Hamlet,** dirigida por Raúl Osorio (1979). Posteriormente, apareció también en **María Estuardo,** de Schiller y en **El gran teatro del Mundo,** de Calderón de la Barca; las dos veces dirigida por Raúl Osorio.

En el teatro independiente, ha participado con la Compañía de Enrique Noisvander, en **Educación Seximental** y **El show debe Seguir.** En televisión, por su parte, ha trabajado en **Alguien por quien Vivir.**

Actualmente participa en un Taller de Actores, dirigidos por Raúl Osorio.

MARIA IZQUIERDO

Cuando apareció debutando en **Berlín 1930,** de Van Druten, dirigida por Eugenio Guzmán, la crítica reparó de inmediato en la excelente actuación de esta nueva actriz. Posteriormente, se le vio en una interpretación completamente diferente, en **La Remolienda,** de Alejandro Sieveking, dirigida por Héctor Noguera. En televisión, María Izquierdo ha trabajado en Teleduc, en la serie **Villa Los Aromos** y en **La gran Mentira,** dirigida por Herval Rossano.

"En teatro – señala María –, lo más lindo es que uno elige lo que quiere decir, por ello tiene un poder y una responsabilidad al mismo tiempo. Los trabajos teatrales son siempre colectivos y eso los enriquece. El teatro ennoblece."

"Respecto a la televisión, también me gusta. Me apasiona, porque llega a tanta gente. Me apasiona por las dificultades que presenta. La actuación se convierte en algo muy íntimo, muy particular."

María Izquierdo egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en 1980.



NORMA-NORMA ORTIZ

Pese a su juventud, es ya una actriz experimentada, por cuanto ha tenido la oportunidad de desempeñarse en muy distintas obras, en roles de bastante importancia. Debutó, profesionalmente, en 1975, en el Teatro de la Universidad de Chile, como Ana Page en **Las alegres comadres de Windsor,** de Shakespeare; dirigida por Eugenio Guzmán. Posteriormente, el 78, el mismo Guzmán la dirigió en el Teatro de la Universidad Católica en **Espejismo,** de Egon Wolff.

Su permanencia en el Grupo **Itinerante** le permitió recorrer Chile durante cuatro años, con obras como **Romeo y Julieta,** de Shakespeare, en donde tuvo en sus manos el rol central femenino; **Chañarcillo,** de Acevedo Hernández, en donde interpretó a una vieja, y **Las tentaciones de Pedro P.,** de Ibsen. Todos estos trabajos fueron dirigidos por Fernando González. Su última labor para el Itinerante fue **Sueño de una noche de verano,** dirigida nuevamente por Eugenio Guzmán.

En televisión actuó en **De cara al Mañana,** dirigida por Pedreros-Ravani.





MARCELA MEDEL

Es uno de los nuevos valores jóvenes, que se impone rápidamente. Egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en 1979; debutando en **Harold y Maude,** dirigida por Pedro Mortheiru. Con posterioridad trabajó en dos montajes del Teatro de Cámara: **José,** de Egon Wolff, dirigida por Alejandro Castillo; y **Era la Alondra,** de Efraín Kishon, dirigida por Eduardo Barril. En televisión se la ha visto en **Villa Los Aromos,** y ahora desempeñando un atractivo papel en **La gran Mentira,** en Televisión Nacional.

"El teatro – comenta – es una forma de hacer sentir a la gente que uno está en el mundo. Mostrar los sentimientos y pensamientos del hombre, enfrentado a la sociedad. Por eso mismo, pienso que el teatro es un vehículo de educación que permite al hombre orientarlo en su conducta frente a las cosas."

12(845-)

PLUMA & PINCEL

Nº 2 (Nº 43) Segunda etapa
11 de enero de 1983
Precio $ 50.-

Revista quincenal con TODA LA CULTURA





GABRIEL GARCIA MARQUEZ

CRONICA DE UN PREMIO ANUNCIADO (pág. 12)

CONFESIONES DE ARTHUR RUBINSTEIN (y otras notas de música incluyendo a Pink Floyd) en pág. 2 y siguientes.



¡AY, CORAZON! el primer trasplante de corazón artificial, pág. 18.

SUMARIO

MUSICA
Pink Floyd 2
Conciertos de Primavera 3
Confesiones de Arthur Rubinstein 4
CINE
Los últimos estrenos 6
Comentario crítico de E.T. 7
Primer capítulo de E.T. El extraterrestre 8
Balance del año cinematográfico 1982 10
LITERATURA
García Márquez 12
Feria del Libro '82 15
LIBROS 16
CIENCIA ACTUAL
¡Ay, Corazón! el primer corazón artificial 18
PLASTICA
Perfil de Clever Lara 20
Otra vez los Salones 22
Conversaciones con Mario Carreño (continuación) 23
Entrevista a Nelly Richard 24

PLASTICA
CINE, ETC.

PINK FLOYD
DETRAS DE LA MURALLA

"The Wall", el álbum rock más éxitoso de 1980, reaparece convertido en una película dirigida por Alan Parker.

Concierto final de su gira norteamericana 1977, en el estadio de Montreal. Un chiquillo gritando sin control frente al escenario, fuera de sí en medio de la catarata de notas eléctricas, saltando como un trompo en todas direcciones. Enloquecido por la música y una que otra droga, enajenado de todo, hasta de sí mismo.

Roger Waters, el bajista, tecladista y cerebro de Pink Floyd, sobre el escenario, hipnotizado con el muchacho. Odiándolo porque salta, gruñe y chilla sin entender ni una gota de lo que la música quiere decir. Waters le hace una seña al joven, el joven se acerca, Waters, camina hasta el borde del escenario, se agacha, lo mira fijamente y lo escupe directamente en la cara.

Terminado el recital, los periodistas acosan a Waters. "No pude evitarlo", explica. "Todo fue por culpa de la Muralla."

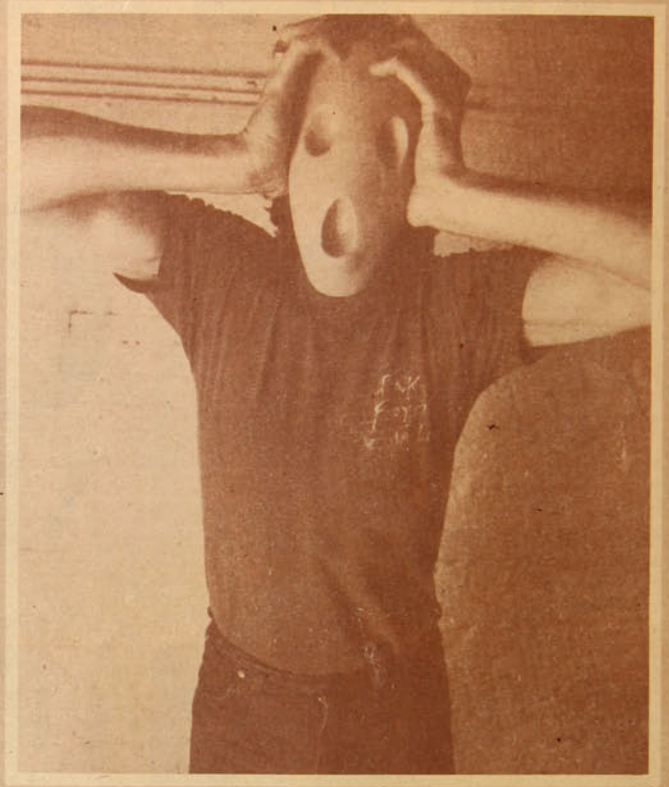
LA ALIENACION HECHA MUSICA

"Perdí todo contacto con el público durante esa gira", recuerda hoy. "Ya no eran gente sino una cosa, una bestia con la cuál era imposible comunicarse. Iban a los conciertos para escuchar nuestra música, pero yo comencé a sentir, cada vez con más fuerza, una barrera, una muralla imposible de atravesar entre ellos y nosotros."

Dos años después del episodio del escupitajo, la alienación que Waters sintió durante la gira —que decidieron sería la última de su historia— se convirtió en música monumental: un prolongado aullido en forma de LP doble: La Muralla ("The Wall", 1979). El aislamiento, la desesperanza y la locura danzando alrededor de una muralla que se construye ladrillo por ladrillo, nota por nota, y que se convierte en un símbolo obvio de la vida urbana contemporánea. La trama: un padre muerto a balazos, la madre una olla a presión psíquica y sexual, el colegio una cámara de tortura. Estos antecedentes forman a Pink, el protagonista, un cantante rock incapacitado de comunicarse que se desmorona mental y emocionalmente a medida que avanza el disco. Un álbum desesperado y beligerante que dio la vuelta al mundo en 1980, llegando sus coletazos incluso a un insular y subdesarrollado país llamado Chile. El LP vendió 12 millones y medio de copias y se escuchó en las radios FM de todo el planeta. Llegó incluso a ser prohibido en Sudáfrica, donde centenares de niños iniciaron motines en algunos colegios entonando una de las canciones del disco —la más conocida— como grito de guerra:

We don't need no education
We don't need no thought control
(...)
Teacher, leave the kids alone

No necesitamos educación,
no necesitamos control del pensamiento.
(...)
Profesor, deja a los niños en paz.



El grito: Roger Waters, posando detrás de una de las máscaras usadas en la versión fílmica de "The Wall".



Pink Floyd hace diez años, cuando eran los niños mimados del "underground" londinense. De izquierda a derecha: Waters, Wright, Mason y Barrett.

DEL ACETATO AL CELULOIDE

Claro que Pink Floyd lleva haciendo música —y muy buena música— desde 1966. Fueron las estrellas underground del Londres psicodélico durante la era de Carnaby Street y la Mary Quant; y a lo largo de los años setenta mantuvieron su status como una de las bandas más singulares, experimentales y ajenas a las concesiones comerciales en el mundo del rock. A pesar de eso, su álbum "El Lado Oscuro de la Luna" ("Dark Side of the Moon", 1973) se mantuvo durante ocho años ininterrumpidos entre los cien discos más vendidos en los Estados Unidos. Pero fue "La Muralla" la que realmente los lanzó masivamente, por obra y gracia de las radioemisoras. Y hace un par de meses irrumpió nuevamente en el mundo, esta vez convertida en una alucinada y alucinante película.

El filme, que mezcla dibujos animados con actores de carne y hueso, es acaso el más violento que se ha filmado en la historia de las películas rock. "Es un puñetazo directo al espectador", dice el mismo Parker, "de una manera similar a como lo fue el disco, y me imagino que eso es lo que los Floyd querían de la película".

Contesta Waters: "El filme dice lo malo que es aislarnos de los demás, tener miedo de los demás. Y hay gente que ha criticado tanto la película como el disco diciendo que las cosas no son tan terribles en la realidad. Otros dicen que el problema de la incomunicación es tan obvio que no constituye un buen tema para hacer un disco o una película. Yo pienso que las cosas sí están muy mal en este sentido, y que sí vale la pena denunciarlas una y otra vez". ●

SAMUEL SILVA

CONCIER-TOS DE PRI-MAVERA
de Juan Pablo Izquierdo.



Juan Pablo Izquierdo, Director titular de la Orq. Filarmónica de Chile, durante un ensayo.

Siguiendo con el plan de Difusión de la Corporación Cultural de Santiago, continuó desarrollándose con mucho éxito el ciclo "Conciertos de Primavera". Esta actividad artística permitió llevar la música a sectores más amplios de la ciudad. La Orquesta Filarmónica salió al encuentro de grupos sociales que por diversos motivos no habían tenido acceso a la buena música.

Se seleccionaron cuidadosamente aquellos lugares que cuentan con muy buena acústica. Las iglesias que se escogieron para esta temporada de la Orquesta Filarmónica, además de reunir todas las condiciones requeridas, fueron equipadas con todos los elementos técnicos, obteniendo una audición de gran calidad, que no desmerece en absoluto al logrado en el Teatro Municipal.

Estos Conciertos de Primavera, cumplen plenamente su objetivo; crea un nuevo público, del que la mayoría se incorpora a las localidades de anfiteatro y galería del Municipal.

Bajo la dirección titular del destacado músico Juan Pablo Izquierdo, "Conciertos de Primavera", ofreció un atractivo repertorio, que incluyó para cada programa, obras de los compositores mejicanos, Revueltas y Chávez, y de Schidlowsky y Vila, nacionales, estos últimos.

La Orquesta Filarmónica finalizó el ciclo de "Conciertos de Primavera" el día 16 de diciembre en la Basílica de la Merced, interpretando el siguiente programa: "Sinfonía Nº 35" de Mozart; "Elegía a Bantok", del compositor chileno Cirilo Vila y "El Magnificat", de Bach, repitiendo el mismo programa el 17 de diciembre en la Parroquia de la Gratitud Nacional.

Juan Pablo Izquierdo, Maestro Director, nacido en Chile, aunque reside desde hace 15 años en Londres, siente una profunda nostalgia por su patria y el hecho de ser Director Titular de la Orquesta Filarmónica le permite pasar largas temporadas en nuestro país cada año.

Ha dirigido a las principales orquestas del mundo: Sinfónica Nacional de Brasil; Filarmónica de Winnipeg; Orquesta Sinfónica de Viena; además de la Orquesta de las Radios de Luxemburgo, Hamburgo, Frankfurt, Berlín, Budapest, Nacional de Buenos Aires, y ha hecho numerosas giras de conciertos por la Unión Soviética y Alemania Oriental.

Está considerado como uno de los directores más cotizados de la actualidad. Tiene un renombre internacional como resultado de sus excelentes presentaciones en diversas partes del mundo.

Juan Pablo Izquierdo ha demostrado tener el mismo talento para dirigir conciertos sinfónicos y como director de escenarios líricos. En 1970 dirigió en el Teatro Municipal la ópera "Un Baile de Máscaras", de Verdi, y en la Temporada 1981 estuvo como Director de la ópera Madame Butterfly.

Una vez terminada la temporada de "Conciertos de Primavera", deberá partir para dirigir el Festival de Música Contemporánea, de Israel, del cual es Director Titular y que se presenta en Jerusalén y Tel-Aviv durante todo el mes de enero y parte de febrero. Después de cumplir numerosas presentaciones en diversos países volverá una vez más a Chile y a la Orquesta Filarmónica, a la que considera parte de sí mismo, parte de su yo musical, parte de su formación.



Un momento de ensayo con la Orq. Filarmónica de Chile y coros, en el Teatro Municipal de Santiago.

TEXTO: EDITH PHILLIPS.
FOTOS: DEL ARCHIVO DE LA AUTORA.

CONFESIONES DE ARTHUR RUBINSTEIN

PLUMA Y PINCEL tenía programado este trozo de las "Memorias", del gran pianista polaco (naturalizado norteamericano) antes de conocerse la noticia de su enfermedad y posterior deceso. En estas "Confesiones" es posible encontrar algunas anécdotas que pueden resultar "excesivas" para un homenaje póstumo. Pero ya quedó dicho, no lo pensamos así. Ahora van a quedar incorporadas al folklore de este artista que en vida fue juguetón, pícaro y siempre chispeante. Así pervivirá en nuestra memoria...

En 1918 –yo tenía 31 años–, pasé mi primera temporada en Río de Janeiro. El director del Conservatorio, un caballero encantador, me invitó a cenar y a pasar una velada con los músicos más eminentes de la ciudad. Del otro lado de la mesa se encontraba un hombre que no sonrió ni una sola vez. Su expresión me intrigaba. Parecía más brasileño que los demás, quizás descendiente de italianos o de portugueses. Ese hombre tranquilo tenía la cara redonda, bien afeitada, cutis cetrino, ojos tristes e inteligentes. Pero lo que más me asombró fue su excelente francés.

Durante un momento de calma, aproveché para dirigirle la palabra:

–Permítame felicitarlo por su excelente francés. Jamás había visto con anterioridad a un extranjero que dominase a ese punto esta lengua tan bella y tan difícil –le dije.

–Es que soy francés. Soy el secretario particular del ministro de Francia. Me llamo Darius Milhaud; soy violinista y compositor –respondió sonriente.

Yo jamás había oído hablar de él.

–Me declararon incapaz para el servicio militar. Nuestro ministro, el señor Paul Claudel, me trajo en calidad de secretario, pero, sobre todo, como su colaborador –prosiguió.

Claudel, Claudel... Recordé que unos años antes, mientras pasaba mis vacaciones de verano en su propiedad familiar, en Ucrania, Karol Szymanowski me prestó dos libritos, escritos por un tal Claudel. Se trataba de dos dramas, cuyos títulos no había olvidado: "El rehén" y "El anuncio a María". Leí ambos libros con gran interés y pensaba que el autor era de la época de Napoleón. Sus obras me habían hecho pensar en un Chateaubriand o en un Stendhal. No sabía nada más sobre él.

–¿Acaso el ministro Claudel es descendiente del gran autor dramático? –le pregunté a Darius Milhaud.

–Aparte del mismo ministro, no conozco a ningún otro autor dramático del mismo nombre –me contestó.

–¡Es fantástico! ¡Sus dramas me gustaron muchísimo, pero estaba convencido de que fueron escritos a principios del siglo XIX! –exclamé entusiasmado.

Por primera vez en la noche, Milhaud rió a carcajadas.

–Esa es la mejor anécdota que he escuchado esta noche. Tengo que llamar al ministro inmediatamente para contárselo –me dijo.

Estábamos tomando el café cuando regresó.

–Claudel quedó tan encantado por su historia, que enseguida viene a reunirse con nosotros –declaró, muy excitado.

Mi loca velada en Río con Darius Milhaud y un Paul Claudel desaforado.

Media hora más tarde, el ministro plenipotenciario hacía su entrada.

–Les ruego me dispensen por invitarme de esta forma, pero no pude resistir la descripción que Milhaud me hizo de su reunión, y estaba ansioso por conocer al señor Rubinstein, su invitado de honor –anunció con voz seca y metálica.

–Huyamos de aquí, los llevo a cenar –nos murmuró a Milhaud y a mí.

Paul Claudel parecía más un gentil hombre campesino que un diplomático. Grande, de hombros cuadrados y vientre algo prominente, me asustaba un poco. Adivinaba que no le gustaba ser contradicho, pero su cara redonda de paisano y su amplia frente evidenciaban una nobleza natural. Nos despedimos de nuestros amables anfitriones y una vez en la calle, subimos al automóvil oficial del ministro.

El vatapá, un volcán.

–Llévenos a ese restaurante en el que cenamos la otra noche, aquel que está sobre un techo –dijo Claudel al conductor.

El restaurante estaba justo bajo las estrellas. En dos o tres mesas, unas pocas personas terminaban de cenar. Instalados en una mesa iluminada con velas, Claudel se encargó de todo. Encargó un plato brasileño, el **vatapá,** algo tan condimentado que para tragarlo hay que acompañarlo de otro plato muy dulce y ahogar todo con vino blanco muy seco. Cuando digo condimentado y seco, uso eufemismos, pues al llevarme a la boca la primera cucharada de **vatapá,** salté en la silla y con los ojos llenos de lágrimas, corrí a escupirla en un rincón del techo. Claudel se divirtió como si se tratase de una victoria personal:



Rubinstein posa junto a un busto en Carnegie Hall de New York en la velada que celebró sus 80 años de vida.

—¡Ya le advertí que era un plato fuerte! —gritaba.

Aprendí la lección y comencé a comer de ese volcán, pero tomando muchas precauciones. Tres copas de vino fuerte y seco me devolvieron el aplomo.

Ya estábamos solos sobre el techo, con uno o dos mesoneros como todo público. Claudel aprovechó para recitar a Rimbaud, con voz profunda y penetrante. Milhaud y yo nos sentíamos transportados. Impulsado por el vino, dijo entonces un trozo de su última obra, para la cual Milhaud componía la música. Eso me impresionó más todavía que Rimbaud. Claudel estaba desaforado. Tomó una uva de la mesa, se aproximó al borde del techo y apuntó a un peatón. Erró y se acercó a la mesa, buscando otra uva. Esa vez pegó en el blanco: acertó justo a la cabeza de una dama. Esta se puso a gritar, blandiendo el puño en dirección a su agresor invisible que, desde el techo, reía de su broma como si estuviera loco. Se formó una pequeña multitud y alguien llamó a la policía. La señora exigía que el lanzador de uvas fuera arrestado.

Momentos más tarde, un mesonero abrió paso a la policía con cara de pocos amigos que se acercó a nuestra mesa y preguntó con voz severa:

—¿Quién lanzó uvas a la calle?

Claudel se levantó majestuosamente, y dijo en francés:

—Amigo mío, no comprendo una sola palabra de portugués. Si quiere preguntarme algo, vaya a buscar un intérprete. **"Eu ministro da Francia"** —agregó alzando el tono.

Milhaud, que algo de portugués sabía, explicó que uno de nosotros quiso hurtar una uva a su vecino, y que ésta se le escapó de los dedos.

—¡Y deje de importunar al embajador de Francia! —añadió.

El policía, obsequiosamente, se batió en retirada.

—Usted es un diplomático de gran nivel, Milhaud —dijo Claudel amablemente.

Cómo curé a Stravinski, que se creía impotente.

Igor Stravinski fue uno de mis primeros contactos con el mundo artístico de la postguerra. Luego de dejar a su familia en Suiza, y muy necesitado de dinero, fue a París con la esperanza de encontrar a Diaghilev. La casa Pleyel puso a su disposición un pequeño estudio en el edificio de la calle de Rochechouart, e incluso le consiguió un pequeño contrato para efectuar grabaciones. Me invitó a su estudio, donde nos reunimos con tanto cariño como si fuéramos dos hermanos. Me contó todas sus penas, me hizo ver las obras que pensaba grabar y terminó preguntándome:

—¿Bueno? ¿Tocaste mi **Pianorag Music** en un concierto?

—Querido Igor, estoy más que orgulloso de tener tu manuscrito, pero sigo siendo un pianista de la vieja escuela. Tu obra fue escrita más para la percusión que para mi piano —le contesté con franqueza.

Mi respuesta no le agradó.

—Ya veo que no comprendes mi música. Voy a tocarla para que la entiendas —dijo con impaciencia.

La tocó en el piano por lo menos diez veces, haciéndomela cada vez más antipática. Entonces, se enfureció y tuvimos un agrio intercambio de palabras.

—¡Si crees que puedes hacer cantar al piano, estás equivocado! La única forma correcta de utilizar un piano es la percusión —me gritó.

—¡Sabes perfectamente que el gran público no entiende ni ama a tu música! Considera que tu orquesta hace demasiado ruido. ¿Recuerdas lo que sucedió la primera vez que tocaron: "La Consagración de la Primavera"? Pero, Dios sabrá por qué razón misteriosa, cuando yo toco tu música en mi piano, ella les parece más cercana, y comienzan a comprenderla —le respondí, hiriéndolo a sabiendas.

—¡Qué estupidez! —sonrió despreciativamente.

Me senté al piano y toqué fragmentos de "Petrushka", sobre todo la música de la habitación de Petrushka.

—¿Y? ¿Suena como percusión? ¿O suena como música? —le pregunté.

Stravinski —eso era típico en él— olvidó instantáneamente todo lo sucedido y se convirtió nuevamente en un profesional.

—Dime, ¿cómo haces para que los bajos suenen en esa forma? ¿Utilizas los pedales de forma especial? —exclamó.

—Mi pie atrapa las notas graves mientras aún vibran, lo que me permite transformar las armonías graves en agudas. Ya ves que tu maldito piano es capaz de todo tipo de hazañas, querido, agregué con cierta vanidad.

—Ahora mismo te voy a escribir una sonata con el material de "Petrushka", me dijo.

Al escucharlo, me emocioné tanto que le di un beso.

Luego lo llevé a cenar y pasamos horas contándonos como vivimos durante la guerra. El escribió mucho durante su estadía en Suiza.

—Te gustará mucho la "Historia de un soldado ruso", que escribí con un poeta suizo. Charles Ramuz. Estoy seguro de que te gustará muchísimo la parte del violín. También escribí una gran broma que se llama "Las nupcias". Es una boda rusa: se canta, se bebe, se baila y, en lugar de orquesta, hay cuatro pianos. ¡En percusión! —concluyó con una risa sardónica.

Igor se alegraba de que yo me ganase bien la vida.

—Así son las cosas. Ustedes, los pianistas, ganan millones tocando la música dejada por Mozart y Schubert, que murieron de hambre; por Schumann, que murió loco; por ese pobre tuberculoso de Chopin, y por el enfermizo Beethoven —me decía.

Y tenía razón. Siempre he pensado que nosotros somos vampiros que se nutren de la sangre de esos grandes genios.

Una tarde, yo estaba a punto de salir cuando sonó el teléfono. Era Stravinski.

—Arthur, te necesito. Ven inmediatamente, es urgente —me dijo con voz ahogada como si alguien detrás suyo le clavase una pistola en los riñones.

—Esta noche me es imposible, Igor, pero iré mañana bien temprano —le respondí.

—No, no, tú no comprendes. Es necesario que vengas esta misma noche —me dijo en ruso.

Yo comenzaba a creer que Igor debía encontrarse frente a un grave peligro y que me esperaba como a un salvador. Corrí hasta su hotel. Casi no me saludó. Dijo algo así como: "Vamos a alguna parte donde podamos estar tranquilos". Como era la hora de cenar, pensé en uno de esos salones particulares de La Pérouse, sobre los puentes, donde a veces iba, aunque mi compañía, así como mi finalidad, eran muy diferentes. Cuando el **maître** se presentó, Stravinski lo despidió con un: "Regrese cuando lo llame", y me contó toda su historia.

—Desde el principio de la guerra, viví el constante pavor de no poder subvenir a las necesidades de mi familia. Nuestros bienes en Rusia fueron confiscados, y vivíamos, principalmente, de lo que nos llegaba de allá. Diaghilev no pudo pagarme lo que me debía. El mismo se debatía en terribles dificultades. Tu ayuda, desde Estados Unidos, aunque generosa, no sirvió más que para hacer callar a mis acreedores, y no quedó nada de ella. Ahora vivo tan sólo de mis esperanzas en el futuro. Gracias al señor Lyon, de la casa Pleyel, tengo un sitio donde trabajar. Diaghilev me encargó una ópera-ballet, que espero terminar para la próxima temporada. Pero, por el momento, no veo cómo arreglármelas. Sin embargo, nada de esto me desalentaría. Creo que siempre he tenido un carácter muy fuerte. Pero vivo en el terror de tener una enfermedad incurable —dijo, bajando la voz.

—¿Qué enfermedad? —le pregunté preocupado.

—Estoy enamorado de una mujer y estoy desesperado porque me he vuelto impotente —agregó en tono de confidencia.

Arthur Rubinstein pertenece a una generación de grandes del arte del que van quedando unos pocos. Aunque se alejó de los escenarios, nunca se alejó de su arte, la música. En Chile le vimos en... ¡1937!, como quien dice, ¡ayer no más!



AVISE EN:
PLUMA & PINCEL

—¡Estás loco, Igor! Eso me ha pasado más de una vez. La emoción de la primera vez te inhibe y te paraliza físicamente. Ya no pienses más en ello —reí.

—Arthur, esta mañana llegué a un punto en que estaba dispuesto a quitarme la vida. Y mi instinto me dijo que tú eras la única persona que me podía ayudar a no perder el control. El solo hecho de contártelo me ha hecho sentir mejor —respondió.

Llamé al **maître** y ordené una buena cena con una botella de vodka.

—No tengas miedo por tu salud, Igor; pídele al médico que te haga un examen completo y verás que estás bien. No tendrías ni esta pasión por el trabajo, este apetito ni esta vitalidad, si tuvieras algo. En cuanto a este temor tuyo de ser impotente, me haces reír. Sé cómo curarte: voy a llevarte al famoso burdel de la calle Chabanais. Eso te curará —afirmé.

Cuando terminamos de cenar, me siguió sin decir palabra. Una vez llegados a esa famosa institución, le dije a la asistente de la dueña que nos enviase a Madeleine. Y cuando llegó la hermosa mujer, le dije: "Madeleine, te recomiendo a este caballero".

¡Era la primera vez que yo no participaba! Me limité a esperar. Media hora más tarde, Stravinski reapareció, triunfal, y me dijo: "Esa mujer es extraordinaria" Ese fue el fin de una dura velada.

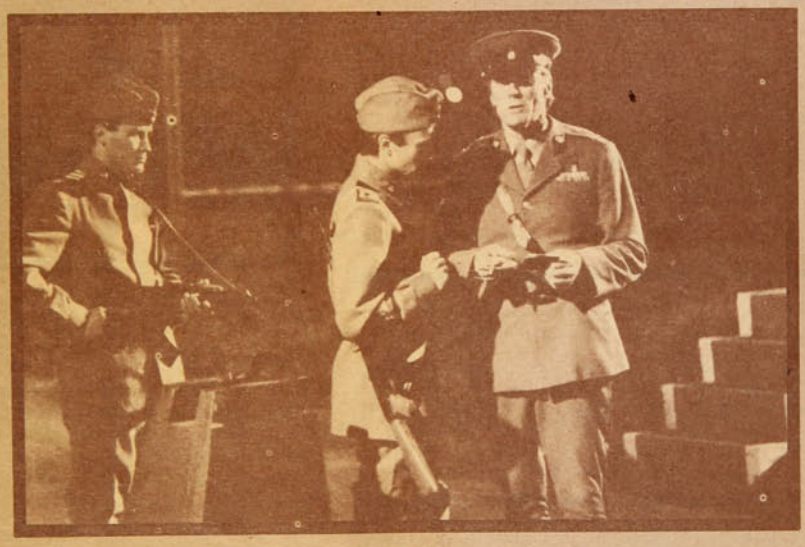
ESTRENOS PASCUEROS

Como todos los años, la cartelera cinematográfica irrumpe en las festividades navideñas con estrenos para todos los gustos. Veamos algunos de ellos:



ANNIE

La célebre historia de los años 20, que saltó del papel al micrófono radial y de ahí, años más tarde, a los escenarios de Broadway, ha llegado ahora al cine en una versión dirigida por el veterano John Huston. El realizador de obras maestras como "Fat City" o "El Hombre que sería Rey", se ve un poco desdibujado en el difícil género de la comedia, aunque consigue un resultado sobrio y ameno.



FIREFOX

Clint Eastwood una vez más en el doble papel de protagonista y director de un filme hecho para fortalecer el espíritu norteamericano. La U.R.S.S. ha creado el avión más poderoso del planeta y los norteamericanos se preocupan por quedar en inferiores condiciones. Para evitar eso envían a un super agente a robar la nave en las mismas narices de los soviéticos.

EL PEQUEÑO LORD FAUNTLEROY

Segunda versión de la novela homónima de Frances Hodgson Burnett, en la cual un niño, que ha sido desheredado por su abuelo, el conde de Dorincourt, consigue finalmente el amor del noble inglés, por su carácter espontáneo y alegre. Alec Guinness y Ricky Schroder, como abuelo y nieto, en una película cargada de hermosura en el estilo de los filmes de antaño.



MUNDO
STEREO
95.9
F.M.
EN EL CENTRO DE LA FRECUENCIA



CRITICA DE CINE:

E.T.
EL EXTRATERRESTRE

Después de realizar tres de los mayores éxitos de taquilla del cine norteamericano reciente (Tiburón, Encuentros Cercanos y Los Cazadores del Arca Perdida), el director Steven Spielberg, definitivamente consolidado en la gran industria, parece decidido a perseverar en la línea de las superproducciones. En el caso del joven Spielberg,esto es de lamentar,pues había dado muestras de un talento más que considerable en sus primeros filmes (Duelo y Algo Diabólico), talento que pudimos apreciar en nuestro país hace algunos años con el estreno de "Loca Evasión", película de inusual vigor y perfección formal.

Las grandes producciones que Spielberg ha dirigido, mantienen en todo caso un sello personal detectable, sobre todo en la calidad visual, cercana al virtuosismo, que el realizador impone a sus imágenes. Pero inevitablemente en estas películas existen concesiones que le impiden acceder al nivel de logros mayores, para los que Spielberg parecía, en principio, dotado.

El caso de "E. T. El Extraterrestre", sin duda encuentra su base en los "Encuentros Cercanos". Sólo que aquí no se trata de un mero encuentro,sino que de algo mucho más concreto y fantástico a la vez. La realización permite confeccionar un filme de sólida factura en lo artesanal y no desprovisto de ciertos hallazgos visuales. Pero, al mismo tiempo, limita el alcance de la película, forzándola en muchos momentos a entrar en el juego del entretenimiento fácil, al servicio de su aceptación por un público masivo.

"El Extraterrestre" es un ser venido de otro mundo, de visita en el nuestro, que por mero accidente se queda anclado en nuestro planeta mientras sus congéneres emprenden la retirada. Trátase de un ser de escueta estatura y proclive al temor ante la presencia agresiva de los terrícolas. La cámara de Spielberg permanecerá la mayor parte del tiempo situada a su nivel. De este modo en gran parte de la historia los adultos (personajes abiertamente agresivos) aparecerán sin rostro y serán sólo los niños quienes serán reconocidos en la pantalla. Por lo mismo con los niños este ser del espacio encontrará una cierta afinidad. En agradecimiento los hará eclipsar la Luna,como lo hacía Peter Pan cuando viajaba con sus amigos hacia el país de Nunca Jamás.

Obviamente es refrescante este tipo de cine. Encantador en el pleno sentido de la palabra. Pero también es preciso reconocer toda la maquinaria de armado que hay detrás no sólo en el terreno técnico, donde Spielberg se luce aprovechando al máximo el ojo escópico de la cámara, sino también en la parte medular del relato,en donde cuenta con asesores que van desde teólogos hasta psicoanalistas, pasando por los más avezados científicos de la NASA. Recordemos que en los "Encuentros Cercanos" existían citas de la Biblia y de otros voluminosos textos tanto en palabras como en imágenes. Con todo ese arsenal,es prácticamente imposible hacer un filme que en definitiva no se consagre en alguna veta. Más aún si tras la cámara está el talento innato de un cineasta que sabe imponerse.



Spielberg dijo de su creatura: "Quería un ser que sólo una madre pudiera amar. No quise que fuera sublime ni hermoso, o la amistad con él no tendría destino".



E.T.

EL EXTRATERRESTRE

Primer Capítulo de una novela escrita por William Kotzwinkle, basada en un guión cinematográfico de Melissa Mathison.

La nave espacial flotaba suavemente, anclada a la Tierra por un rayo del color del espliego. Si alguien hubiera presenciado aquel descendimiento habría pensado, por un momento, que un gigantesco adorno navideño había caído del cielo oscuro... pues la nave era redonda y espejeante, decorada con un delicado diseño gótico.

Su maduro fulgor, una especie de polvo diamantino que salpicaba su casco, inducía a buscar, nuevamente, el gancho ornamental que la había sostenido prendida a su lejana galaxia. Pero no lo había; la nave había descendido intencionalmente, guiada por una inteligencia que la comandaba más allá de todo error posible. Sin embargo, estaba por cometerse un error...

La escotilla estaba abierta; su tripulación, por los alrededores, hurgaba en la tierra con herramientas de formas extrañas, como un grupo de ancianos elfos que atendieran sus neblinosos jardines a la luz de la luna. Aquí y allá, cuando la niebla, al abrirse, dejaba caer la luz de la nave sobre ellos, se hacía evidente que no eran pequeños duendes, sino criaturas de mente más científica, pues estaban tomando muestras: de flores, musgo, arbustos, brotes... Sin embargo, la cabeza deforme, los brazos caídos y regordetes, el torso cortado como a serrucho, llevaba a pensar en el país de los elfos; aun la ternura que dedicaban a las plantas hubiera acentuado esa impresión si alguien de la Tierra hubiese estado cerca para observarlos. Pero no había nadie, y los gnómicos botánicos del espacio podían trabajar en paz.

Aun así se sobresaltaban, asustados, cuando un murciélago aleteaba en las cercanías, ante el grito de un búho, el ladrido de un perro a la distancia. En esas ocasiones se les aceleraba la respiración y quedaban rodeados por un camuflaje similar a una neblina, que les brotaba de los dedos de los pies y manos; así hubieran sido realmente difíciles de descubrir. Entonces, un solitario caminante hubiera podido pasar por el esfumado sendero, sin saber jamás que allí se amontonaba una tripulación del antiguo espacio.

La nave espacial era otra cosa. No todos los días cae sobre la Tierra un gigantesco adorno de algún árbol navideño victoriano; su presencia suele ser percibida ya por el radar, ya por la intuición militar o por algún otro aparato de detección. Era demasiado grande para pasar inadvertida; no había niebla protectora capaz de cubrirla por completo en la Tierra o meciéndose en el árbol, por la noche. Por lo tanto... tenemos un encuentro inminente ante nosotros. Los vehículos del gobierno están en marcha, los especialistas oficiales se están ganando la paga de la noche; se sacuden sobre las rutas secundarias, se llaman mutuamente por radio, convergen sobre el gran adorno.

Sin embargo, la pequeña tripulación de viejos botánicos no está muy preocupada; al menos, no por el momento. Saben que disponen de tiempo; saben, hasta en las divisiones más disminuidas del tiempo, cuánto tardarán en llegar a sus oídos los torpes, gruñones ruidos de los vehículos terráqueos. Han venido otras veces, pues la Tierra es grande y hay muchas plantas que recoger, si uno desea tener una colección completa.

Continuaron con la recolección de muestras, mientras de cada uno de ellos brotaba esa neblina al regresar con el botín tomado al suelo terrestre.

Subían por la escotilla y pasaban al resplandor interior, de tono pastel, de ese bonito adorno. Avanzaban sin preocupaciones por sus palpitantes corredores de maravillas tecnológicas, hasta llegar a la maravilla central de la nave: una gigantesca catedral interior de follaje terráqueo. Ese inmenso invernadero era el corazón de la nave, su finalidad, su especialidad. Había allí lotos de las lagunas indias, helechos del suelo de Africa, diminutas moras del Tibet, matas de una apartada ruta americana. Había allí, en verdad, un ejemplar de todo lo que brota en la Tierra, o de casi todo, pues la labor aún no estaba concluida.

Todo brotaba magníficamente. Un experto de los grandes jardines botánicos terrestres habría encontrado, en ese invernadero, plantas que nunca hasta entonces había visto, como no fuera en su forma fósil, impresa en carbón. Sin duda se le habrían saltado los ojos de las órbitas al identificar, bien vivas, plantas que habían servido de alimento a los dinosaurios, plantas de los primeros jardines terráqueos, de incalculable tiempo atrás. Si se desmayara, sería revivido con hierbas tomadas a los Jardines Colgantes de Babilonia.

Desde el techo, abierto en abanico, brotaba una humedad provista de elementos nutritivos que alimentaban a las incontables especies, adorno de todas las superficies del corazón de la nave, antiguas como la antigüedad de la Tierra, viejas como los mismos botánicos, que iban y venían; y las arrugas que les marcaban las comisuras de los ojos tenían también el aspecto de fósiles, grabadas por inmensos siglos de recolección.

Uno de ellos entró llevando una hierba de la zona, con las hojas ya caídas. La llevó hasta una jofaina para ponerla en un líquido que afectó de inmediato su estado: las hojas revivieron súbitamente y las raíces comenzaron a ondular. En el mismo instante, de una ventanilla en roseta situada por sobre la jofaina brotó una luz pastel que bañó la planta, haciendo que volviera a erguirse junto a su vecina una florecilla de aspecto antediluviano.

El botánico extraterrestre la contempló por un momento; viendo que todo iba bien, volvió a cruzar el invernadero, avanzando bajo cerezos japoneses en flor, capullos amazónicos colgantes y algunos rábanos comunes, que se inclinaron hacia él, afectuosos. Les dio una palmadita y siguió caminando, para atravesar una vez más el corredor palpitante y bajar por la escotilla luminosa.

Ya en el aire de la noche, de su cuerpo exhaló otra vez una vaga neblina, que marchó con él en busca de más plantas. Un colega pasó a su lado, sosteniendo una raíz de chirivía silvestre. Sus ojos no se encontraron, pero ocurrió algo distinto: en el pecho de cada uno de ellos se encendió, simultáneamente, un rojizo resplandor interior, proveniente de la región cardíaca, que inundó la piel fina y traslúcida. Luego siguieron andando; el que llevaba la chirivía y el otro, con las manos vacías, por una pendiente rocosa, con la luz cardíaca nuevamente apagada. Envuelto en su neblina, el último entró en el pastizal, donde la hierba era tan alta como él, y salió por el lado opuesto, al borde de un bosque de secoyas. Allí, empequeñecido por los enormes árboles, volvió la vista hacia su nave, y la luz cardíaca tornó a encenderse, como si estuviera enviando señales a aquel viejo y querido adorno en el que viajaba desde hacía siglos. En sus pasadizos, en su escotilla, resplandecían otras luces cardíacas, como luciérnagas que avanzaran aquí y allá. Seguro de que la protección estaba cerca, y sabiendo que aún restaba tiempo para trabajar antes de que llegara el peligro, ingresó en el bosque de secoyas, caminando entre el canto de las aves nocturnas y el chirriar de los insectos entre las sombras. Su estómago, naturalmente distendido, rozaba la superficie del suelo forestal, como el de un duende panzón; se trataba de una forma muy conveniente, pues le otorgaba un centro de gravedad bajo y estable. Sin embargo, no era un rasgo que los nativos terráqueos pudieran aceptar fácilmente, así como los grandes pies palmeados, que brotaban casi directamente del vientre caído, y las largas manos que se arrastraban a ambos lados, como las de un mono. Por ese motivo, él y sus colegas tenían una timidez de milenios y no habían sentido nunca la tentación de establecer contacto con las formas de vida terráqueas, como no fuera la vegetal. Una falla, tal vez, pero llevaban demasiado tiempo estudiando las cosas en sus monitores como para no saber que, para los terrícolas, su bella nave era, ante todo, un blanco, y ellos mismos material para que los taxidermistas exhibieran bajo vidrio.

Por eso el extraterrestre avanzaba con cautela y en silencio por el bosque, investigándolo todo con los ojos; ojos bulbosos, enormemente convexos, como los de una rana gigantesca. Sabía bien qué posibilidades hubiera tenido semejante rana de sobrevivir en una calle de la ciudad, y calculaba que las suyas eran aproximadamente las mismas.

En cuanto a impartir enseñanzas a la humanidad, desde alguna sede de gobierno internacional, era inconcebible cuando se tiene una nariz semejante a un repollito de Bruselas aplastado, cuando el aspecto general de uno es el de una pera espinosa e hiperdesarrollada.

Continuó con su andar de pato, en perfecto secreto, rozando las hojas con los nudillos. Que otros visitantes espaciales, de formas más conocidas, fueran los maestros de la humanidad. Su único interés era cierto brotecito de secoya que tenía, desde un rato antes, a la vista de sus protuberantes ojos.

Se detuvo ante él y lo observó cuidadosamente antes de excavar para sacarlo. Le habló en murmullos, en su pedregosa lengua espacial, pronunciando palabras de forma extraña, extraterrenal: pero la secoya pareció comprender, y el impacto causado a su sistema radicular quedó neutralizado al sentirse albergada en esa mano grande y llena de surcos.

El se volvió. Una leve luz llegó a sus ojos, atrayéndolo, desde el pequeño suburbio edificado en el valle, más allá de los árboles. Hacía tiempo que le despertaba la curiosidad, ésa era la última noche en que podría investigar, pues a partir de entonces concluiría una fase de la tarea. Su nave abandonaría la Tierra por un extenso período, hasta la siguiente mutación de importancia en su vegetación; un período que se contaría por siglos. Esa noche tendría la última oportunidad de espiar por las ventanas.

Salió a la rastra de entre las secoyas y se escurrió hasta la orilla de un camino para protección de incendios, abierto en la colina. El mar de luces domésticas amarillas fulguraba, tentador. Cruzó el camino, arrastrando el vientre por entre las malezas bajas. Tendría algo que contar a sus compañeros de viaje, en el largo trayecto por el espacio: la historia de su pequeña aventura entre las luces, pero espinosa y solitaria por los caminos humanos. Las ancianas arrugas de sus ojos sonrieron.

Caminó en puntas de pie por la vera del camino; en la punta de aquellos grandes pies palmados, de larguísimos dedos. Esa forma no era perfecta en la Tierra: había sido forjada en un planeta donde semejantes pies tenían sentido. En su lugar de origen las cosas eran más fluidas; se podía avanzar pataleando, o algo así; con poca frecuencia era preciso anadear sobre suelo firme.

Las luces parpadeaban allá abajo; por un momento su propia luz cardíaca respondió con un fulgor de rubí. Amaba la Tierra, especialmente a su vida vegetal, pero también le gustaba la humanidad; como cada vez que su luz cardíaca centelleaba, tuvo deseos de enseñar a los humanos, de guiarlos, de entregarles la inteligencia acumulada en milenios.

EL EXTRATERRESTRE:
UNA HISTORIA MUY SIMPLE

Una noche estrellada. Una nave extranjera aterriza en un bosque de pinos de California, y sus ocupantes, parecidos a gnomos, se esparcen entre la maleza para explorar la flora y la fauna que encuentran.
Sorprendidos por un grupo de humanos que llegan armados con linternas y lo que parecen ser intenciones malignas, los extranjeros se ven obligados a una partida precipitada. Sólo que, inadvertidamente, E.T. es dejado en Tierra.
Solo y aterrado, el pequeño ser revuelve los basureros de un barrio suburbano en un esfuerzo por sobrevivir. Pero un niño, de nombre Elliot, descubre a E. T. y se las ingenia para atraerlo a su confianza. Con la ayuda de unos caramelos, que el pequeño ser encuentra deliciosos, Elliot hace que E. T. lo siga hasta su dormitorio. Una vez dentro, con gran excitación y alegría es adoptado por Elliot como un compañero de juegos recién descubierto, juegos en que el niño es acompañado por su hermano mayor y su precoz hermanita menor.
Guardado en forma clandestina en un closet del dormitorio de Elliot, E. T. se va formando una singular comprensión de la vida en el planeta a través de los ojos de un chico de 8º Año Básico. E. T. y Elliot desarrollan una amistad telepática por medio de la cual llegan a conocerse hasta sus sentimientos.

Uno de los momentos más divertidos del filme se produce cuando E. T. es dejado solo en la casa una mañana. Con un apetito voraz, el pequeño ser, acompañado por el perro de la familia, arrasa con todo lo que encuentra en el refrigerador de la casa. La ensalada de papas no resulta de su agrado y va a parar al piso; no obstante, E. T. halla que unas latas de cerveza le producen un efecto interesante y se pasa el resto de la tarde aplastado por el alcohol y la simpatía de una variedad de personajes de la televisión.
A pesar de que no lo pasa mal, a E. T. no le sienta la atmósfera de la Tierra y al cabo de unos días cae enfermo de muerte. Más o menos al mismo tiempo, el secreto cuidadosamente guardado por los niños (ni siquiera la madre se ha percatado de lo que ocurre en su casa) es descubierto por los astrocientíficos equipados con su tecnología, y el mundo de los adultos converge sobre E. T.
No les contamos el resto porque sería estropear la diversión de la película, cuyo final es tan sorprendente como divertido. Entretanto, chicos y grandes en la sala del cine desarrollan una amistad personal con el pequeño ser Extraterrestre, E. T., una creatura que podría estar en estos mismos momentos oculta entre los tarros de basura de La Reina o El Arrayán.

Su sombra avanzaba, arrastrando los pies hacia adelante, a la luz de la luna, con la cabeza similar a una berenjena sobre el largo tallo del cuello. En cuanto a las orejas, estaban ocultas en los pliegues del cráneo, como los primeros brotes tímidos de las arvejitas. No, los terrícolas se reirían demasiado con sólo verlo entrar por el pasillo de algún gobierno mundial. No bastaba siquiera toda la inteligencia del universo cuando la gente tomaba a risa una silueta de pera.

La mantuvo oculta bajo el claro de luna, mediante una leve niebla, y continuó por la ruta. En el interior de la cabeza recibió la señal de advertencia enviada por la nave, pero la sabía prematura; era para dar tiempo a los miembros más lentos de la tripulación. El, empero (adelantó un monstruoso pie de pato, luego el otro), era rápido.

Para los patrones de celeridad de la Tierra era, por supuesto, insoportablemente lento. Un niño terráqueo podía triplicar su velocidad; uno de ellos había estado a punto de atropellarlo con una bicicleta, una noche terrible. Casi, casi...

Pero esa noche, no. Esa noche se andaría con mucho cuidado.

Se detuvo a escuchar. La alarma de la nave volvió a él, dando golpes secos en su luz cardíaca: el código de advertencia. El instrumento titiló levemente, convocando a todos los miembros de la tripulación: segundo mensaje preliminar. Pero había tiempo de sobra para una rápida inspección. Levantó los pies, patizambo, izquierda, derecha, izquierda, dejando que sus nudillos nadaran limpiamente entre las hojas, mientras seguía la marcha hacia el perímetro de la ciudad. Era viejo, pero se movía bien, con más celeridad que la mayoría de los botánicos de diez millones de años, cuyos pies eran como los de los patos de pantano. Giraban sus grandes ojos orbiculares, inspeccionando la ciudad, el cielo, los árboles y la tierra, hacia adelante. Sólo él, que llegaba para echar un rápido vistazo a algún terrícola, antes de despedirse para dar unas cuantas vueltas en su amada nave, muy lejos de allí.

La mirada orbitante dio un súbito salto hacia el frente, pues un haz de luz móvil acababa de aparecer en la ruta, seguido por otro: ¡dos luces gemelas corrían hacia él, salidas de la nada! Simultáneamente, su alarma cardíaca entró en la etapa del pánico: regrese toda la tripulación, peligro, peligro, peligro.

Se tambaleó hacia atrás, hacia los costados, desorientado por aquella luz que avanzaba, mucho más rápida que una bicicleta, mucho más ruidosa, mucho más agresiva. Ya era cegadora, fría, fuerte y áspera como todas las luces de la Tierra. Volvió a tambalearse y cayó al costado de la ruta, en la maleza, mientras la luz relampagueaba entre él y su nave, separándolo del bosque de secoyas y del claro, más allá, donde se cernía el Gran Adorno, esperando.



El extraterrestre junto a su amiguito Elliot, un niño como hay muchos por todas partes.

Peligro, peligro, peligro...

Su luz cardíaca lanzó salvajes destellos. Alargó la mano hacia el pequeño brote de secoya que había caído a la vera del camino: las raíces le gritaban.

Sus largos dedos avanzaron y volvieron a retroceder en una nebulosa: la luz cegadora acababa de atacar, con sus motores rugientes. Rodó por la maleza, cubriéndose frenéticamente la luz cardíaca con una rama desprendida. Sus ojazos parpadearon, captando detalles de todo. El más horrible era el espectáculo del pequeño brote de secoya, aplastado por los vehículos, trituradas sus hojas tiernas. Y la conciencia del brote aún seguía advirtiéndole: peligro, peligro, peligro.

Luces y más luces desfilaron por la ruta, una ruta que siempre había estado vacía, pero que ahora resonaba con el paso de los vehículos, de voces humanas gritonas, irascundas, empecinadas en la captura.

Se debatió entre la hierba, siempre ocultando la parpadeante luz cardíaca con la mano, mientras la luz fría lo buscaba, barriendo el pasto. Toda la inteligencia estelar de siete galaxias no pudo ayudarlo a avanzar más de prisa en ese elemento extraño. ¡Qué absurdos eran esos dedos de pato, qué inútiles! Sintió la prontitud de los pies humanos en el suelo propio. Comprendió que estaban por todos lados y que había sido un tonto al provocarlos.

Entre el rápido golpe de sus pasos se encendieron frías corrientes luminosas que barrieron una y otra vez el pasto. Las lenguas alienígenas aullaban. Uno del grupo, con mucho cascabeleo en la cintura, estaba sobre la pista. A la luz centelleante, el viejo botánico vio el cinturón del hombre, del que colgaba algo similar a una colección de dientes metálicos (trofeos, posiblemente, arrancados de la boca de alguna infortunada criatura espacial) y enhebrados en una argolla.

"Es hora, es hora, es hora", llamaba la nave, convocando a sus últimos miembros dispersos.

El se zambulló por debajo de las luces, hacia el borde de la ruta.

Los vehículos estaban diseminados, igual que los conductores. Soltó su niebla protectora y se deslizó a través de la ruta, a la luz de la luna, confundido con el maloliente humo de los motores; la nube ponzoñosa ayudó, momentáneamente, a camuflarlo... y de pronto se vio al otro lado del camino, deslizándose por un barranco de poca altura.

Con la misma prontitud, las luces frías giraron, como presintiendo que él había cruzado y en qué dirección. Se agazapó contra la arena y la roca, en tanto los terrícolas cruzaban el barranco de un brinco. Sus ojos orbitantes volaron hacia arriba; entonces vio la horrible argolla de dientes tintineantes, que le sonreían odiosamente, al saltar el dueño por sobre él.

Se agachó más entre las rocas, rodeado por su niebla, parecido a cualquier otro parchecito de neblina que se pueda ver en los barrancos, por la noche, allí donde la humedad se demora. "Sí, soy sólo una nube, terrícolas; una de las suyas, insignificante; no escarben en ella con las luces, pues dentro de ella hay un cuello largo y dos pies palmados, con dedos tan largos y finos como las raíces de una planta acuática. Ustedes no comprenderían, sin duda, que he venido a este planeta para salvar su follaje antes de que ustedes lo aniquilen por completo."

Los otros también brincaron por sobre él, excitadas las voces oscuras, bien armados y disfrutando de la cacería. Cuando el último hubo pasado, él se escurrió tras el grupo y entró en el bosque, siguiéndolos. Su única ventaja consistía en su conocimiento de ese amado terreno, en el cual había estado juntando muestras. Hizo girar rápidamente los ojos, localizando la huella: una vaga identificación entre las ramitas que entrelazaban la oscuridad, un sendero que él y sus compañeros habían abierto al llevarse las muestras.

La luz áspera y cruel apuñaló las sombras, en diferentes ángulos. Los terrícolas estaban confundidos; él seguía avanzando en dirección a la nave.

Su luz cardíaca se tornó más potente: el campo de energía de su grupo se acentuó al acercarse él. Todos los corazones lo llamaban, junto con la vida vegetal reunida a bordo en cien millones de años, clamando: "Peligro, peligro, peligro".

Se lanzó como el viento entre las luces móviles, a lo largo de aquel único sendero abierto en el bosque; sus largos dedos radiculares recibían cada estímulo con exquisita sensibilidad. Cada entretejido de hojas, cada telaraña le era conocida. Percibió los suaves mensajes que lo apresuraban a través de la selva, diciendo: "Por aquí, por aquí...".

Los siguió, rozando con los dedos la tierra blanda, arrastrando sus largas raíces, meneándose rápidamente; recibía señales de la selva. Mientras tanto, su luz cardíaca centelleaba, ansiosa por mezclarse con aquellos corazones que esperaban en el claro, dentro de la gran nave.

Ya estaba más adelante que la luz, cuyos rayos se enredaban en las mismas ramas que a él le cedían el paso, negándolo a sus perseguidores. Las ramas saltaban como resortes, se entrelazaban y bloqueaban el paso; una raíz se elevó levemente, haciendo una zancadilla al hombre de la argolla con dientes; otra sujetó el pie de su subordinado, que cayó de narices al suelo, maldiciendo en la lengua del planeta. Mientras tanto, las plantas gritaban: "Corre, corre, corre...".

(Editado por Javier Vergara Editor)

EL CINE QUE PUDIMOS VER EN 1982

- Cerca de 300 filmes se estrenaron comercialmente.
- Importantes ciclos en Institutos y universidades.
- Inauguración de un cine-arte.
- Lamentables pérdidas humanas durante todo el año.

Barba Roja, filme dirigido por Akira Kurosawa en 1965, se consolidó como la mejor película exhibida en Santiago en 1982. La función tuvo lugar la tarde del 20 de agosto en el Salón de Actos del Ministerio de Obras Públicas, iniciando un ciclo de tres filmes japoneses. *Barba Roja* es una de las obras mayores de Kurosawa y fue penoso el hecho de que fuera vista por un público tan reducido (poco más de 30 personas). Superando en calidad incluso a *Kagemusha* –filme de Kurosawa que se estrenó en 1981– ésta película, por su enorme riqueza visual y vigor narrativo, merece situarse en un punto privilegiado en un recuento de esta naturaleza.

En cuanto al cine exhibido por los circuitos habituales de distribución, el mayor porcentaje (un 60%) correspondió, como es ya usual, a películas de producción norteamericana. Los cinco mejores estrenos del año fueron *Cada Amigo un amor*, de Arthur Penn; *El Amigo Americano*, de Wim Wenders; *Bye, bye, Brasil*, de Carlos Diegues; *Confesiones Verdaderas*, de Ulu Grossbard, y *Atlantic City*, de Louis Malle. Por otra parte las mayores recaudaciones de taquilla (en cifras aproximadas) fueron:

El Ultimo Tiburon	180.000 espectadores
Los años dorados	138.000 espectadores
La Guerra del Fuego	112.000 espectadores
El Barrendero	108.000 espectadores
Tributo	93.000 espectadores
El zorro y el subueso	90.000 espectadores

A su vez *Excalibur*, de John Boorman, obtuvo una recaudación cercana a los 140.000 espectadores, pero este filme no se incluye en la lista por haber sido estrenado el año pasado.

En 1982 se estrenaron cerca de 300 filmes, constituyéndose ésta en la cifra más alta de los últimos años. Esto se debió en gran parte a la escasa permanencia en cartelera de las películas. Veamos cuáles fueron los estrenos de mayor interés:

CINE NORTEAMERICANO

Cada amigo un amor, de Arhur Penn; *Confesiones Verdaderas*; de Ulu Grossbard, y *Atlantic City*, de Louis Malle, se ubicaron entre los cinco mejores estrenos del año. Tuvieron importancia, además, *La Frontera de la Violencia*, de Monte Hellman; *Blow Out*, de Brian De Palma; *Escape de Nueva York*, de John Carpenter; *Ricas y Famosas*, de George Cukor; *Caballeros de Acero*, de George A. Romero; *Victor Victoria*, de Blake Edwards; *Principe de la Ciudad*, de Sidney Lumet; *Conan el Bárbaro*, de John Milius; *Revancha despiadada*, de Walter Hill; *Las Muñecas de California*, de Robert Aldrich, y *Ausencia de Malicia*, de Sydney Pollack. Predominaron las películas de humor grueso (al estilo de *Porky's*) y hasta Mel Brooks cayó estrepitosamente con su *Loca historia del Mundo*.

El cine terrorífico inundó de sangre las plateas con películas como *Mensajero de Satanás* o *El Aullido*, mientras la veta policial se abrió hacia la sensualidad con *Sharky, el vengador de Atlanta* y *La Justicia por su mano*. A fines del año se estrenó *E.T. El Extraterrestre*, de Steven Spielberg, película que sin duda tendrá una buena acogida de taquilla.

De Canadá se estrenaron dos películas de interés relativo: *El secuestro del Presidente*, de George Mendeluk, y *Caminos de Libertad*, de Janos Kadar.



"El Amigo Americano", de Win Wenders, significó una muestra vital de la cinematografía alemana.



Burt Lancaster tuvo una notable actuación en "Atlantic City".



"Caballeros de Acero" fue una de las películas más singulares del año.

CINE EUROPEO

En 1982 tuvimos la oportunidad de apreciar dos notables realizaciones del cine polaco: *Un hombre de un País Lejano*, de Krzysztof Zanussi, y *Una Mujer Poseida*, de Andrzej Zulawski. Discípulos sin duda del laureado Andrzej Wajda, estos cineastas polacos presentan un nivel de autoría y sensibilidad artística sobresalientes, realizando películas de insospechada y prodigiosa maestría.

Del cine francés se conocieron sólo cinco títulos: *El Caballo del Orgullo*, de Claude Chabrol –que inauguró el Cine Arte Normandie– fue el más importante. Le siguieron, *Mi tío de América*, de Alain Resnais, *Una mujer de la vida* del polaco Walerian Borowzcyk; *La Guerra del Fuego* (Coproducción franco-Canadiense), de Jean-Jacques Annaud, y *La Tentación del Padrastro*, de Bertrand Blier. Con el preestreno universitario de *Diva*, en la sala de la U.C., conocimos a un joven talento, Jean-Jacques Beineix.

Del cine italiano, apreciamos un nuevo filme de Ettore Scola, *La Terraza*, y de Dino Risi, *Soy Fotogénico*. Se estrenaron además *La Dama de las Camelias*, de

Bolognini, y dos películas de la polémica Liliana Cavani, *Más allá del bien y del mal* y *La Piel*, en donde se dio tiempo para oscurecer tanto a Nietzsche y Lou Andreas Salomé como a Curzio Malaparte. Por otro lado, en un ciclo realizado en la Biblioteca Nacional descubrimos a un gran realizador desconocido en Chile, Ermanno Olmi con *La Circunstancia*.

El Amigo Americano, de Wenders, y *Lili Marleen*, de Fassbinder, fueron los dos únicos estrenos comerciales que nos trajo el cine alemán. Fuera de ellos en el Instituto Goethe se conoció una obra de Margarette Von Trotta, *Hermanas o la balanza de una dicha* y otra de Peter Lilienthal, *Hofer, el profesor Jefe*. Es de lamentar que el filme de Volker Schlöndorff, *El Ocaso de un Pueblo*, fuera retirado de cartelera el mismo día de estreno a petición de la Embajada de El Líbano, luego del asesinato del recién electo presidente Bachir Gemayel, en el momento más crítico del conflicto en el Medio Oriente.

La Amante del teniente francés, de Karel Reisz; *El Factor Humano*, de Otto Preminger, y *Carros de Fuego*, de Hugh Hudson, fueron los tres interesantes filmes que nos llegaron en representación de las islas británicas. Se les suma la burda versión de *Calígula*, que no provocó mayor revuelo, sino que ahuyentó a un público que buscaba mayor seriedad.

Asignatura Pendiente, de José Luis Garci, fue la única obra que llegó de modo comercial desde la Madre Patria, pero en el Estadio Español se exhibió *Maravillas*, de Manuel Gutiérrez Aragón. El año se va con un buen augurio: se estima que en marzo de 1983 se conocerá *Bodas de Sangre*, bajo la dirección de Carlos Saura.

De Ingmar Bergman se estreñó *De la vida de las marionetas*, pero en salas universitarias se exhibieron otros seis filmes anteriores del director sueco.

AUSTRALIA Y LATINOAMERICA

De Australia se conocieron dos películas de Bruce Beresford: *Asalto al camión blindado* y *Al diablo con la virginidad* con el sello original y sutil que caracteriza a este importante director. *Gallipolli*, de Peter Weir; *Mad Max 2*, de George Miller, y *Mi Brillante Carrera*, de Gillian Armstrong, también fueron testimonios –una vez más– de una cinematografía en pleno auge creativo.

Brasil se hizo presente con tres filmes: *Bye, Bye, Brasil*, de Carlos Diegues, ubicado entre los mejores estrenos de la temporada; *Gaijin, un camino de lágrimas*, de Tisuka Yamasaki, y *El Dolor del éxito*, de Bruno Barreto. De Colombia se exhibió *Fuga*, de Nello Rossati, y de Bolivia, *Chuquiago*, de Antonio Eguino, en versión vertida al video.



"Los años dorados" estuvo entre los filmes más taquilleros. Henry Fonda aparece rodeado por Katherine Hepburn y Jane Fonda.

LA PRODUCCION NACIONAL

Los Deseos Concebidos, de Cristián Sánchez, se preestrenó en la sala de la U.C. El filme del cineasta chileno se presentó en los Festivales de Biarritz y Huelva (Francia y España, respectivamente), pero no obtuvo reconocimientos. En video, Ignacio Aliaga realizó *Quién es el loco chorito* y Silvio Caiozzi, *Historia de un Roble solo*, junto al teatro ICTUS.

REESTRENOS

Aunque el año trajo el remedo de muchísimos filmes de otras temporadas, los más importantes fueron *Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*, de Pier Paolo Pasolini, junto a *La Fiesta Inolvidable*, de Blake Edwards, y la obra maestra del Mel Brooks, *Frankestein Junior*.

DECESOS

Como todos los años el recuento de los decesos resulta inevitable y doloroso. Sólo que 1982 fue un período extremadamente negro para la cinematografía, ya que fallecieron Allan Dwan, Marcel Carné, Warren Oates, Romy Schneider, Rainer Werner Fassbinder, Curd Jurgens, John Belushi, Henry King, Patrick Dewaere, Vic Morrow, Henry Fonda, Ingrid Bergman, Grace Kelly, Fernando Lamas, Valerio Zurlini, Jacques Tati, King Vidor y Marty Feldman, entre muchas otras personalidades del cine universal. En varios casos la muerte irrumpió en forma absurda y miserable.

ACONTECIMIENTOS IMPORTANTES

Antes del trágico deceso de Fassbinder, el Instituto Goethe había realizado una retrospectiva parcial de su obra, ciclo que fue sólo una de las actividades importantes que se realizaron en el local de calle Esmeralda. Anteriormente se había entregado una muestra de cine austríaco, con la presencia de obras de gran calidad como: *Café Electric*, de Gustav Ucicky, o *Mascarada*, de Willie Forst. Al finalizar el año se presentó un notable ciclo de cine mudo alemán que incluyó obras de F.W. Murnau, Robert Wiene y Richard Oswald. Gran parte de los guiones pertenecían a Carl Mayer, como asimismo en varias de esas películas actuaban los legendarios actores Conrad Veidt y Emil Jannings.

En el Instituto Chileno-Francés también se presentaron películas de interés como: *Alphaville*, de Godard; *La Ruptura*, de Chabrol, y *La Adolescente*, de Jeanne Moreau.

Las salas universitarias por su parte cumplieron una labor importante, destacándose entre otras, en la sala de Plaza Ñuñoa, una obra maestra como *El Baile de los Bomberos*, de Milos Forman, y en la Isidora Zegers, *Codicia*, de Stroheim, o el *Orfeo*, de Cocteau.

La inauguración de la sala Normandie como cine-arte permanente sin duda se convirtió en un acontecimiento trascendental.

CINE EN TELEVISION

Tenía que desaparecer Ingrid Bergman para que un canal de TV se decidiera a pasar *Casablanca*, aunque sólo fuese en un horario de trasnoche, pero su pareja en ese filme, Humphrey Bogart, fue una de las luminarias que –a 25 años de su muerte– se dejó ver en varias películas gracias a la pantalla chica: *El Bosque Petrificado, Una hora fatal, Conflicto, La Condesa Descalza, La Burla del diablo y Callejón sin salida*, fueron algunas de esas obras maestras. La exhibición de una de las primeras películas de Schlöndorff *(Graduado en asesinato)*, la de John Cassavettes *(Así habla el amor)* y cuatro obras de John Huston permitieron una breve reconciliación con un medio proclive a fanfarronadas. Resulta importante señalar que filmes claves en la historia de Huston –como *La Burla del diablo, Fat City, La Insignia Roja del Valor* y *El Cielo fue Testigo*– que se mostraron por TV, están a años-luz del Huston de ahora con fobias, fugas a la victoria o historias de fuerfanitas.

En todo caso nada hay comparable a la proyección en pantalla grande. Y en ese sentido, insistimos, lo mejor fue *Barba Roja*, de Kurosawa. Y lo peor..., bueno, que tan poco público pudiera verlo. Si sólo había cinco chilenos en medio de una comunidad de japoneses •

Texto: Marco Antonio Moreno



"Victor Victoria" fue la mejor comedia del año.

Gabriel García Márquez, Nobel por encantador

Hay, claro está, muchos tipos, muchas clases de escritores. Los hay inteligentes, como Camus, Hesse, Sartre o Aldous Huxley; los inteligentes son los que dan respuestas a las grandes interrogantes o los que suscitan más y más preguntas agrandando así los espacios de la interioridad del hombre, su hambre, específica y únicamente humana. Los hay conmovedores, como Dickens a veces, o a veces Chejov y por cierto Dostoievski y la apasionada Gabriela Mistral; los conmovedores son los que nos estremecen de emoción, los que nos despiertan sentimientos y nos proporcionan la plenitud de una tristeza o la plenitud de una dicha. Y los hay encantadores. García Márquez es uno de éstos. Y entre los encantadores, los más grandes son los fabuladores. García Márquez es uno de éstos. La primera virtud de los encantadores es *hacer* lectores. ¿Quienes nos engendraron como lectores? ¿Quiénes nos otorgaron esta preciosa calidad de mutantes? Las voces de los primeros encantadores: Grimm, Andersen, Perrault, Selma Lagerlof. Y después Salgari, London, Stevenson, Rice Burroughs, Oliver Curwood, Ridder Hagard, Zane Gray, Connan Doyle, Kipling. Pero, ¿qué pasa cuando dejamos de ser niños y preadolescentes?. ¿Qué pasa cuando ya no creemos, cuando las aventuras se tornan imposibles y las fantasías inverosímiles, y los héroes inventados y falsas las magias? Pasa que emerge el adulto. Pero el adulto no ha muerto para el encantamiento, lo que sí ocurre es que éste se torna muchísimo más difícil; difícil el adulto y también difícil el encantamiento. Perspicaz y desconfiado y protegido y seriote se vuelve el hombre "grande"; sí, le ve los trucos al mago y da vuelta la cara, desvía la mirada. Pero hay magos y magos. ¿De dónde salió esa paloma?. ¿Y ese conejo?. Vaya, si parecen reales. Si parecen reales, son reales.

Ahí va una muchacha bellísima ascendiendo a los cielos; allá el mar está emanando perfumes; en aquel gallinero se cobija un ángel que cayó, ¿de dónde? Vaya, estoy ante un pueblo cuyos personajes me han cautivado; las cosas que les pasan son locuras, son extravagancias. Cómo es esto; éste es un texto delirante y sin embargo no puedo soltarlo, no puedo librarme de él, no quiero dejarlo. He sido seducido. Ahí está la cosa: la seducción, la maravilla, el encantamiento. Eso es lo que es García Márquez. Y eso es lo que es la mejor literatura. Todas las otras literaturas vienen detrás y son menores, la del corazón y la social; la realista y la inteligente; la histórica y la testimonial del aquí y del ahora; la científica, la sicológica, todas vienen detrás y a la cabeza sigue la del encantamiento, la de las transfiguraciones; la de los ensueños, la de la magia, la que alza al hombre, lo levanta de su tiempo, de su territorio (ese lector ya no esta sentado en su sillón, ni en su casa, ni en su país), de su realidad para trasladarlo, para empujarlo, para empujarlo, ¿a dónde? Qué la respuesta la dé García Márquez. Esto es lo que dijo al recibir el premio que tan sobradamente merecía: "Quiero creer, amigos, que éste es una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el agobiante inventario de las naves que enumeró en su Iliada el viejo Homero está visitado por un viento que la empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada".

TEXTO: JOSE LUIS ROSASCO.

García Márquez. En el territorio de Midas

Mucho antes de descifrar el historial de todas las guerras perdidas por el coronel Aureliano Buendía, y de ver a sinnúmero de tías absurdas tejer sus mortajas; de recontar la escueta fisonomía de los almendros de la plaza; de sentir el viento de Macondo, de mirar gitanos, gallos friolentos, mulas, mariposas y telegrafistas, Gabriel García Márquez, "uno de los dieciséis hijos del telegrafista de Aracataca", aficionado a los boleros de Agustín Lara, a la música de cámara, a la lectura del "Edipo Rey" y de "La Guerra y la Paz" –y que aprendió en el viejo Hemingway "a saber cómo un gato dobla una esquina"– descubrió parte de su vocación en el periodismo.

La pesantez y la gracia del mito, en un ir y venir de la ficción a lo real, se refleja en su extensa labor periodística (1954-1959) reunida en "Relato de un Náufrago", en "Cuando era feliz e indocumentado", en "Crónicas y Reportajes" y en "Textos Costeños". Antes de los treinta años, en constantes ejercicios de digitación, trataba de sorprender los mecanismos de un tablado de antigua farsa. Juan Bosch le había expresado, en Caracas, que el oficio de escritor, sus técnicas y recursos y "hasta su minuciosa y oculta carpintería hay que aprenderlos en la juventud. Los escritores somos los loros que no aprendemos a hablar después de viejos".

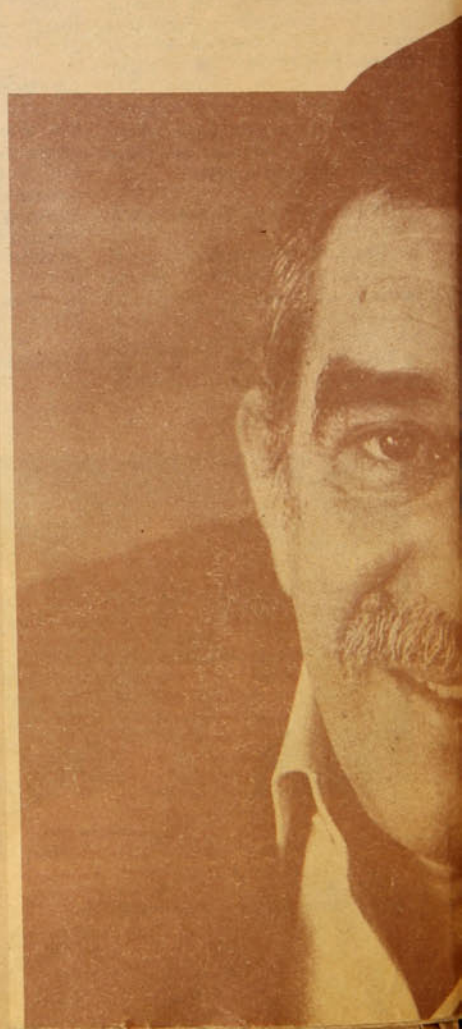
¿Qué pudo darle el periodismo, con sus monotonías y prisas, con su tono cálido de emergencia? García Márquez, en "El olor de la guayaba", cuenta a su amigo Plinio Apuleyo Mendoza que el periodismo le enseñó "recursos para darle validez a mis historias. Ponerle sábanas (sábanas blancas) a Remedios la Bella para hacerla subir al cielo, o darle una taza de chocolate (de chocolate y no de otra bebida) al padre Nicanor Reina antes de que se eleve diez centímetros del suelo, son recursos o precisiones de periodista, muy útiles".

Convencido de las virtudes de la desmesura de la realidad americana, el periodista que hay en él suele ofrecerle al novelista la posibilidad de partir con alguna imagen visual en el germen de una historia. "La Siesta del martes" –que considera su mejor cuento– surgió "de la visión de una mujer y de una niña vestida de negro y con un paraguas negro, caminando bajo un sol ardiente en un pueblo desierto". En un viejo que lleva a su nieto a un entierro, está el hilo conductor de "La Hojarasca". El punto de partida de "El coronel no tiene quién le escriba" es la imagen de un hombre que aguarda una lancha en el mercado de Barranquilla, "La esperaba con una especie de silenciosa zozobra". Con la imagen de un viejo "que lleva a un niño a conocer el hielo, exhibiendo como curiosidad de circo", se abre felizmente "Cien años de soledad" ("Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo"). La imagen visual de un dictador "muy viejo", inconcebiblemente viejo, que se queda solo en un palacio lleno de vacas" da pie a la fabulación de "El Otoño del Patriarca".

Algo muy similar ha estado haciendo, por años, Graham Greene. En "Caminos sin ley", libro de observaciones agudas sobre el México violento de los días de Plutarco Elías Calles y de los "cristeros", de la religión puesta a prueba, de curas irregulares, de la Coca Cola y de los trenes y omnibuses, de policías anómalos y de hoteluchos sórdidos en los cuales va a

Cara y sello de GABR GARC MARQ

Se presentó ante los reyes de Suecia y l tradicional, sino con el tradicional vesti blanca. Hizo un discurso en que habló de n el subcontinente. Y dejó demostrado que e de las diferencias culturales que son profu nuestro vecino y nuestro prójimo. Posible junto con los *Conquistadores*, las culturas a las europeas judeocristianas. José Luis literatura, mientras Alfonso Calderón se García Márquez. Completamos nuestro h



EL
A
UEZ

demia Sueca de las Letras sin el frac su tierra, Colombia, una guayabera de realidades y habló a nombre de todo nosotros y los europeos existen, además reales, diferencias de actitud respecto a si no hubieran venido los *Civilizadores* istían en América habrían dejado atrás sco escribió un largo párrafo sobre la ó al escritor que nace del periodista en aje con el texto de su propio discurso.



menudear la música de las balas, Greene ensayará su visión de las cosas reales para darles una perspectiva de reelaboración narrativa en "El Poder y la Gloria". Los textos de sus críticas de cine sirven visiblemente para dar atmósfera a relatos como "Una pistola en venta", "El ministerio del miedo" o "El agente confidencial", y las notas de viaje insertas en "Viaje sin mapas" procuran ideales mecanismos periodísticos de posterior utilización. Hemingway, Ilya Ehrenbourg, Zweig y Vargas Llosa no desdeñan idéntico propósito.

García Márquez deja en descubierto, en cada crónica, cómo ha observado algún hecho sobrenatural en la vida cotidiana. En una historia periodística, "La herencia sobrenatural de la Marquesita" (marzo, 1954), propone, naturalmente, una información de índole legendaria, arraigada en lo popular: "una de las fórmulas fulminantes que se suministran en La Sierpe, es una apetitosa empanada en la que discretamente se introducen picadillos minúsculos, casi invisibles, de bozo de tigre o cerdas de saíno. La progresiva penetración de las afiladas partículas en las vísceras produce en la primera etapa un monstruoso abultamiento del vientre, acompañado de dolores terribles. El hombre que vino al médico, porque según dijo, 'le habían metido un mico en la barriga' , había sido víctima de aquel tratamiento que antes de una semana le produjo una tremenda peritonitis".

Si en este cabo de historia, por mera economía, se suprime la referencia final, la explicación médica, la magia permitirá al relato tomar un rumbo mágico, por su cuenta y riesgo. Es la obligación de encantar y de desencantar al lector de periódico lo que obliga a no sólo aludir, sino a poner fin a la leyenda, con una coda en la que cabe la realidad real.

En Belencito, visitado una vez al año por los prometeros, es posible aceptar que reposen allí los restos del general Rook, "el irlandés que murió en la batalla del Pantano de Vargas después de haberse guardado la cercenada mano en el bolsillo, para seguir luchando con la otra" ("Belencito, una ciudad a marchas forzadas") (octubre, 1954).

Bulganin, Sofía Loren, Pío XII, el escándalo de la muerte de Wilma Montesi (un episodio de la *dolce vita* italiana, que precede cinco años a la historia de Fellini), el testimonio del padre Arrupe, habitante de Hiroshima en el fatal agosto de 1946; la fuga de Kelly, el peronista, de una cárcel chilena (y el relato de cómo visitó a su liberadora, Blanca Luz Brum, en la cárcel, vestido de cura clásico; y de cómo fue a la casa del juez encargado del proceso por su fuga, convertido en limpiador de chimeneas, para llevarse parte de la documentación del proceso); el intento de siete sicilianos para dar muerte al dictador venezolano Pérez Jiménez son fogonazos de cuya luz irradia algo más que una historia pasajera. Son acumulaciones latentes, mecanismos bien dispuestos, ensayo de fórmulas o de proposiciones para la elaboración de historias que, un día u otro, pueden apoyar y dar base a un texto narrativo puro.

Siempre hay un dato que crece, un recurso aislado que enciende una luz pequeña, pone en guardia a la imaginación, se recauda, recogiéndose en el interior, como en un cuarto oscuro. Su salto imaginativo, su vuelo al mito es el dato de lo real. Las mariposas amarillas que, en "Cien años de soledad", revolotean en torno de Mauricio Babilonia proceden de un hecho simple: "A mi casa de Aracataca" –cuenta García Márquez–, "cuando yo tenía unos cinco años de edad, vino un día un electricista para cambiar el contador. Lo recuerdo como si fuera ayer porque me fascinó la correa con que se amarraba a los postes para no caerse. Volvió varias veces. Una de ellas, encontré a mi abuela tratando de espantar a una mariposa con un trapo y diciendo: ' siempre que este hombre viene a casa se mete esa mariposa amarilla' ".

La antigua tradición de la crónica de América (Gómara o Bernal Díaz, Valdivia o Hernán Cortés, fray Pedro Simón o el Inca Garcilaso) y el "Diario" de Colón dan la idea de lo natural y de la maraña maravillada del mito. Heredero de aquellos, Gabriel García Márquez reorienta el mundo para provocar la síntesis. El periodismo no es ese oscuro minotauro que devora, sino territorio de un Midas que, afortunadamente, ha perdido el poder multiplicador, la maldición de ese oro interminable. García Márquez lo sabe bien. Muy bien.

TEXTO: ALFONSO CALDERON

La Soledad de América Latina

Por G. García Márquez

(discurso pronunciado ante la Académia Sueca de las Letras en la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura 1982).

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que,sin embargo, parece una aventura de la imaginación.

Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pajaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara.

Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo.

Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen.

Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbraban los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es, ni mucho menos, el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos.

Los cronistas de indias nos legaron otros incontables.

Eldorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de formas según la fantasía de los cartógrafos. En busca de la fuente de la eterna juventud, el náutico Alvar Nuñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros, y sólo llegaron cinco de los 600 que la emprendieron.

Uno de los tantos misterios que nunca fueron descifrados es el de las once mil mulas cargadas con cien libras de oro cada una, que un día salieron del Cuzco para pagar el rescate de Atahualpa y nunca llegaron a su destino. Más tarde,durante la colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de Aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro.

Este destino áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo. Apenas el siglo pasado la misión alemana encargada de estudiar la construcción de un ferrocarril interoceánico en el istmo de Panamá, concluyó que el proyecto era viable con la condición de que los rieles no se hicieran de hierro, que era un metal escaso en la región, sino que se hicieran de oro.

La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos su pierna derecha que había perdido en la llamada "Guerra de los Pasteles".

El general Gabriel García Morena gobernó el Ecuador durante 16 años como una monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial.

El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a unos 30.000 campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina.

sigue a la vuelta

LITERATURA



El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la Plaza Mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas.

Hace once años, uno de los poetas insignes de nuestro tiempo, el chileno Pablo Neruda, iluminó este ámbito con su palabra. En las buenas conciencias de Europa, y a veces también en las malas, han irrumpido desde entonces con más ímpetu que nunca las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda. No hemos tenido un instante de sosiego.

Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéreos sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. Ha habido cinco guerras y diecisiete golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer genocidio de América Latina en nuestro tiempo.

Mientras tanto, 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970.

Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala.

Numerosas mujeres arrestadas encinta dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares.

Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el Continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Si esto fuera en los Estados Unidos, la cifra proporcional sería de 1 millón 600 mil muertes violentas en cuatro años.

De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huído 1 millón de personas: el 10% de su población. El Uruguay, una nación minúscula de 2,5 millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos.

La Guerra Civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi 1 refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América Latina, tendría una población más numerosa que Noruega.

Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo una expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más, señalada por la suerte.

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos.

Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos y que la búsqueda de la identidad propia es tan árdua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos.

La intepretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.

Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construirse su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de la incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la Historia, y que aun en el siglo XVI los pacíficos suizos de hoy que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa como soldados de fortuna.

Aun en el apogeo del Renacimiento, 12 mil lasquenetes a sueldo de los ejércitos imperiales saquearon y devastaron a Roma, y pasaron a cuchillo a 8 mil de sus habitantes.

No pretendo encarnar las ilusiones de Tonio Kroeger, cuyos sueños de unión entre un norte casto y un sur apasionado exaltaba Tomás Mann hace 53 años en este lugar. Pero creo que los europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una Patria Grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si revisaran a fondo su manera de vernos.

La solidaridad con nuestros sueños no nos hará sentir menos solos, mientras no se concrete con actos de respaldo legítimo a los pueblos que asuman la ilusión de tener una vida propia en el reparto del mundo.

América Latina no quiere ni tiene por qué ser un allá sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de la Independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental. No obstante los progresos de la navegación que han reducido tantas distancias entre nuestras Américas y Europa, parecen haber aumentado en cambio nuestra distancia cultural.

¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social?

¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos y condiciones diferentes?

No; la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amarguras sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa.

Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad.

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte.

Una ventaja que aumenta y se acelera; cada año hay 74 millones más de nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como para aumentar siete veces cada año la población de Nueva York. La mayoría de ellos nace en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina.

En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios.

Un día como el de hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: "Me niego a admitir el fin del hombre". No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que por primera vez desde los orígenes de la Humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años es ahora nada más que una simple posibilidad científica.

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria.

Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la Tierra.

CARTA DEL DIRECTOR

PLUMA Y PINCEL es una revista quincenal que en los meses de verano aparecerá sólo una vez al mes. Esta no es una licencia poética; es el fruto de una dura realidad. Tenemos un interés inmenso en la población joven que se encuentra estudiando en las Universidades y otros Institutos de Estudios Superiores, y es una población que se desbanda durante los meses de verano, dispersándose en rincones veraniegos o en sus ciudades de origen del interior del país. Hasta que todos, los jóvenes y los otros no estén de regreso de sus vacaciones, apareceremos sólo una vez al mes, con un contenido de material especialmente pensando para leer y descansar. Tales son, en el presente número, las "Confesiones de Arthur Rubinstein" y el Primer Capítulo de la novela "E.T. el extraterrestre".

Por otra parte, reiteramos que PLUMA Y PINCEL ha contraído un compromiso. Un compromiso con TODA LA CULTURA, y en la presente edición les entregamos una nota sobre un corazón artificial trasplantado por primera vez a un ser humano, lo que puede restarle poesía al órgano original, pero mejora la calidad de vida del enfermo.

En la edición anterior quedó fuera la actividad cinematográfica y apenas si incluimos un par de páginas con comentarios de libros. En la presente edición compensamos la ausencia del cine con un balance de lo que fue el año en este campo, y la literatura contiene un par de excelentes notas sobre Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura 1982, una de Alfonso Calderón y la otra de José Luis Rosasco, nota que se completa con el discurso pronunciado por el escritor colombiano en el acto de recepción de su Premio en la Academia Sueca de las Letras.

Y en febrero volveremos a encontrarnos en este rincón.

El Director

Director: **Gregorio Goldenberg**; Subdirector: **Edison Otero**; Gerente: **Loreley Goldenberg**; Asesor Editorial: **Marcelo López**; Director de Arte: **Alejandro Román**; Archivo y Documentación: **Sofía Perelman**; Departamento de Ventas: **Diógenes Carreño, Huélén 210, Depto. G, Tel.: 2251987.** Colaboran en este número: **Alfonso Calderón, Marco Antonio Moreno, Jorge Narváez, Edith Phillips, José Luis Rosasco, Ernesto Saúl y Samuel Silva.** Fotógrafos: **Tito Vásquez y Archivo Edith Phillips.** Editada en Chile por **"Artes y Letras de América, ALA, Ltda.", domiciliada en José Alfonso 33, Depto. 192, Tel.: 2220171.** Representante Legal: **Gregorio Goldenberg.**
Marca Registrada. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido sin la previa autorización del Editor.
Distribuida por Alfa Ltda. Impresa en los talleres de Editorial Lord Cochrane S.A., que sólo hace de impresora. Recargo por flete de 1ª, 2ª y 12ª Regiones: $ 5.

FERIA DEL LIBRO EN
EL PARQUE FORESTAL

Cita anual de los escritores con su público. Los escritores chilenos han abandonado la torre de marfil del pasado para entrar al campo de los hombres públicos. P y P vio así esta fiesta de libros y cantores.



Ya está siendo tradicional que la Cámara Chilena del Libro y la Sociedad de Escritores de Chile se instalen en el Parque Forestal en diciembre, para presentar a un público itinerante y festivo sus títulos más llamativos. La gente acude a la Feria llevando a sus niños con la mejor disposición de comprar. Este año la recesión también estuvo presente en el recinto ferial, y muchos se conformaban con hojear, mirar, preguntar el precio, y seguir el camino, con hambre de lectura. La nota más curiosa de la Feria de este año fue la presencia de los escritores-editores. Pablo Huneeus, a falta de stand, se instaló debajo de un aromo, y cubierto por un sombrero tejano, quebró records de venta. Los escritores se presentaban a diario para autografiar sus libros y no es poco el público que se interesa por estas cosas. Jorge Edwards dio una improvisada conferencia de prensa sobre la prohibición que afecta a su libro "Persona non grata", que ya había circulado antes en nuestro país. Lafourcade, en cambio, pudo exhibir y vender su "Adiós al Führer", recién salido de Aduanas. Para la Sociedad de Escritores de Chile es una oportunidad espléndida para estar presente de manera explícita en el ámbito nacional y para sus miembros, individualmente, para tomar contacto con el público, público que aún mira con extrañeza a esta gente que se dedica a escribir como una profesión. PLUMA Y PINCEL hizo su debut en el stand de Editorial Pomaire y ofrece aquí una parcial vista gráfica de lo que fue la Feria.







Jorge Marchant Lazcano.

LA NOCHE QUE NUNCA HA GESTADO EL DIA,

Ediciones Cerro Santa Lucía, 1982.

Primera novela corta (o cuento largo) del autor de **La Beatriz Ovalle**, después que ella lo lanzara a la fama de las reediciones y los intentos de cine. El joven escritor ha madurado de manera notable y su reputación parece bien ganada.

Desde el punto de vista conceptual, **La noche que nunca ha gestado el día** se inscribe en lo que podría ser una nota común en la literatura latinoamericana del momento: una narración amarga, apretada, que se deja leer con los dientes apretados y en la que no hay concesiones de ningún tipo, ni de forma ni de fondo. El contenido parte de una anécdota que se estropean en el disfrute los que comienzan por leer las últimas páginas de un libro; se trata de una anécdota contenida en el breve espacio de un suelto de crónica roja, de los que hallamos a diario en los periódicos de nuestra contemporaneidad.



En cuanto a la forma, desdoblada en una marcha paralela desde el interior del personaje central y lo que acontece a su lado o alrededor, está bien llevado, con los ripios del idioma que puede (y debe) esperarse del submundo que habitan los seres que el autor ha echado al mundo. Sus criaturas, envivecidas, adquieren no digamos grandeza, aunque sí humanidad, se humanizan en el contacto mutuo, en la mutua relación, y adquieren vida propia. Se podría pedir que el autor no se hubiera guardado el personaje de la mujer que aparece en las últimas páginas (de un total de 66, es realmente breve), pero posiblemente de haberlo desarrollado, no sólo esa mujer, sino toda la historia, podría habérsele escapado de las manos. Hay que saber parar a tiempo en una narración que se escurre como el agua en un riachuelo; podría haberse escurrido toda la historia a Marchant y en este momento no tendríamos ni ese cuento largo o esta novela corta, sino un borrador de novela de la que tanto hablan los escritores chilenos y que muy pocos finalmente escriben. Jorge Marchant ha retomado en buena forma su oficio.

Manuel Peña Muñoz

HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL CHILENA

Editorial Andrés Bello, 1982.



La Editorial Andrés Bello acaba de publicar el libro "Historia de la Literatura Infantil Chilena", del escritor y profesor Manuel Peña Muñoz y que actualmente se desempeña como prof. de Literatura Infantil del Instituto Profesional EDUCARES. Este texto viene a constituir una novedad en nuestro medio, por cuanto es el primero que se publica en nuestro país sobre esta materia. Efectivamente, no existía en Chile un libro que recopilara y valorara el material literario referido a los niños en un período que abarca 160 años de literatura infantil. Los primeros capítulos están referidos a un análisis de los primeros silabarios que circularon en Chile alrededor de 1821. Peña comenta aquella "Cartilla del Padre Zárate" que fue el primer libro de lectura de los niños de comienzos de siglo pasado.

Esta historia reúne, además, una descripción detallada de los mejores libros para niños en todos los géneros: poesía, teatro, folklore, prensa y textos auxiliares de la enseñanza. Por supuesto, aparecen los mejores cuentos tradicionales y los comentarios referentes a los "grandes" de la literatura infantil chilena: "Papelucho", de Marcela Paz, nuestro Premio Nacional de Literatura; "Cuentos de mi tío Ventura", de Ernesto Montenegro; "La Hormiguita Cantora y el Duende Melodía", de Alicia Morel y los cuentos de Saúl Schkolnick: "La Bailarina", "Cuentos para adolescentes románticos", "Por qué las lágrimas son transparentes" ó "Por qué los relojes hacen tic tac".

En Chile, la literatura infantil ha sido abundante y variada. Se ha escrito en todos los géneros y por eso el autor ha sabido reseñar lo mejor con un criterio selectivo y valorativo. La obra tiene un alcance educativo porque orienta a los profesores en su tarea educativa, pero también tiene un carácter nostálgico para el adulto que no es profesor y que sin embargo, siente agrado o melancolía al recordar revistas como "El Peneca", "El Cabrito", "Simbad", "Aladino" y tantas otras publicaciones para niños impresas en Chile durante la década del 40, algunas de ellas ilustradas por el poético dibujante que fue Coré.

El autor señala: "Sentados alrededor de un brasero, junto a la chimenea, o en el ruedo familiar, los adultos de hoy escuchamos cuentos de hadas, gnomos y brujas en nuestra niñez. Sin saberlo, al oír estas narraciones prodigiosas, estábamos cultivando nuestras emociones y formando la parte más cálida de nuestro espíritu". Padres y maestros se valen de los cuentos para comunicarse con los niños. La literatura infantil se convierte entonces en un canal de comunicación entre padres, maestros y niños, tendiendo un maravilloso puente afectivo, a la vez que estimula el desarrollo de la imaginación, la fantasía y el lenguaje de los niños.

Este libro es el primer intento serio que se realiza en Chile por estudiar nuestra literatura infantil. El autor se ha atenido a un orden cronológico, avanzando por décadas, desde 1821 hasta 1982. Esto facilita la lectura y la clasificación.

El libro concluye con cuatro anexos de gran interés, no sólo pedagógicos, sino que generales, ya que el autor echa un vistazo a los juegos y juguetes de los niños chilenos, desde la época de la Colonia hasta la actualidad: el trompo, el emboque, el volantín, son algunos de los pasatiempos infantiles que desde siempre han distraído al niño chileno, así como las niñas siempre se han entretenido con las más variadas formas de luche (luche alemán, luche caracol, etc.) y los más extraños y poéticos juegos de cordel, ronda o juegos de prenda que se acompañan con fórmulas cabalísticas como el tradicional : "corre L'anillo /Caballo tordillo..."

Se agregan dos anexos sobre Literatura infantil tradicional: los cuentos maravillosos de los hermanos Grimm, recopiladores de la mejor tradición folklórica y vernácula en los románticos campos de la Alemania de fines de siglo. Y un estudio de Hans Christian Andersen, un mago de la infancia, cuyos cuentos "El Soldadito de Plomo", "El Patito Feo", "La Sirenita" o "El Traje Nuevo del Emperador" resultan verdaderos clásicos por su entrañable poesía y su deje de locura.

Enrique Lafourcade,

ADIOS AL FUHRER

Editorial Bruguera Argentina, 1982.

Lafourcade llena 396 páginas de apretada tipografía en su novela más reciente. Contrariamente a lo que consiguió Jorge Marchant, Lafourcade se dejó enredar en una historia bastante simple, cuyo discurso pudo haber conseguido entrar en el esquema de un cuento largo. Muy bien documentada, los últimos días de Adolf Hitler en su **bunker** de Berlín a fines de abril de 1945, transcurren con una reiteración pavorosa, a ratos agobiadora, muchas veces vomitiva, sin que el idioma tenga mayores adornos ni la prosa mayor lucimiento. Para los que leen a Lafourcade - cronista, esta novela resultará soporífera, insoportable; un desafío que sólo los profesionales de las letras aceptarán a no haber más remedio.

Pero no sólo la historia de Hitler en sus últimos días, que ya quedó dicho resulta agobiadora por reiterativa; la otra historia, la que el novelista crea por su cuenta, de Adolf Hitler en Santiago de Chile proyectando un viaje a Venezuela ¿(por qué Venezuela y no Paraguay, si realmente anda detrás del Dr. Mengele?), toda la imaginación del novelista no alcanzó para darle movimiento y agilidad a la trama, que también se repite hasta la saciedad, cayendo en reiteraciones que agobian y terminan por cansar. Hemingway (perdonando la cumparancia) pudo darnos todos los colores del mar en una novela corta sin aburrir ni repetirse, como el propio mar no se repite jamás.



Lafourcade no estuvo (ni podía estarlo) a la altura de narrar cien y más veces una borrachera. Ni todo el lucimiento en el léxico que asoma a ratos rico y enjundioso, ni toda la vocación y voluntad del mundo podían sacarlo del pantano en que decidió, por sí y ante sí, meterse. Y quedó probado un hecho que ya no admite discusión: este año que acaba de terminar vimos el nacimiento de varios libros de Enrique Lafourcade, en que recogió textos de crónicas ya publicadas en diversos medios periodísticos, y una novela, **Adiós al Fuhrer.** En la novela es en la que el escritor puso el mayor empeño; pero las cosas no se dan como uno quiere, y el cronista aparece tragándose al novelista y en muy buena ley. 1982 es el año que deja probado que Lafourcade tiene más dedos para la crónica que para la novela.

Cualquier escritor envidiaría la facilidad que tiene Enrique Lafourcade para hacer crónicas. Ellas tienen enjundia; a veces, vuelo, rapto poético; en muchas ocasiones humor del más legítimo y original. En la novela, en ésta última como en anteriores, el escritor se deja enredar por la historia y ésta se pierde en el enredo. La encrucijada está ahí, en el camino que tiene por delante el escritor, que bien podría tener que decidirse de una vez.

PALABRAS DE NUBE Y NUBES DE PALABRA.

Raúl Zurita, ANTEPARAISO.

Santiago, Editores Asociados, 1982.

Poesía no ingenua, sería quizás el primer intento de aprehensión de este texto neovanguardista. Poesía que desde la teoría enunciada crea expectativas a un lector previamente avisado. Y por lo tanto sometido a una doble exigencia: la del arte poético, y la del "Ars Poética"; es decir, la adecuación y capacidad para realizar satisfactoriamente en la práctica una teoría anticipada. En el caso de Zurita, hay una prueba más, la de superar una imagen de snobismo y de tremendismo publicitario fácil. Snobismo por su compañía teórica, y tremendismo publicitario porque el C.A.D.A. tiende a ser percibido por el público como una agencia sui generis de publicidad y de autobombo que aún no convence de haber estado ofreciendo mundo viejo en odres relativamente nuevos.

Nelly Richard —en cierto modo nuestra Julia Kristeva **criolla**—, enunciadora de la teoría que sustenta la práctica de escritura de Zurita, ha señalado en un intento de formulación de un programa estético la voluntad de establecer "la instancia de creatividad como una instancia de mutación de las condiciones conscientes de trabajo y vida humana. Como instancia de transformación de los datos perceptivos e intelectivos de nuestra inserción en la realidad". De donde se deduce que después del conocimiento estético de una obra producida por estos neovanguardistas, se comienza a ser algo así como el hombre nuevo. Entre las diversas propuestas que integran este programa está la de "una mirada plural sobre un espacio heterodoxo de identidad", para lo cual es necesaria "una dinámica creativa capaz de indagar nuevas áreas significantes". Una de estas áreas significantes es el propio cuerpo —somatismo practicado por Carlos Leppe, ver: **Cuerpo Correccional**, de Julia Richard, y por el mismo Raúl Zurita en su difundido tajo en la mejilla, ver: **El Museo de Cera** de Jorge Edwards— y el paisaje. Sobre el paisaje urbano, como significante o soporte material de la escritura, ha actuado entre otros Lotty Rosenfeld, a quien Zurita dedica este libro "por todo su talento". Ver también "Campos de Luz" en Apsi-Creación, **Apsi** número 111. Y ahora, sobre la geografía nacional, el mismo Raúl Zurita.

Zurita sale airoso del reto: logra escribir un libro de poesía no sólo legible —cosa pocas veces lograda en general por la poesía—, de una sola vez, por su gran capacidad narrativa, sino hasta cautivador para el lector. No estamos seguros si en definitiva este cautiverio alcanza felizmente transformaciones "perceptivas e intelectivas". Zurita se establece así sin duda como **uno** —entre tantos otros, por ejemplo la muy interesante voz de Clemente Riedemann— de los poetas chilenos del período más destacados, poseedor de un lenguaje maduro aunque con ciertas vacilaciones internas, y poseedor de un rico y variado banco de recursos, entre los cuales destacan los recursos materiales para publicar uno de los libros de poesía mejor editados en nuestro pauperizado medio. El único problema lo vemos en que mientras los nuevos teólogos latinoamericanos han **prácticamente** bajado el cielo a la tierra en el discurso tratándolo también de hacer en la realidad histórica, este poeta insiste en creer que el cielo de la sagrada historia está en las nubes, y que escribir en el cielo es hacerlo en el aire. Además, piensa que en la espacialidad del texto todos los cielos son iguales, y que a los chilenos se nos puede dar cielo de Nueva York por cielo de Santiago, sin considerar que la densidad del smog santiaguino es obviamente superior a la de "allá". Llamamos a Nicanor Parra a protestar ecológicamente.

Quizás una presencia algo incómoda y no del todo grata en el interior del texto es la de Zurita. La verdad es que el procedimiento ya está pasado de moda y no resulta vanguardista. La novela —el narrador-autor, v. gr. **Casa de Campo**- y Parra lo han hecho mucho. Y eso permite que Zurita —como Cardenal— por la presencia de un yo hipertrofiado e hiperdominante, aparezca como un profeta estableciendo un discurso de tonalidad bíblica demasiado marcado. Ello, más la constante utilización del código de signos "occidental" de la mitología cristiana, crean un sistema textual que tiende a establecer una identidad un poco limitada. Sólo producirá —como ocurrió en la práctica— estupor estético a quienes tengan la capacidad de encontrarse en ese sistema. No así el trabajo de lenguaje sobre el significante referencial geográfico del paisaje, crea un sistema paralelo de mayor fortaleza textual. Las playas, la cordillera, los pastos del valle, son los significantes de referencia sobre los cuales Zurita elabora un discurso lírico de gran aliento, y con una conmovedora capacidad lírica. De estos son los poemas del sintagma cordillerano los que logran mayor altura.

El libro posee una unidad de discurso. Característica de este tipo de productos en esta tendencia estética. Esta unidad, hace que el discurso mantenga una secuencia tensional lírica en su despliegue total. Quizás ello sea una debilidad, porque le resta multidimensionalidad al texto, y mayor riqueza como **objeto** textual. Por otro lado, permite leer el subtexto "Pastoral de Chile" —de un erotismo muy emocionado, con el acento del **Cantar de los Cantares** aludido en algún momento— como una excrecencia en el paisaje. También los textos de apertura continental: "Esplendor en el Viento", resultan exóticos en la dinámica intertextual, y por ello desacertados en la estructura final.

El anhelo modernizante y contestatario de vanguardismo —habrá que repetir que **una nueva estética surge de una nueva ética**, sólo— no debería excluir el uso de la sintaxis. Los espacios en blanco entre palabras, reemplazando la puntuación académica y tradicional, o vacíos por su ausencia, más bien entorpecen la lectura que crean polisemia. Si no costara setecientos pesos y si se distribuyera entre la masa de lectores, éste sería un gran libro y podría probar de verdad si la teoría es buena. Su continuidad de un discurso lírico tradicional es acaso lo mejor de su poesía.

Jorge Narváez

EN BUSCA DE IDENTIDAD

Publicado en el número 3 de la serie Cuadernos de Psicología, de la Escuela de Psicología de la Universidad Católica de Chile, ha aparecido el libro *Identidad, Carácter Social y Cultura Latinoamericana*. Su autor es Jorge Gissi, profesor de la mencionada unidad académica. Se trata, a no dudarlo, de un libro ambicioso. El propósito declarado es pensar América Latina, su realidad cultural e histórica, con un arsenal de categorías que provienen de la psicología social (la mayor parte) y una variedad de consideraciones de tipo sociológico, antropológico y lingüístico. El punto de arranque del ensayo de Gissi está en la constatación de que, o tenemos una precaria y ambigua identidad o, simplemente, no tenemos ninguna. El proyecto es, pues, la construcción de una identidad propia y genuina, ni prestada ni imitada.

En el camino de esta empresa espiritual, Gissi desenmascara de entrada el carácter colonial y neo-colonial de los nombres con que se ha designado a este territorio del planeta y sus habitantes. Las palabras "América", "indio", "descubrimiento", "americano", "latina", revelan siempre el punto de vista del conquistador, el etnocentrismo característico de sus concepciones. América, para el conquistador, existe desde 1492, cuando se la descubre, no importando cuántos siglos antes la habitaban sus pobladores originarios y qué culturas y civilizaciones crecieron aquí. Todos los bautismos lingüísticos son obra extranjera. Gissi aborda, después, la cuestión del "trauma de la conquista". Este concepto, de tipo psicológico, alude a las consecuencias provocadas por la conquista: la pérdida de identidad, el deterioro de la autoimagen, la desarticulación, la frustración, la imposición de la cultura del conquistador. Así, ligado a sus propias raíces y obligado, al mismo tiempo, a aceptar los cánones sociales, políticos y religiosos del conquistador, el habitante de América Latina experimenta una identidad ambivalente.

A continuación, Gissi entra en una serie de consideraciones relativas a la composición racial de América Latina. Su propósito es mostrar que el continente es mayoritariamente mestizo y mulato y no blanco. Sin embargo, los grupos sociales influyentes se definen por relación a ser "blanco", a su ligazón con Europa y Norteamérica. Incluso, es común que los países con menos indígenas y mulatos se vean a sí mismos como "superiores" a aquellos que sí los tienen en mayoría demográfica. De este modo, la inferioridad racial se convierte en inferioridad social y, en consecuencia, Psicológica. Gissi llama la atención sobre los procesos de atribución que se generan al respecto. Así, la inferioridad social no es vista como producto de un sistema sino resultado del uso infortunado de la libertad individual. Por otra parte, el que sufre la inferioridad la atribuye a la mala suerte, al destino o la divinidad, dando fueros a la sumisión y a la obediencia.

Nuestra historia es contada desde el punto de vista de la conquista. Nuestras aspiraciones culturales miran a Europa, a la "civilización". Nos disfrazamos de lo que no somos. Gissi considera que la educación, así como algunas formas de la religión, cooperan al racismo, al clasismo y al etnocentrismo europeo. El corolario es que la estructuración de una identidad alcanza a todas las dimensiones de la vida social, desde la actividad académica teórica hasta la actividad práctica sociopolítica.

De claro corte teórico y académico, este ensayo transpira, no obstante, pasión. Gissi no escribe en actitud neutral frente a su tema. Muy por el contrario. Y, sin duda, coopera a la fuerza del texto la intercalación de estrofas tomadas de la canción mexicana *La maldición de Malinche* y del libro maya *Chilam Balam*. De este modo, la lectura alcanza un tono afectivo indesmentible. Libro polémico, de afirmaciones tajantes y nada ambiguas, acaso pudo contener disquisiciones sobre las posibilidades reales de una construcción de identidad latinoamericana en la actual situación del planeta, comunicado de punta a cabo y experimentando cruzamientos culturales impensados. En esta atmósfera de fronteras pulverizadas por la comunicación planetaria cotidiana, el problema de la identidad propia de un continente bien pudiera volverse una perfecta paradoja. Nada de lo cual resta valor al esfuerzo de Jorge Gissi. Ha escrito un libro digno y solvente en ideas.

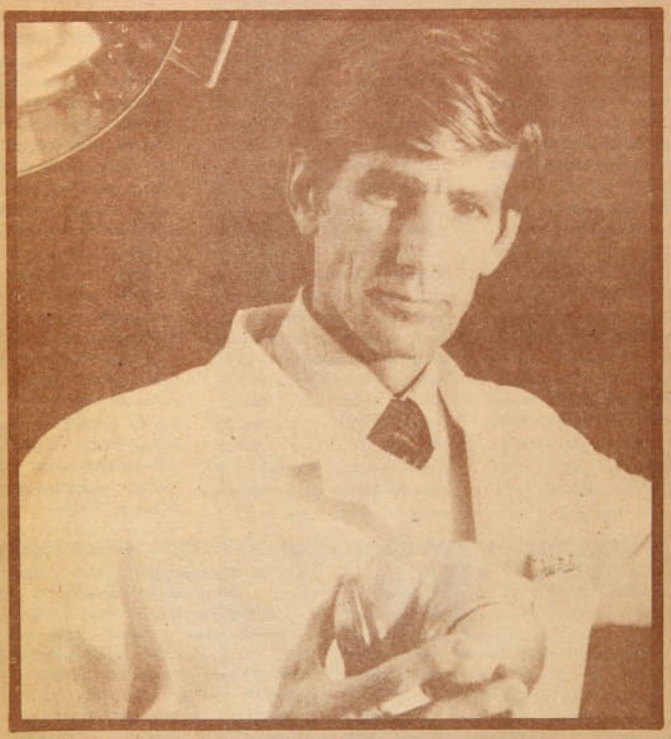
EDISON OTERO

LIBRERIA MISTRAL
ULTIMAS NOVEDADES
EN PUBLICACIONES
NACIONALES Y EXTRANJERAS
Huérfanos 658, Santiago

Ya nos quitaron la Luna. Ahora le tocó al corazón.

¡AY, CORAZON! UNA BOMBA MECANICA ¿VA A INSPIRAR EL AMOR Y LA POESIA?

De lleno en la era del "hombre biónico" y cuando estábamos en la víspera del decimoquinto aniversario del primer trasplante de corazón, Barney Clark, norteamericano de 61 años de edad, entró en la historia como el primer humano que recibe un corazón artificial.



Como Hamlet, el Dr. DeVries, con un corazón artificial en su derecha, piensa en el futuro de la cirugía cardíaca.

Barney Clark, ex dentista norteamericano, de 61 años de edad, estaba demasiado enfermo del corazón para que él y su familia dudaran en tomar la decisión de someterse a una operación, hasta el momento, única en la historia: es el primer paciente al que le instalan un corazón enteramente artificial.

La operación, que tardó 7 horas y media, fue realizada de urgencia, después de esperar más de 9 meses por un paciente. El médico que realizó la operación es un famoso cardiocirujano estadounidense, William C. DeVries, de apenas 38 años de edad. El inventor del aparato es aún más joven, el Dr. Robert K. Jarvik (la bomba se llama "Jarvik 7", por ser el séptimo prototipo producido por su inventor), quien hasta comienzos de diciembre había tenido que conformarse con que su corazón artificial funcionara en terneros: la Food and Drug Administration de los EE. UU. autorizó recién el año pasado que se realizara un trasplante a un ser humano. El tercero del equipo médico, el Dr. Willem J. Kolff, es holandés nacionalizado norteamericano, inventor del riñón artificial o aparato de diálisis. Como se ve, un trío que se las trae (ver recuadro aparte).

El miércoles 8 de diciembre, a las 11,30 de la noche, Barney Clark fue llevado de urgencia al quirófano. Su operación estaba programada para la mañana siguiente, pero esa noche, su pobre corazón hizo crisis. Al acompañamiento de la música del "Bolero" de Ravel (música que sirve de tema para la escena culminante de la película "La mujer 10", con Bo Derek), la operación se llevó a cabo en calidad de extrema urgencia y con una serie de factores en contra: el enfermo padecía de una atrofia muscular cardíaca y en los momentos en que fue admitido en el Centro Médico de la U. de Utah, se sabía que sería el primer ser humano en recibir un corazón artificial. Lo que se ignoraba es que repentinamente y antes de lo previsto, el paciente se encontraría en un estado de elevado riesgo quirúrgico: su presión arterial estaba muy baja y se había provocado una arritmia que agravaba su caso.

Barney Clark contrajo, aparentemente, su rara enfermedad en un cuadro viral algunos años antes. Con un desenlace fatal conocido, el paciente se retiró de la práctica odontológica y aunque practicaba un poco de golf, parecía resignado a su suerte. Su caso no admitía, por su edad, un trasplante cardíaco. Entonces se enteró del Departamento de Organos Artificiales que dirige el Dr. Kolff en la Universidad de Utah.

Clark vivía entonces en Seattle, Estado de Washington. Se trasladó a Salt Lake City y pidió que le viera el Dr. DeVries. Su caso fue inmediatamente catalogado como posible para un trasplante de corazón artificial, sólo había que esperar el momento. Entretanto, el Dr. Jarvik perfeccionó el "Jarvik 5" que llevaba instalado un ternero que trajinaba en excelente estado de salud en el establo dependiente de la U. de Utah.

Los médicos sabían que en el organismo del ternero, las "bombas" artificiales desarrolladas por el Dr. Jarvik producen calcificaciones en las ventrículas artificiales y que en determinado momento era necesario volver a operar al ternero. Saben también que el organismo humano, con toda probabilidad, no desarrolla esas calcificaciones por diferencias de metabolismo entre el organismo del ternero y el del hombre. La bomba "Jarvik 7" contiene todas las modificaciones que sus inventores decidieron introducirle para que se aproximara lo más posible el corazón humano, y en particular al de un hombre corpulento como es Barney Clark, su primer conejillo de indias vivo y humano.

Después de 7 horas y media de operación, el equipo médico se retiró satisfe-



En una típica "posición de loto" descansa el Dr. Jarvik, inventor del corazón mecánico artificial.

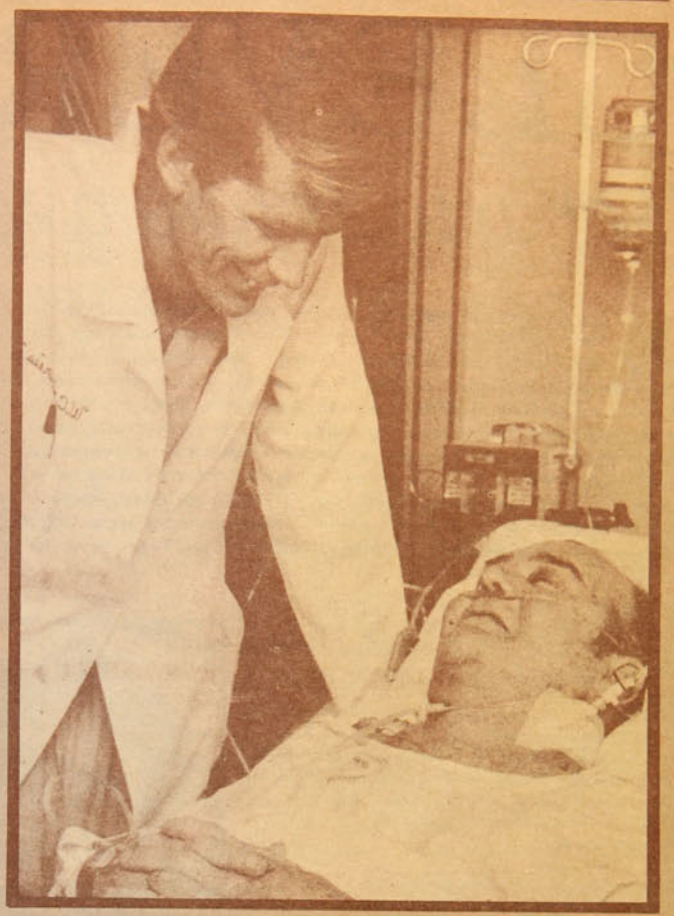


El corazón artificial instalado en el pecho de Barney Clark.

cho de la operación y Barney Clark dormía apaciblemente en la Unidad de Tratamiento Intensivo, UTI. Su pecho tenía instalado un aparato fabricado por el hombre. Su corazón artificial no le convierte en un "hombre biónico", pero dejará de sufrir dolores y sus expectativas de vida van de uno a cinco años, en circunstancias que estaba irremisiblemente condenado a morir.

En la mesa de operaciones, cuando removieron su corazón para "enchufarlo" a un aparato respiratorio artificial, vieron que el corazón de Clark estaba fofo, que media el doble de su tamaño normal y estaba a punto de dejar de funcionar. De esa mesa, el paciente Clark salió "enchufado" a otro aparato: un equipo que bombea aire comprimido para que funcionen sus dos válvulas ventriculares. Su corazón artificial es una mezcla de aluminio y plásticos, y de su abdomen salen dos tubos que lo tienen conectado al equipo de bombeo de aire.

Este equipo todavía es rudimentario. Tiene el tamaño de un aparato de TV portátil, instalado sobre una mesita con ruedas igual que los televisores. Cuando Clark pudo sentarse en una silla de ruedas hace un par de semanas, podía desplazarse de un lado a otro llevando consigo su equipo de bombeo. Pero el Dr. Jarvik está trabajando en una bomba de aire mucho más pequeña, realmente portátil, que no será más grande que un portadocumentos del tipo "James Bond", y su aspiración es llegar a producir uno que sea del tamaño de una cámara fotográfica y que eventualmente, como ocurre con algunos de los riñones artificiales desarrollados por el Dr. Kolff, pueda conectarse al encendedor del automóvil como fuente de energía.



Después del trasplante, el Dr. DeVries conversa con su paciente.

El paciente despertó de la operación y aunque no podía hablar, respondió con señas de sus ojos que no sentía dolores en el pecho. Su corazón marcaba un ritmo perfecto. "Como el de un muchacho de 19 años", comentó más tarde el Dr. DeVries. La recuperación no anduvo todo lo bien que se esperaba y Clark presentó complicaciones graves, en especial una pleuresía. Pero el propio equipo de bombeo, mediante inteligentes instrucciones del equipo médico, resolvió en forma automática y sin necesidad de medicamentos ni antibióticos, el problema.

Luego todo funcionó bien. Se sacó a Clark de la UTI y pudo sentarse en una silla de ruedas. Cuando entramos en prensa, los médicos esperaban poder "levantar" a su paciente en vísperas de la Navidad. La familia del ex dentista: su esposa Una Loy y sus tres hijos, han estado junto a Barney Clark a sabiendas que le ayudaron no sólo a sobrevivir, sino a entrar en la historia. Barney Clark fue sometido a su operación un día antes de cumplirse el decimoquinto aniversario del primer trasplante cardíaco realizado en Sudáfrica por el Dr. Christiaan Barnard en la persona de Louis Washkansky, de 55 años de edad. Y tal como Washkansky, fue el primero de una larga serie de recipientes de corazones humanos (en 1982 se realizaron más de 100 trasplantes cardíacos en los Estados Unidos), no cabe duda que Barney Clark es el primero de lo que será también una larga serie de trasplantes de corazón artificial.

El equipo de los doctores Kolff, DeVries y Jarvik está dispuesto a este desafío, y no son los únicos que están trabajando en este sentido. Hay otro equipo de cardiólogos que está trabajando con otro prototipo en los Estados Unidos, y otro en la Unión Soviética. La humanidad acaba de dar otro paso importante para resolver, en este caso, "problemas de corazón", con más de 50.000 pacientes esperando conocer las reacciones de Barney Clark y los nuevos modelos del Dr. Jarvik. ●

EL TRIO DE MEDICOS QUE REALIZO LA PROEZA

El Dr. *Willem J. Kolff* tiene 71 años de edad, y durante la ocupación nazi de Holanda, su tierra natal, ya estaba trabajando con un prototipo de riñón artificial. Utilizando papeles médicos falsificados, operó en esos años (del 40 al 45) a 16 pacientes, todos los cuales no sobrevivieron mucho tiempo, pero el médico ni abandonó su empresa ni se desilusionó: continuó trabajando y perfeccionando su modelo.

En 1950, ya instalado en los Estados Unidos de Norteamérica, el Dr. Kolff continuó con sus experimentos y desde 1967 está al frente del Departamento de Organos Artificiales de la Universidad de Utah, en Salt Lake City. Su riñón artificial ha salvado muchas vidas y cada vez los aparatos de diálisis son más cómodos y manuables.

El Dr. *William C. DeVries*, de 38 años de edad, nació en el Estado de Utah. En 1967, siendo estudiante de medicina, asistió a una conferencia del Dr. Kolff en que hablaba de su riñón artificial y al final de la conferencia decidió incorporarse al equipo de este médico que hablaba de un tipo de cirugía fantástica.

Con el correr de los años, el Dr. DeVries se convirtió en un joven maravilla de la cirugía, trabajando en estrecha relación con el Dr. Kolff y otro jovencito que se les unió entonces:

El Dr. *Robert K. Jarvik*, un año menor que DeVries, es hijo de un cirujano, pero al ingresar a la Universidad de Siracusa en 1964, lo hizo en la Escuela de Arquitectura. Un aneurisma a la aorta que casi le cuesta la vida a su padre hizo que el joven Jarvik cambiara de idea y se cambiara también de escuela: ingresó a medicina con el propósito expreso de ver de qué modo podía ayudar en el terreno de la cirugía cardiovascular. Sus grandes dotes inventivas, su imaginación y su gran habilidad manual, le permitieron crear en 1971 su primer prototipo de corazón artificial. Desde entonces, trabajando junto al Dr. Kolff y con ayuda de su equipo de diseñadores, terminaron este "Jarvik 7" que lleva el nombre del inventor, pero cuya fabricación se debe al Dr. Kolff.

El *corazón artificial*, que es en sí mismo una maravilla de ingenio y mecánica, está acoplado a un aparato que bombea aire comprimido con ayuda de una computadora, pequeña maravilla de sofisticación electrónica que recibe información del organismo humano al que está conectado . Es decir, está "incorporado" ahora al organismo de un ser humano y se alimenta con datos que éste le proporciona. ●

CLEVER LARA:

"el arte es una aventura abierta."

Expuso apenas una docena de obras en "Galería Arte Actual" (en la Plaza Mulato Gil de Castro) y a pesar de sus 29 años de edad, dejó una honda impresión en los artistas jóvenes que visitaron su exposición y en el numeroso público que durante un mes desfiló por la Galería. En cierta forma, Clever Lara, nacido en la ciudad fronteriza de Rivera, junto al Brasil, pertenece a una larga cadena de artistas que han multiplicado la obra y las enseñanzas del gran maestro Torres García, cuya impronta parece destinada a no desaparecer jamás. En la obra del joven Clever Lara se advierte una madurez que no se contradice con su edad, porque él es producto de muy largos años de estudio y trabajo disciplinado. Clever Lara comenzó a dibujar desde que era un niño; dibujar era su juego predilecto; el dibujo, sus juguetes. A los 19 años ya recibió su primer galardón: un Primer Premio en Dibujo. En 1980, Primer Premio de Pintura, 2º Salón Municipal, de Rivera; en 1981, Primer Premio, Concurso Internacional de Pintura, de Maldonado, Uruguay; en 1982, Gran Premio Intendencia Municipal de Maldonado, IV Bienal de la Joven Pintura de Punta del Este, Uruguay. En Chile, mostró una pintura levantada y rigurosa, fruto de arduo trabajo, de ideas muy claras, de mucha sencillez y humildad, no sólo en la forma en que se aproxima a sus temas, sino en su propio comportamiento. Un verdadero ejemplo para nuestra juventud y un gran acierto de las organizadoras de "Galería Arte Actual". Lo que sigue es el fruto de una de varias conversaciones con Clever Lara:

PyP: Tienes menos de 30 años, y por escasa que sea la muestra que trajiste a Chile, se advierte en ti a un artista con un lenguaje plástico ya desarrollado. ¿A qué edad comenzaste a pintar?

R: Tengo que decir, antes que nada, que no se va a hallar en mí a ese joven que le gustaba la pintura y tenía que hacerlo a escondidas de sus padres. En mi caso es todo lo contrario. Mi madre es la que me impulsaba, me alentaba a dibujar. Y desde muy joven comencé a concurrir a talleres y eso.

PyP: Y todo eso comienza a qué edad.

R: A los diez años.

PyP: ¿A los 10 años?

R: Y aun antes. Yo siempre estaba dibujando, siempre. Guardo todavía centenares de hojas, varios centenares... llenas de dibujos. Pero me gustaba trabajar en mi ámbito; como que me costaba ir a un taller. Y al principio, de niño, es claro, fue casi contra mi voluntad que comencé a concurrir a talleres. Pero mi madre me decía, "tenés que ir, vas a recibir otros estímulos", ¡qué se yo!

PyP: ¿A qué se dedicaba tu madre?

R: ¿Mi madre? Bueno, era una mujer... una ama de casa, sencilla. No había en mi familia ningún tipo de tradición por la pintura. Mi padre era un tornero mecánico.

PyP: Y esos dibujos que guardas de tu infancia, ¿cómo los ves hoy día?

R: Corresponden a una etapa de...

PyP: ¿Son dibujos de niño o son dibujos?

R: Son dibujos de niño. Siento, claro, un gran afecto por ellos, pero no puedo dejar de reconocer que son dibujos de niño.

PyP: Si esos dibujos le pertenecieran a otra persona, ¿tú verías en ellos que en el autor había un dibujante?

R: Sí, creo que sí. Hay en ellos una frescura ingenua de un niño... mirándolos así, desde una óptica objetiva, despersonificada. Son dibujos muy objetivos, aunque tenían imaginación... Me refiero a objetivos en cuanto a la representación. Tiene, por ejemplo, un gran respeto por las leyes de la perspectiva, que yo entonces no conocía, y sin embargo, están ahí.

PyP: ¿Y a qué edad comenzaste a estudiar?

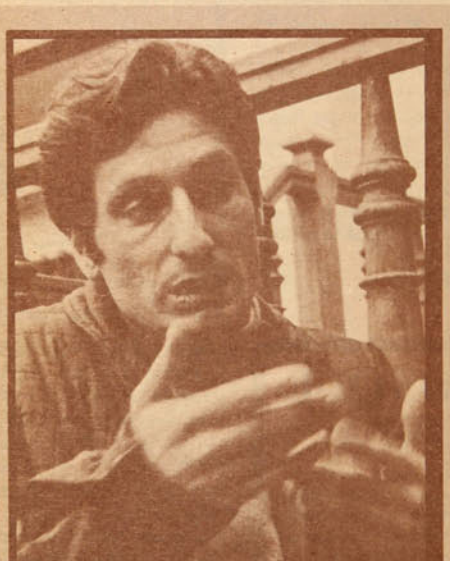
R: A los 10 años comencé a ir a ese taller. Pero no era un taller de pintura solamente. Yo no sólo hice dibujos, sino que escultura, talla, grabado. Allí se hacía de todo y creo que fue lo mejor que me pudo ocurrir a esa edad, porque me ayudó a salvarme, en cierto modo, de otro taller al que comencé a ir poco después.

PyP: Todo eso que me cuentas, ¿era en Rivera?

R: Exacto. Pero en 1966 me trasladé con toda mi familia a Montevideo y allí comencé a ir a un taller de disciplina muy férrea. Entré a un taller de un discípulo de Torres García, Ribeiro.

PyP: Antes de pasar al taller de Ribeiro. En ese multitaller al que iban en Rivera, ¿hiciste alguna vez esos muñecos que pintas ahora, o alguien los hacía allí?

R: No, no, no. Yo trabajé siempre con la figura humana, y aun ahora, hago retratos, retratos de gente conocida, de mi familia, etc. Yo jugaba con mis hermanos y había inventado 150 personajes con caracteres distintos. Y como no había televisión, dibujábamos y a mí me gustaba inventar historias, cuentos y personajes distintos que tenían su personalidad y sus facciones...



...pertenece a una larga cadena de artistas, dentro y fuera del Uruguay, que han multiplicado las enseñanzas del maestro Torres García, cuya impronta parece destinada a no desaparecer jamás...

PyP: ¿Caricaturescos?

R: No, no, no. Dibujos, retratos. Eran esas historias que uno las inventaba y uno las creía. Eran juegos que hacían un paralelo con toda nuestra vida real y cuando estábamos viviendo nuestra propia vida, estábamos jugando. Mi madre era un personaje; mi hermano, otro; mi hermana, otro. Vivíamos una especie de realidad fantástica y es algo por lo que siento un gran afecto.

PyP: ¿Y luego, en el taller de Ribeiro, en Montevideo?

R: En el taller de Ribeiro se trucó toda esa pluralidad de posibilidades y comencé a dibujar, a dibujar de manera muy disciplinada. Creo que fue una experiencia muy valiosa, mirándola en perspectiva. Primero, esa gran libertad y luego esa disciplina, la férrea disciplina de un taller en el que trabajábamos con mucho rigor, inclusive, del natural.

PyP: Todo lo contrario de lo que dijo hace un rato ese señor, crítico de arte, refiriéndose a Torres García con ese menosprecio de las personas que no saben que para poder dibujar pasando por encima del dibujo, es imprescindible saber dibujar muy bien.

R: Te diré. Cuando Ribeiro fue discípulo de Torres García, estuvo tres años dedicado por entero a dibujar del natural. Torres García se formó en Barcelona, junto con Picasso y ambos tenían una formidable formación académica, quién lo puede dudar. Dominaban el dibujo como... como renacentistas. Y luego, cuando enseñaban, enseñaban eso. Entonces en el taller de Ribeiro me tuve que acomodar a una disciplina férrea de dibujo y también pintando. Yo me daba cuenta que me aportaba mucho, pero que también me limitaba, me ataba. Discrepábamos mucho en ese tiempo. Creo que cuando se quiere transmitir algo, se puede caer como en determinadas recetas o algo así, reconociendo que la receta, como algo provisional, puede ser válida. Yo me daba cuenta que la receta no podía ser algo permanente y veía a mi alrededor, en otra gente, que la aceptaban totalmente, como una verdad revelada.

PyP: Como qué, por ejemplo.

R: Por ejemplo, el concepto de síntesis. Se bastaban con una mancha y una línea, y para mí, el concepto de síntesis no era eso. Y me miraban como demasiado analítico. Para mí, la síntesis no proviene de un desconocimiento de la estructura misma del objeto, sino es una síntesis meramente visual, una cosa como muy impresionista. Yo buscaba una síntesis más cualitativa, que integraba el conocimiento del objeto.

PyP: Y eso, ¿a qué edad se produjo? ¿A los 16 años?

R: Si... Bueno, no, a los 15.

PyP: Pero, de dónde sacaste las ideas para esos planteamientos. Porque antes me dijiste que discrepabas... ¿Discutían...?

R: Sí, discutíamos mucho. Yo te juro que no había leído, entonces, nada de estas cosas. Yo pasaba todo el día pintando...

PyP: Entonces esas dudas te surgían de la práctica de la pintura...

R: Exacto. Te voy a dar un ejemplo. Me decían que pintara un objeto, y yo me ponía a buscar la forma de resolver el problema. Entonces alguien venía y me decía: "Resolvélo de tal manera". Y yo decía, "no, no puedo hacerlo así; así no lo voy a resolver nunca". Y no es que fuese rebelde, no. Yo era dócil, pero al mismo tiempo era pasivamente rebelde. Yo veía que la síntesis era pintar con un mínimo de elementos, talvez coincidiendo en aquello de que "menos es más", que, dicho sea de paso, está de nuevo en estudio, en análisis, replanteándose. Es el problema que se dio en la Arquitectura con Van der Roes, que también se dio en la pintura. En Arquitectura decían "menos es más" y llegaban a una forma pura apriorística, pero en desmedro de las funciones a que estaba destinado el edificio.

PyP: Era un formalismo.

R: Exacto, un formalismo. Te anteponían un problema formal a un problema real de la Arquitectura. Lo mismo pasaba con la

pintura, y yo lo notaba no con esta claridad que lo veo ahora; era algo intuitivo. Pero más tarde comencé a estudiar Arquitectura y eso me sirvió para completar ese procesamiento de ideas. En la pintura pasaba lo mismo. Había un afán formalista de simplificar todo a manchas y líneas, y se sabían, se conocían los resultados que se iban a obtener. Yo no creía en eso y sigo igual, no lo creo. Yo creo que la síntesis es una cosa personal, es el resultado de su aventura personal con el objeto, con la realidad.

PyP: Debiste chocar constantemente con las ideas que dominaban el taller de Torres García y continuó luego predominando en sus discípulos, como Ribeiro, donde tú ibas.

R: Sí, constantemente estábamos chocando. Había otra cosa con la que yo no estaba de acuerdo. Una especie de prejuicio contra la realidad, un prejuicio tremendo. Yo creo que esos pintores entendían mal a Torres García; lo entendían del lado de la geometría o del lado de la abstracción. El decía que todo arte, incluso, el arte figurativo, era una abstracción, cosa que en los parámetros del pensamiento de Torres García, es válido, entiendo lo que él quería decir. Un pintor siempre se maneja en un plano, con manchas; está manejando una abstracción, eso es cierto. Pero había un temor a hacer algo que evocara con cierta fidelidad a la realidad, como que eso era naturalismo, una palabra que se empleaba como lapidaria. Cuando se te decía "naturalista", se decía que hacías antiarte, que no tenías imaginación. Yo luché contra esa actitud y seguí trabajando solo. Solo, pero manteniendo una relación cordial con toda esa gente; aún conservo un gran cariño y un gran afecto por todos ellos, y reconozco todo lo que me sirvió pasar por el rigor y la disciplina de esa escuela. Creo que si no hubiera sido por ellos, no podría estar haciendo lo que hago ahora. Lo que sí creo necesario recalcar, es que si me hubiese quedado con ellos, no hubiera pintado tampoco.

PyP: Tú mencionaste que ingresaste a Arquitectura. ¿Terminaste tus estudios?

R: No. Tuve que suspender por un tiempo. Pero no abandoné. Inclusive hago unas clases en la Facultad de Arquitectura. Pero entretanto me casé, tengo un hijo, obligaciones... ya sabes cómo son esas cosas, y la pintura no da para vivir de ella, por lo menos, por ahora. Lo que pasa es que yo creo que las cosas hay que tomarlas con mucha seriedad. Tanto la pintura como la Arquitectura, yo las tomo con mucha seriedad. Ambas me exigen por igual, y yo hacía como islas: tomaba la pintura y me dedicaba a pintar, a pintar día y noche; luego dejaba la pintura y tomaba la Arquitectura, y me dedicaba a ella con la misma pasión. Y eso no puede ser. Y como siempre sentí más la pintura, hago unas clases en Arquitectura y me dedico por entero a la pintura, porque es una cosa que me viene desde mucho antes, desde que tenía, ¡qué se yo! unos ocho años.

PyP: Tus clases, ¿no se interponen con la pintura?

R: No, en absoluto. Yo doy clases de Expresión Gráfica, que es algo que tiene mucha relación con la pintura. Lo que hago allí es una cosa totalmente convencional, como perspectivas, isométricas, ¡qué se yo! Pero son cosas que me sirven...

PyP: ¿En qué momento aparecieron los muñecos?

R: Bueno. Ya te dije que soy casado. Estoy casado con una ecuatoriana y mi hijo se llama Matías. El cuadro ése que vimos hace un rato se llama "El rincón de Matías". Ocurrió que al casarme pasé un tiempo sin pintar. Pero yo siempre leí mucho, y seguía con las clases. Y aunque no pintara, seguía pintando; siempre tenía cuadros en mi mente. Y me pasa ahora, que estoy aquí, inactivo, que tengo cuadros en mi mente, pintados. Creo que siempre pinté muchos más cuadros sin pintar, que pintando.

PyP: Lo entiendo. Es como decía Aristófanes: "Tengo escrita otra comedia; sólo me falta escribir los versos".

R: A mí me faltan las horas de trabajo para poder hacer todos los cuadros que tengo en la cabeza. Mientras estoy pintando un cuadro, por lo general, ya estoy pensando en el siguiente. No en el siguiente, sino en los siguientes. Y hay muchos cuadros que no voy a pintar nunca, y lo lamento, porque el vuelo de la imaginación es mucho más rápido que mi capacidad de pintar. Mientras pinto estoy penetrando en profundidad en lo que estoy haciendo en ese momento, pero estoy pensando miles de otras cosas, ¿no? Porque yo no quiero lanzar, así, cosas bocetadas, sin que las sienta realmente terminadas, porque podría, a lo mejor, hacer cuadros por miles. Pero no estaría bien. Siento que no estaría bien, que esas cosas no tendrían cohetencia, no tendrían la unidad que presentan, por ejemplo, los cuadros que he traído a mostrar aquí. Yo tengo que anclar y terminar determinadas imágenes... dejar que destilen, si no, corro el riesgo de desperdigar todo el esfuerzo y no llegar a nada. Por eso repito, reitero algunas imágenes; intento completar con ellas un mundo, su mundo, como una manera de combatir esa otra fuerza que te tira, la de la imaginación. Muchas veces pienso en Cezanne y en Morandi; toda la vida pintaron prácticamente los mismos motivos, los mismos objetos, y nadie se atrevería a decir que no fueron creativos.

"...Cuando Ribeiro fue discípulo de Torres García, estuvo tres años dedicado por entero a dibujar del natural. Torres García se formó en Barcelona junto a Picasso y ambos tenían una formidable formación académica, quién lo puede dudar. Dominaban el dibujo como... como renacentistas. Y luego, cuando enseñaban, enseñaban eso. Entonces en el taller de Ribeiro me tuve que acomodar a una disciplina férrea de dibujo y también pintando. Yo me daba cuenta que me aportaba mucho, pero que también me limitaba, me ataba. Discrepábamos mucho en ese tiempo. Creo que cuando se quiere transmitir algo, se puede caer en determinadas recetas o algo así..."

PyP: O Van Gogh, que a falta de otro motivo pintó y volvió a pintar, sus zapatos viejos, una vieja silla de mimbre...

R: Exacto. Es que la creatividad no está en la diversidad de imágenes que uno pinta, sino en la posibilidad de develar un mundo. A lo mejor lo lográs a través de una misma imagen, que pintás y pintás mil veces; es como si abrieras una ventana que estaba ahí y que nadie la veía; creo que ahí está la cosa, en la profundidad más que en la diversidad.

PyP: Y a lo mejor, después de abrir esa ventana descubres que existe otra ventana por abrir, y luego, otra y otra.

R: ¡Ahí está! Es que vas abriendo ventanas hacia adentro.

PyP: Y esas sucesiones numéricas que aparecen en tus cuadros; esas fórmulas, aparentes fórmulas algebraicas que no son tales, que al comienzo me desconcertaron, pero luego descubrí que no existía el signo "igual (=), de modo que no eran ecuaciones, ¿a qué obedecen?

R: Sí, son sucesiones numéricas. En realidad, creo que no debe verse ninguno de estos cuadros, como una imagen congelada, como que son la concresión de mi trabajo, no. Están en devenir, en proceso de realización. Y si te fijas, ninguno de los números alcanza al "uno"; son "cero como tanto", no llegan a "uno". Creo que de esta serie aún no he pintado el cuadro que pueda numerar "uno", que sería el cuadro final. Esos otros números podrían ser las coordenadas de este cuadro, en que "x es 5" e "y es 6", por decir algo, pero que obedecen a un orden en el cuadro. Y todos están antes del "uno", porque están antes del principio.

PyP: Por ahí asoma, en cierto modo, el arquitecto...

R: Sí, posiblemente. Este mundo en realidad, es un mundo, un mundo aleatorio, está formado por elementos casuales. Luego viene el elemento reflexivo, como si una vez pintado el cuadro apareciera la voluntad analítica de ortogonales, un sistema de coordenadas. Es como si al mismo tiempo que hago la obra, hago la reflexión de la misma obra sobre ella misma, mostrando puntos del plano, siempre referidas al plano del cuadro.

PyP: Tú empleas mucho el cuadrado... rehúyes el formato habitual de la proporción áurea.

R: Me gusta el cuadrado, pero dentro del cuadrado utilizo la proporción áurea, siempre dentro del plano, aunque nunca uso planos de proporción áurea, los planos básicos que llamaba Kandinsky. Me he dado cuenta que cuando no uso el cuadrado, uso el rectángulo en sentido vertical. No como una cosa a priori, sino analizando y mirando mis cuadros, he descubierto eso. Ahora que yo veo el plano como si tuviera una visagra, como poliedro; como una visagra entre el plano horizontal y el vertical. Y yo, como que lo doblo, porque al chorrear el plano horizontal se chorrea en el plano de la tela nada más, no sugiere una perspectiva.



PyP: Ahí hay como una cosa lúdica...

R: Exacto; es un juego de la realidad y de la ficción. Y partiendo de un elemento infantil, presente entre otros objetos abandonados, el juguete aparece como una metáfora de la realidad, cubriendo la dimensión de la fantasía. Creo que en cierta forma, se cierra un ciclo.

PyP: ¿Y ya tienes previsto cuál será tu próximo paso, hacia dónde irás, o será un paso en el vacío?

R: Será un paso en el vacío. No, no tengo prefijado mi trabajo... Mirá, te quiero leer una frase de un artista conceptual que encontré muy interesante. Se trata de Sol Levit y te lo voy a leer textualmente, porque la tengo anotada para usarla en una charla que voy a dar. Dice: "El arte importante analiza las ideas en profundidad, y no quien ha hecho por primera vez una cosa determinada. Los artistas que no comprenden esto están tentados de prefijar su trabajo, actitud ésta que parece mendigar una nota en una Historia del Arte. Se podría pensar que la idea de semejante **avant garde** producida por esa mentalidad debería ser actualmente ya descartada..." Eso lo dice, en 1973, y es un artista conceptual. Yo lo cito porque creo que el Arte es una aventura abierta. Yo dejo cosas, rincones inconclusos porque tiene que quedar así, abierta. Y la actitud abierta del artista hacia la realidad establece un permanente diálogo y la obra surge de esa lucha. Por eso, me parece que los sistemas cerrados conducen a callejones sin salida. Respeto todo lo que han producido, pero no me atrevería, como Mondrian, a establecer un sistema.

PyP: Tú eres protagonista de tu obra.

R: ¡Por supuesto! ¡Soy parte de ella, así como ella es parte de mí! Siento que esta pintura me pertenece, que es mi vida.

PyP: De alguna manera esotérica, están presentes tu esposa y tu hijo en tu obra de esta etapa?

R: ¡Pues, claro, claro! Al extremo que cuando nació mi hijo yo sentí que había nacido de nuevo, en cierta manera.

PyP: Tu primer premio, ¿a qué edad lo obtuviste?

R: A los 19 años. Un Primer Premio en Dibujo.

PyP: Y cuando te recibas de Arquitecto, ¿no existe el peligro de que el Arquitecto se trague al Artista?

R: ¡Oh, no! ¡Absolutamente no!

PyP: De lo que hemos conversado y sabiendo que no tienes fijado el curso de lo que será la etapa siguiente de lo que tú mismo has llamado la "aventura abierta" de la pintura, debemos estar preparados para ver cualquier cosa...

R: Bueno, sí. Pero serán cosas que estén en absoluta consonancia con lo que he hecho hasta ahora, será sin duda una consecuencia de todo lo anterior, de todo el trabajo anterior. Porque fijarse un rumbo... mirá, creo que el artista que se prefija el trabajo está muerto para el Arte.

ENTREVISTA: G. GOLDENBERG
FOTOS: JOAQUIN DONOSO

OTRA VEZ LOS SALONES



Plaza Mulato Gil. Salones plantean inquietudes y abren interrogantes.

Un salón de artes plásticas sin polémica es un síntoma de apatía y conformismo de parte de sus protagonistas: organizadores, jurados, artistas y espectadores. Desde el Salón de los Rechazados de 1863, como protesta al arte oficial de Francia, hasta la airada renuncia de Marcel Duchamp como jurado de la exposición de los Artistas Independientes de Estados Unidos en 1917, al ser rechazado un urinario que el mismo había presentado, bajo seudónimo, con el título de "Fuente", los salones han estado directamente ligados al movimiento artístico. Y los salones chilenos, sea con el nombre de tales o como la culminación de un concurso, no escapan a esa regla.

Es lo que ocurre con el Concurso Nacional de Plástica Abierta de la Plaza Mulato Gil y con el Segundo Salón Sur Nacional de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes. Ambos salones, en diversas medida, plantean inquietudes y abren interrogantes; ¿están claras las reglas de admisión? ¿qué criterio utilizan los jurados para la selección y premios? ¿es adecuado el montaje de la exposición?; ¿se informa debidamente al público?

OPINIONES DIVERGENTES

El Salón de la Plaza Mulato Gil (1-28 deciembre) ha provocado encontradas reacciones, e incluso dio lugar a un "salón de rechazados" instalado en la misma Plaza. Para Gema Swinburn, responsable del Salón, las reglas de admisión eran claras: no se puso limitaciones de ningún tipo, ni de técnica, ni de edad, ni de tendencias. Así lo entendió además el jurado que fue integrado "con gente respetable y bien informada. Cada una es una de las personas más relevantes dentro de su criterio". Gema Swinburn reconoció que por problemas económicos no se pudo editar un catálogo ni hacer un montaje más adecuado, y agregó: "los que quedaron fuera lo encontraron malo, los que quedaron dentro lo encuentran estupendo".

Uno de los exponentes (el pintor Gonzalo Díaz, segundo premio) es bastante crítico: "El Salón no refleja el momento plástico. El concurso no alcanzó a interesar a la gente de peso por el lugar en que se organizó, que es un poco como un telón de teatro. No es un lugar donde pueda suceder algo serio". Díaz criticó además el montaje de la exposición, "mis obras están colocadas de tal manera que parecen adornos", y concluyó con una nota positiva: "es bueno que haya salones, es una oportunidad para el artista de salir del taller. Mis observaciones deben entenderse en un sentido constructivo".

El pintor Augusto Barcia, cuya obras fueron rechazadas, criticó el sistema utilizado para interpretar las bases del concurso: "Se dijo que era un salón libre, sin embargo Hernán Puelma (jurado) me dijo que el salón era 'conceptual' y avanzando, y agregó que yo era un pintor respetable, pero que no me había modernizado". Y Barcia agrega: "¿Y qué es modernizar? Mi pintura es una búsqueda hacia mi y no para los salones".

Para Gaspar Galaz, crítico e integrante del jurado, éste tuvo una posición muy clara: "se propuso premiar o valorizar la creatividad e imaginación y detectar a aquellos artistas que han hecho de las artes visuales un terreno del pensamiento". Y agregó Galaz: "Las artes visuales jamás han sido decoración ni una réplica ad-eternum de las fórmulas encontradas por el artista".

Este ambiente polémico que rodeó al Salon encontró eco en algunas de las obras expuestas. El grupo escultórico de Hugo León (primer premio) es rico en sugerencias. El silencio y la importancia que aprisionan a dos de las figuras del grupo se resuelven en un impulso de liberación que nace y se proyecta desde el interior de la tercera figura. Gonzalo Díaz, por su parte, presenta una de las pocas obras conceptuales del Salón. Su obra "Curso de lingüística general", que va acompañada de la formulación teórica y de ejecución —que el llama Tautología— abre variadas posibilidades desde el punto de vista plástico, del lenguaje como tal (contrapunto entre textos bíblicos y de teoría linguística) y como materia pictórica, y la presencia —conflictiva— de un elemento exterior(el tubo de neón que interfiere y provoca.

EL SUR EN SANTIAGO

En el Museo Nacional de Bellas Artes se exhiben hasta el 15 de enero próximo una selección de las obras que integraban el II Salón Sur Nacional de Arte. La presentación e identificación de las obras son adecuadas, aún cuando los grabados y las tres únicas acuarelas merecían una mejor ubicación, quizás en paneles en el hall central.

En la sección pintura destacan los intentos explícitos o insinuados de provocar al espectador, sea a través de una invitación al juego, de una denuncia o de un código a descifrar. Carlos Ortúzar, gran premio del Salón, presenta tres obras en las que el metal reemplaza a la tela y el corte mecánico toma el lugar de las líneas que determinan la composición. La intencionada frialdad de las obras está compensada, sin embargo, por una implícita invitación al espectador a participar, reordenando los elementos de la composición. René Poblete, por su parte, plantea una inversión de los roles, el público se siente observado por los "rostros" que lo atisban desde la tela. Este imprevisto cambio de rol del espectador provoca, inquieta y desconcierta.

"Artefacto II", de Ruperto Cádiz, plantea otra problemática: un código personal a descifrar. La acción (¿el caos de la vida moderna?) transcurre en la parte inferior de un plano, que, según indican las flechas, puede plegarse sobre sí mismo, ocultando o negando la realidad de esa acción. Ello contrasta con la serenidad del espacio en que se inserta el plano. ¿Qué propone la obra: conformismo, evasión? Queda abierta la interrogante. Gonzalo Landea, por el contrario, plantea claramente su denuncia frente a las agresiones de la tecnología y de la sociedad de consumo. En "Contaminación", Landea recupera, vacilante aún, la vocación de denuncia del arte, que es una de las herencias de la corriente conceptual.

En la sección grabados destacan "Machu Picchu", de Anselmo Osorio; "Juventud del Sur", de Luis Rodríguez, y la acuarela "Cerro I",de Luz María Sánchez, quien rescata con calidad esta técnica pictórica que, junto al dibujo, se sitúa de nuevo en un lugar de privilegio. ●

TEXTO: ERNESTO SAUL



El Catálogo del SALON SUR reproduce las obras galardonadas en el certamen.

Conversaciones con MARIO CARREÑO



Aquí terminamos la entrega de unas conversaciones que podrían prolongarse por varios números en la seguridad de no aburrir al lector. Mario Carreño es un charlador impenitente, jugoso y sabroso. Ninguna de sus "historias" carece de alguna verdad, no siempre evidente, no siempre obvia, pero allí está. Uno se enriquece inmensamente en esas conversaciones y ésa es la imagen del "maestro" que PLUMA Y PINCEL quiso proyectar.

(Viene del número anterior)

PyP: Y eso, ¿cuándo ocurrió?

–CARREÑO: Cuando vine en 1957, en mi segundo viaje. En mi primer viaje yo hacía pintura figurativa, pero en este segundo viaje vine completamente enchapado en estas cosas abstractas, no figurativas, y el periodista ese me consideró un profeta. En ese entonces existía aquí el Grupo Rectángulo, de Vergara Grez, y me recibió así, como un tipo que viene en plan de Profeta de una nueva religión. Ellos me aprovecharon bastante, me hicieron una gran publicidad. En esa época Enrique Bello sacaba esa revista que se llamaba "Pro Arte", y ahí, páginas van y páginas vienen, dedicadas todas a este Profeta del abstracto, de la verdad en la pintura, se hicieron un foro y una serie de otros actos. Pero yo entonces creía que tipos como Vassarely eran de un misticismo, de una honestidad tan grande. Yo estimo ahora que eso era pura filosofía, que no tenía nada que ver con la pintura.

–PYP: Pero eso es lo que sientes hoy...

–CARREÑO: Claro. En ese tiempo yo realmente me consideraba un apostol, un hombre de un misticismo increíble...

PyP: ¿Tú realmente lo sentías así?

–CARREÑO: ¡Realmente! Pero entonces se me presentó la oportunidad de ir a hacer una exposición a París en medio de toda esta gente y allí, pues, los conocí en su salsa, y descubrí que eran los tipos más asquerosos, desde el punto de vista moral: su actitud era la de una especie de comerciantes que lo único que les interesaba era ganar dinero. Para mí eso fue como si me hubieran echado un balde agua del cielo de estos geométricos, y fue una desilusiónmuy grande la que sufrí entonces. Yo lo sentí mucho, porque yo francamente, honestamente, los consideraba como dioses, como apóstoles. Como el tipo ese que hacía una revista, "Arts d'aujourd'hui", que comenzó como una cosa chica y después fue adelantando y creciendo y terminó haciendo una revista fabulosa. Entonces yo lo fui a ver, con una carta de recomendación, y quería conocerlo y hablar con él. Pero él me preguntó. "¿Ud. quiere que le publique sus cuadros, una nota sobre su pintura?" Yo le conteste que no, que nada de eso, que mi admiración era tan grande que lo único que quería era conocerlo. Pero él insistió, y me dijo así, derechamente: "Pues mire, si quiere que le publique algo le costará tanto dinero", una suma astronómica. ¡Imagínate! ¡Yo, con mis ilusiones y ese tipo lo único que quería era sacarme dinero!

PyP: Así se estilaban las cosas entre esos caballeros.

–CARREÑO: Verás. Resulta que tuve más o menos la misma experiencia con Vassarely, que sin duda es un gran talento, un valor dentro de esa corriente artística...

PyP: Que hoy se ayuda con computadoras para sus diseños y para la selección del colorido de sus cuadros, no lo niega.

–CARREÑO: En ese tiempo yo lo conocí bastante. Hablábamos mucho en las exposiciones y ya entonces, puedo decirte, que conocerlos íntimamente, cómo pensaban del arte y lo que hacían, era algo que daba repugnancia. Yo quedé totalmente desencantado con ese grupo de gente. En el fondo, lo que hay en ellos es un comercialismo espantoso y verlos cómo se mueven con los galeristas, en combinación con los galeristas, para vender sus cosas, es, realmente algo que asquea. ¿Tú conoces a Yulia Kósiche?

PyP: Sí, el que vive ahora en Buenos Aires.

–CARREÑO: El mismo. Pues bien, Yulia Kósiche llegó inclusive al extremo de separarse, en apariencias, separarse de su mujer para irse a vivir con la hermana de una galerista, con el fin de conseguir que le expusieran sus obras hidrocinéticas. ¡Hasta ese extremo, fíjate! ¡Y si hubieras visto a esa mujer, oye! ¡Era como un piojo blanco, flaca y horrorosa! Kósiche tuvo que hacer todos esos sacrificios para que le publicaran una página en su revista y lo consideraran en la galería, algo increíble.

PyP: ¿Tan importante era entrar e esa galería?

–CARREÑO: Para ellos, sí, hombre. Entrar a esa galería significaba tener un público, un contrato y la posibilidad de buenas ventas, que es todo lo que les interesaba. Todo se reducía a la parte económica, a la parte dinero, mientras yo estaba como un bobo en la parte teórica, filosófica del problema del arte y la abstracción.

Debo aclararte que es un tipo que se portó muy bien conmigo. Me presentaba a los críticos, quería ayudarme y eso; nos hicimos muy amigos en verdad. Y él me explicaba la situación diciéndome que eso era igual que meterse en política, que es un terreno en el que no tienes más remedio que hacer algunas concesiones. Pues, bien decía, la pintura es igual,. Cada uno tiene que hacer aquí su campaña igual que en la política. Leparc, por ejemplo, estuvo como tres años muriéndose de hambre hasta que consiguió un contrato con la galería. Después del contrato, pues... ¡la gloria! Ese era el mundillo aquel.

PyP: Y tú estuviste a un paso de ingresar a ese grupo de los gloriosos.



"Yo quise hacer las veces de una voz de alarma ante esa monstruosidad que podía venírsenos encima, y volví a la figuración con esa exposición que llamé "Mundo Petrificado".

–CARREÑO: Es verdad, a un paso. En ese tiempo, 1962, se formó en París un grupo de cinco o seis, casi todos argentinos, y debo confesar que sí, que estuve a un paso de ingresar a él. Pero en ese mismo tiempo se estaba produciendo en Europa y desde luego en París, un fenómeno que a mí me llegó más hondo: el temor a otra guerra, que esta vez iba a ser una guerra atómica y ya sabes el resultado que podemos esperar de ella. Entonces yo descubrí que con mi pintura abstracta yo no podía expresar ya nada lo que quería decir. No podía mediante abstracciones expresar mi horror a un mundo que estaba a punto de enloquecer en una guerra que era un verdadero holocausto de toda la humanidad. Todo eso me produjo a mí una angustia tan grade, que decidí cambiar. Me decidí entonces a hacer una pintura que pudiera reflejar las angustias del mundo y la mía ante esa amenaza, ese horror. Yo quise hacer las veces de una voz de alarma ante esa monstruosidad que podía venírsenos encima, y volví a la figuración con esa exposición que llamé "Mundo Petrificado".

PyP: "Petrificado" iba a ser el resultado...

–CARREÑO: Exacto. Yo pintaba unos paisajes desolados, en los que todavía alcanzaba a reconocerse la figura humana, pero en los que parte de ella estaba petrificada, como por efectos de la bomba.

Hice unos tótems, unos amontonamientos de figuras después de haber visto una película de Resnais en que aparecían unos bulldozers amontonando cadáveres, imagen que a mí me resultó hipnótica y simbólica de lo que podía llegar a ocurrir si el ser humano enloquecía en un conflicto atómico.

PyP: Ahora ya pareces haber salido de ese mundo "petrificado", no obstante que estamos tan cerca como nunca de una guerra nuclear.

–CARREÑO: Yo creo que el hombre ha acumulado ya tantas bombas atómicas que no va a poder usarlas, aunque siempre existe el peligro que se produzca un error, humano o tecnológico, y terminemos todos en el infierno. Pero yo me siento cómodo en mi ambiente surrealista...

–PyP: Te interrumpo para añadir que a mí me parece que siempre en tus figuras había algo de erótico o sensual, inclusive cuando las presentaban contra el fondo de ese mundo petrificado, ¿o me equivoco?

–CARREÑO: El hombre está hecho de un modo y no hay forma de cambiarlo. La sensualidad, el erotismo están en la naturaleza humana y no creo que yo pueda sustraerme a ella. Y voy a contarte algo que posiblemente no sepas. En nuestro grupo de pintores abstractos estaba Waldo Vila y el pobre se me quejaba, me decía que a él le atraía más la idea de pintar unas mujeres bailando cueca que esas abstracciones, y cuando los dos nos retiramos, cuando cambiamos de manera de pintar, creo que los dos dimos con una figura un tanto sensual como repudio a la frialdad de la abstracción. En fin, creo que nadie, ninguno de nosotros saben en qué va a tenminar, porque la vida es siempre más rica de lo que nosotros la pintamos. ●

TEXTO: G.G.
FOTOS: TITO VASQUEZ

BIBLIOTECA NACIONAL
DEPTO. DE PROCESOS TECNICOS
DL D
10 ENE. 1983
Co Co

PLUMA &PINCEL

Nelly Richard responde a un cuestionario

LOS CHILENOS EN LA BIENAL DE PARIS 1982

Poco antes de Navidad, Nelly Richard contestó algunas preguntas de PLUMA Y PINCEL que responden, a nuestro juicio, al interés nacional por conocer cómo se presentó Chile en el certamen parisino. He aquí las preguntas y respuestas:

PyP: ¿Cómo surgió la presencia chilena en la Bienal de París después de 10 años de ausencia?

R: Surgió de un contacto profesional establecido con Georges Boudaille (Delegado General de la Bienal de París). Durante el Congreso del CAYC (1981) en Buenos Aires. Boudaille se interesó en el trabajo que presenté durante ese Congreso, al que fui invitada en calidad de crítico. Se interesó en lo que expuse respecto a las formas más recientes de arte chileno, y resolvió entonces invitar a Chile para 1982, encargándome la selección de los artistas chilenos.

PyP: ¿Crees tú que existe un ánimo preconcebido en el exterior que hace que no inviten a los artistas chilenos a participar en los más importantes eventos internacionales de las artes visuales?

R: El hecho de que un país como Chile esté excluido de todos los grandes eventos internacionales no es casual; depende, por una parte, de un conjunto de mecanismos de segregación política que hasta hoy prevalecieron para que Chile quedara sistemáticamente omitido (exceptuado, negado) de la escena internacional. Depende, por otra parte, del desconocimiento general respecto a la existencia o significado de un arte chileno puesto que – por falta de plataformas divulgacionales en el extranjero; por falta de intercambios culturales que afectan a Chile como país periférico; por sucesivas formas de marginación histórica o geográfica– Chile ha estado hasta hoy condenado sea al silencio o a la inaparición, sea a la caricatura de sí mismo cuando se exige afuera que el arte chileno unívocamente a estereotipos (políticos u otros) o ilustre formas preestablecidas de categorización internacional. Pienso que cualquier oportunidad de comparecencia internacional es conveniente cuando permite combatir el encierro, vencer prejuicios, romper esquematizaciones, abrirse a lo otro, dialogar.

PyP: ¿Qué piensas de la representación que llevaste a esta Bienal? ¿Representa realmente el quehacer artístico de la década que quedó en el vacío? ¿No te parece importante que en este tipo de eventos, la representación chilena contenga una muestra lo más completa posible de la actividad plástica nacional?

R: Toda selección de obras o artistas (en cualquier circunstancia que se produzca y sea quien la establezca) es forzosamente parcial (puesto que siempre obedece a un criterio particular de elección) y como tal, excluyente, en lugar de querer enmascarar esa parcialidad o tendenciosidad inherente a cualquier operación de selección, me parece más honesto asumirla. Me parece más responsable asumirla en la no arbitrariedad, vale decir, explicitando sus intenciones, justificando las motivaciones a las cuales obedece, argumentando los fines que persigue, fundamentando el tipo de discriminaciones al cual forzosamente procede.

Ninguna selección de obras puede atribuirse el mérito de ser representativa del total del período, ni de detener la verdad respecto a lo que fue ese período; no existe una historia única ni una verdad única que pueda resumir para siempre el significado de esa historia. Coexisten en cada período historias múltiples y contrarias, cuya pugna desarma cualquier intento estático de configurar una verdad absoluta. Sólo coexisten verdades móviles, significados plurales y transitorios, tiempos itinerantes, memorias híbridas, lecturas fragmentarias de una historia dividida cuyo desarrollo es multidireccional.

PyP: El hecho de que tú aparezcas directamente involucrada en esta Bienal (y posiblemente en otros eventos internacionales), por tus vinculaciones con un grupo conocido de artistas, ¿no limita las posibilidades de participación de otros grupos, de otras tendencias?

R: Cualquier selección de obras o invitaciones de artistas (a cualquier nivel que se realice) corre el riesgo de que su autor se deje llevar por intereses de grupos, afinidades personales, tácticas de representación, preferencias subjetivas, reacciones temperamentales o estrategias de poder; no veo por qué ese riesgo tendría que ser mayor en mi caso. El hecho de que aparezca más ligada a ciertas formas de arte no significa que descalifique las demás ni que no sea profesionalmente capacitada para valorarlas en la dimensión que les corresponde. En otra coyuntura de exposiciones hubiese probablemente realizado otra selección de trabajos; otros artistas hubiesen entonces visto limitadas sus participaciones. Me parece ser la consecuencia inevitable de cualquier operación de selección.

PyP: ¿Qué pasa con el arte que no está en la vanguardia? ¿No es digno de estar representado también en los encuentros internacionales?

R: No se trata de que la *no vanguardia* (vale decir, el arte más conservador o académico, menos ruptural, más respetuoso de la tradición) no sea digno de representarse, sino que la representación de ese arte obedece a un modelo tradicionalista de cultura, y que ese modelo es cuestionable desde otros modelos que contradicen la estaticidad de las formas, la inamovilidad de las estructuras o el estancamiento de sus representaciones. El término vanguardia (más allá de sus vicisitudes históricas y de las confusiones a las cuales se presta) designa generalmente lo precursor de aquel arte que intenta quebrar la institucionalidad artística, que provoca roturas o fracturas de lenguaje en trabajos que exploran nuevos soportes y técnicas, que transgrede los patrones de comportamiento estético asignados como definitivos por la tradición. Un arte que defiende la creatividad como potencia transformadora de las estructuras de lenguaje y comunicación social como virtualidad crítica susceptible de reorganizar el sentido de lo real mediante la formulación de un nuevo campo de experiementación sensible y consciente. Un arte que pone en crisis la normatividad socio-cultural de su época e introduce la ruptura (el corte, el salto; la discontinuidad) en su propia historia.

PyP: ¿Crees, realmente que un "hecho artístico" de Carlos Leppe es la mejor representación de la actividad plástica nacional en un evento como la Bienal de París después de 10 años de ausencia?

R: Antes de cualquier apreciación referida en particular al trabajo que presentó, diría que la designación de Leppe para participar en la sección "Performance" me parece más bien inobjetable, puesto que Leppe es el artista que más directamente ha trabajado en Chile con el concepto mismo de "performance"; digamos, para simplificar, con el concepto de actuación corporal en un espacio de representación artística y de "puesta en escena". Este trabajo en particular me parece, además, importante, por el hecho de problematizar su propio surgimiento como arte latinoamericano, dentro de un contexto de discursos internacionales que tiende a marginalizarlo como tal, a descartar o postergar sus manifestaciones, a apartarlo, a censurar ese surgimiento en cuanto no cumple con las reglas de lectura e historicidad que imponen las culturas dominantes, europea o norteamericana.



Carlos Leppe, "Prueba de Artista", Performance. Bienal de París, octubre de 1982.

PyP: ¿Cuál crees tú que podría ser el "balance" de la presencia chilena en esta última Bienal de París?

R: Me pareció, entre otras cosas, que la emergencia de esas formas chilenas (esas formas de "intervención del cuerpo social como soporte de creatividad") dentro de un contexto marcado por el éxito del modelo transvanguardista (de un modelo que promueve el reposicionamiento de la pintura en contra de las utopías de la vanguardia) volvía aun más patente lo que nos separa de esas culturas (europeas o norteamericanas) que autorizan el éxito de la transvanguardia, de esas culturas de la acumulación (sobreacumulación) o superposición de valores, de la saturación de las referencias.

Las prácticas chilenas no participan de la relación satisfecha (plena, acorde; como tal pacífica) que las obras transvanguardistas establecen con la tradición. Por lo faltante de los referentes susceptibles de abastecer aquí una cultura que se citara a sí misma como la europea, las obras chilenas se inscriben respecto a la cultura en la marca de su carencialidad. Se inscriben en lo traumático de su relación con la historia. A diferencia de las obras transvanguardistas que pretenden autoabastecerse de su sola tradición, que se ensimisman en la sola referencia de su pintura, las obras chilenas aparecen socialmente tensadas en función de otra urgencia, no en función de su pasado sino de su devenir. Aparecen extrematizadas por el desnudamiento de sus soportes (el cuerpo, el paisaje) y la desgarradura del gesto de hacer arte en lo desnudo de ese cuerpo, de ese paisaje.



Chile en la Bienal de París: "El cuerpo social como soporte de creatividad" (Registro fotográfico con trabajos chilenos de Dittborn, CADA, Castillo, Serrano, Jaar, Gallardo, Mezza, Saavedra, etc.).

Entrevistó: G.G.
Fotos de Nelly Richard

12 (895-)

PLUMA & PINCEL

Nº 3 — Marzo de 1983
Precio $ 100. — (IVA incluido)

TODA LA CULTURA

NERUDA y la deuda externa

R. BRAVO y el alcalde

Con este número exija su poster de Roberto Bravo de regalo

GANDHI y la resistencia pasiva* *

LAFOURCADE y la censura

...Y NADA absolutamente NADA sobre el Festival de Viña...

CARTAS

Estimado Director:

En primer lugar, deseo felicitarle por la generosidad y coraje que revela, suministrando al ambiente nacional de un órgano de promoción de sus productos de consumo "espiritual".

Leí con sumo interés la larga entrevista a nuestro querido amigo Mario Carreño, de espíritu juguetón no exento de picardía. Para dar mayor validez a su actual posición artística, estima necesario referirse un tanto despectivamente al "arte abstracto" —que es la expresión característica y definitoria por excelencia del arte de nuestro siglo. Más allá de él no quedaba otro camino que volver a la realidad. Pero aquí surge la primera pregunta, ¿cuál realidad? Aquella visión académica de fines de siglo— anecdotismo literario. El mismo viejo lenguaje y tradicional concepto de espacio-tiempo, presuntamente renovados por las argumentaciones que proporciona la ciencia moderna, los nuevos problemas sociales, económicos y políticos?

Cualquier ideología artística puede conducir al fanatismo, tanto la "abstracción" como el "figurativismo", lo saben muy bien Jorge Romero Brest y ahora, Jorge Glusberg. El fanatismo impreso a la estrategia de acción del arte conceptual, condujo a la fuerza espontánea y viril de la "pintura salvaje", "neo-brutalismo", "neo-fauvismo", "transvanguardia", "new imagen", denominaciones que recoge la nueva postura según el país que la cultiva, respuestas a específicas realidades socio-económicas. Cuando se abrazan las corrientes de la vanguardia internacional, se corre el riesgo de que cuando se agotan, no se sabe cómo seguir.

Mondrian llevó al arte geométrico tecno-mercantil a un callejón sin salida, pero existe un arte geométrico místico y metafísico (mítico, mágico, religioso, folclórico, naif, etc.) que fue el que practicaron los pueblos primitivos y que en el mundo contemporáneo, corresponde a los países de economía en "vías de desarrollo".

En la última parte de la entrevista a Mario Carreño, refiriéndose a su segundo viaje a Chile en 1957, menciona al Grupo de Arte Moderno "Rectángulo". "Me recibió —dice— como un tipo que viene en plan de profeta de una nueva religión. Ellos me aprovecharon bastante, me hicieron una gran publicidad". Tal alusión toca a la historia de "Rectángulo" y toda historia tiene que ser objetiva. El significado y permanencia del movimiento de arte geométrico en Chile, tal vez se explique por el desinterés material y la generosidad para perseguir por 27 años una "verdad abstracta".

Recibimos a Mario Carreño y Aurel Kessler, como artistas en búsquedas afines. A través de la obra de profesionales experimentados, podíamos explicar mejor el concepto de arte constructivo, en la misma forma que lo hiciéramos antes con el maestro Emilio Pettoruti. Lo de "profeta", debe haberlo inventado algún periodista deseoso de vender un título llamativo para un sugerente artículo, porque es bastante conocida nuestra carencia de críticos creadores o ensayistas.

En nuestras sesiones de estudio y discusión, lamentábamos la poca participación profesional de Carreño en el manejo de conceptos que enriquecieran nuestra experiencia. Ninguno de nosotros se vio favorecido, cuando sirvió como miembro de jurado, o cuando formó en comisiones de adquisición de obras de arte para el Estado. "Rectángulo" observó una gran independencia, ajeno a cualquier influencia de grupos o partidos políticos, de gestiones de personalidades que pudieran torcer una vocación auténtica. Cuesta imaginar otras formas de "aprovechamiento".

Oportunamente, sentimos su alejamiento del arte geométrico, del cual dejó hermosos testimonios. La pintura figurativa es más comercial, la pintura geométrica se vende menos. Aunque no lo creo, se dice que la causa es que "nadie puede aceptar que en una casa haya algo más inteligente que los dueños de casa". La comercialización de la obra de arte lleva a los excesos que como en el caso de Vassarely, denuncia Carreño. Tratándose de humor, me he de guiar por la agudeza de Bernard Shaw: "Las camarillas no son malas, cuando se está adentro...". "La vida es más rica que lo que nosotros pintamos", nos dice Carreño y en esto estamos de acuerdo. Conozco su corazón generoso y creo que es mucho más rico, que lo que puede expresar con palabras...

R. Vergara Grez

Señor Director:

¡Que buenos los palos para los salones! Hacía falta que alguien lo dijera públicamente porque los artistas lo decíamos a gritos y nadie nos oía. En cuanto al articulo del argentino Bandín Ron se ve que en todas partes se cuecen habas, y aunque no es consuelo, y a más de algunos aquí les va a sacar ronchas, los "pierdeteuna" no se van a dar por enterados y seguirán cosechando premios, exposiciones, críticas y aplausos.

Un grupo de rechazados de la Católica

Señor Director:

La crítica del arte, en su nunca bien ponderada historia, puso de moda hace ya muchos años, una forma de escritura críptica, al servicio de un grupo de "iniciados" que deseaban mantener la cultura encerrada entre las cuatro paredes antiguas de los museos o, peor aún, pretendían esconder sus propias falencias hijas de una superficial especialización. Con el tiempo —que como dice la sapiencia popular todo lo cura— esta línea de trabajo fue quedando atrás, para dar paso a un trabajo bastante más didáctico que pedante e impresionista, tanto en los críticos como en los especialistas de distintas especies.

SUMARIO

Cartas	2
Einstein: un llamamiento a la cordura	4
Oski, historiador de las Indias	6
Cine: Blade Runner y Passolini	8
Tres personajes para una epopeya: Gandhi	10
El POP en la década del 80	14
Roberto Bravo	16
Libros	18
Lafourcade: discurso pronunciado en Viña en la recepción del premio María Luisa Bombal	20
Libros	23
Neruda: entre banqueros y escritores	26
Libros	28
Video arte	29
Enrique H. Gené: La fatiga de la novedad	30
Ronda de Galerías	34
El Museo de Arte Contemporáneo	34
La Mujer Araña besa sin peligro	35
Tiempo y espacio a través del tiempo	37
La pantalla terapéutica	39
¿Ha muerto el libro?	4

Sin embargo, leyendo en el número anterior de "Pluma y Pincel" las respuestas que la señora Nelly Richard entregó a su cuestionario y recordando las veces en que hemos debido escuchar sus alocuciones, nos parece sentir que esta corriente ha revivido en ella.

Con una variante clara: en su caso, el instrumental del estructuralismo se vuelve un boomerang al estar empleado sólo como una forma retórica y aparentemente ilustrada para recubrir las simples intenciones del líder de cualquier grupo artístico que requiere una voz para explicitar y crear lo que la obra no entrega.

El movimiento "Conceptualista", representado en Chile por el grupo que crea el alero de la señora Richard, es una tendencia internacional del arte que dista mucho de corresponder sólo a intereses latinoamericanos, como podría deducirse del discurso localista que ella plantea en una de sus respuestas. Esa es la primera de las falacias con que la "intelectual" del movimiento contesta a su entrevista.

Otra de sus cuestionales aseveraciones radica en asegurar que el hecho de aparecer "más ligada a ciertas formas de arte no significa que descalifique las demás ni que no sea profesionalmente capacitada para valorarlas en la dimensión que les corresponden". Quien haya podido escuchar a la señora Richard referirse más que peyorativamente a toda forma de video-arte que diste de sus postulados sobre la "normativa" de este nuevo lenguaje, podrá tener clara conciencia de sus limitaciones. Un ejemplo, al azar, es su posición frente al video "Quien es el loco chorito" de Ignacio Aliaga, presentado al Segundo Encuentro Franco Chileno de Video Arte. Una sana crítica a un video que tenía —como toda obra experimental— una serie de defectos y puntos a discutir hubiera sido lo lógico. Sin embargo, ella lo descalificó con el extraño argumento de que "ningún video que motive la risa puede contener elementos de criticidad". Olvidaba, de un solo plumazo, que la ironía y la risa han sido, históricamente, una de las más terribles armas de crítica. Moliere y Chaplin —sin que pensemos que el video en cuestión esté a esa altura— tendrían más de algo que rebatirle.

También nos parece objetable su argumento para afirmar como "inobjetable" la participación de Carlos Leppe en la sección "Performance" de la Bienal de París. Si el sólo hecho cuantitativo de que Leppe —según sus palabras— sea el artista que más directamente ha trabajado en Chile con el concepto mismo de "Performance" supone una calidad representativa en Leppe, equivale a decir que un pintor vale más, no por la calidad extraordinaria de una obra, sino por la cantidad de piezas que pueda afirmar ha realizado.

Finalmente, nos parece necesario agregar que, pareciéndonos el estructuralismo una de las herramientas más claras y útiles para abordar una obra de arte, lo que la señora Richard logra al utilizar su terminología como una vacua forma de hacer tangible lo inexistente, sólo logra hacer un flaco favor a los teóricos: si para comprender una obra de arte, es necesario también entender el discurso deliberadamente confuso que la acompaña, sólo se está entregando argumentos a aquellos que atacan la estética contemporánea y el estructuralismo con el argumento de que sus teorías resultan más complejas que las obras. Los verdaderos artistas no requieren de "oráculos" que hablen por ellos y un verdadero teórico es capaz de construir un puente entre la obra más incomprehensible y el público, en lugar de levantar un poderoso muro de palabras entre la obra y su espectador.

María Eugenia Meza B.

CARTA DEL DIRECTOR

Cambiamos de formato. Nadie podrá quejarse ahora que resulta difícil coleccionar PLUMA Y PINCEL.

Como podrá advertir el lector, asumimos plenamente nuestro compromiso con TODA LA CULTURA. En este número, un artículo del argentino Enrique Horacio Gené y otro del mexicano José Agustín. Se amplía el rango de nuestros colaboradores y traemos a conocimiento del lector chileno lo que piensan y dicen en otras latitudes continentales. Del país, lo más relevante y que constituye preocupación permanente de todos los que se interesan por los problemas de la cultura: el fenómeno de Roberto Bravo, virtuoso del piano, a quien se le negó la autorización para tocar en Las Rocas de Santo Domingo. Un discurso pronunciado por Pablo Neruda en Nueva York, con ocasión de que se cumplían 50 años de la fundación del PEN CLUB en esa ciudad y en que el poeta hace referencia a la renegociación de la deuda externa del país... ¡hace más de 10 años! A ratos parece que el tiempo no pasa. Y el discurso de Enrique Lafourcade pronunciado en ocasión en que se le entregaba el Premio María Luis Bombal, discurso en el que Lafourcade tocó varios nervios sensibles de nuestro organismo institucional. Además, una amplia sección de comentarios de libros, de música popular, etc. La Ciencia Actual trae un interesante trabajo sobre la relación espacio-tiempo a través de los siglos y un trabajo sobre la aplicación del video en la terapia sicológica.

Sobre el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, nada; ni una sola palabra.

Hasta el próximo mes,

El Director

Director: **Gregorio Goldenberg**; Subdirector: **Edison Otero**; Gerente: **Loreley Goldenberg**; Director de Arte: **Alejandro Román**; Archivo y Documentación: **Sofía Perelman**. Colaboran en este número: **José Agustín, Alfonso Calderón, Enrique Horacio Gené, Ricardo López, Jorge Marchant, Marco Antonio Moreno, Edith Phillips, Ernesto Saúl, Clemencia Sarquis, Samuel Silva y Johanna María Stein**. Fotografías: pool fotográfico de PYP. Editado en Chile por **"Artes y Letras de América, ALA, Ltda."**, domiciliada en José Alfonso 33, Depto. 192, Tel.: 2220171. Representante Legal: **Gregorio Goldenberg**. Marca Registrada. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido sin la previa autorización del Editor. Distribuida por **Ainavillo y Cía. Ltda.** Impresa en San Jorge Impresores S.A.I. que sólo hace de impresora. Recargo por flete a 1ª, 2ª y 12ª Regiones: $ 5. **Los artículos firmados son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.**



EL DIFICIL PAPEL DE LOS HOMBRES DE CIENCIA

En 1952, la llamada "guerra fría" estaba llevando a la Humanidad al borde del abismo. Una guerra nuclear de resultados imprevisibles podía estallar en cualquier momento. El Profesor Albert Einstein sintió entonces la necesidad de comunicarse con el mundo científico y académico de todos los países, de uno y otro lado de la "cortina de hierro", para hacer un llamamiento a la cordura. He aquí que 30 años más tarde, la amenaza de guerra nuclear vuelve a tender sobre la Humanidad su manto de terror. Las palabras de Einstein cobran hoy todavía mayor valor que entonces y PLUMA Y PINCEL las entrega a sus lectores sumándose a su llamamiento.

Hay una cuestión que se plantea por encima de cualquier otra:

¿Debemos elegir como fin supremo de nuestras aspiraciones el conocimiento de la verdad, es decir, en términos más modestos, la comprensión lógica y constructiva del mundo accesible a la experiencia, o bien tal aspiración hacia el conocimiento racional debe ser subordinada a otros fines cualesquiera, como por ejemplo al fin práctico?

La reflexión por sí sola no puede proporcionar respuestas a ese dilema. Y, sin embargo, la decisión tiene una influencia considerable sobre nuestro pensamiento y sobre nuestro sentido de los valores, por cuanto ella tiene de persuasión inconmovible.

Dejadme que os haga una confesión: por lo que a mí se refiere, la aspiración hacia el conocimiento representa uno de esos fines que se bastan a sí mismos, sin los cuales al hombre que piensa no le parece posible una afirmación de la existencia.

Está en la naturaleza de esa aspiración hacia el conocimiento, el tender hacia el dominio de los aspectos diversos y multiformes de los experimentos, hacia una simplificación y una limitación de las hipótesis básicas. La compatibilidad última de esas finalidades, en el estado aún rudimentario de nuestras investigaciones, representa en sí misma un acto de fe. Sin tal fe, el convencimiento del valor intrínseco que se atribuye al conocimiento no puede ser, a juicio mío, ni profundo ni sólido.

Esa orientación, por decirlo así, religiosa, del hombre de ciencia hacia la verdad, no deja de influir en el conjunto de su personalidad. Pues, fuera de los datos experimentales y de las orientaciones del pensamiento, no existe para el investigador ninguna autoridad cuyas decisiones y opiniones puedan servir de pretexto para edificar una "verdad".

Como consecuencia de tal paradoja resulta que un hombre que dedica su mejor esfuerzo a realizaciones objetivas se hace, desde un punto de vista social, de tal modo individualista que, por lo menos en principio, no se basa sino sobre su propio juicio.

Resulta bastante fácil demostrar que el individualismo intelectual y el poder científico han aparecido simultáneamente en la historia y han permanecido inseparables.

Cabría objetar que el hombre de ciencia así delimitado no es sino una pura abstracción que no se encuentra nunca en carne y hueso en este mundo, y que sería en cierto modo análogo al "homo economicus" de la economía clásica.

Por lo que a mí se refiere, me parece que la ciencia, tal como se nos aparece hoy en día, no hubiese podido nacer y permanecer viva si en el curso de los siglos no hubiesen existido hombres de ciencia parecidos a aquel cuya imagen acabo de precisar.

Es evidente que no considero como hombre de ciencia a quien sólo ha aprendido a utilizar instrumentos y a adoptar métodos de trabajo que, directa o indirectamente, parecen "científicos", sino únicamente a aquel en quien la mentalidad científica está realmente viva.

¿Qué lugar corresponde al hombre de ciencia en la sociedad actual? En una u otra forma, se siente siempre orgulloso de que —casi siempre indirectamente— el trabajo de sus colegas haya transformado



la vida económica de los hombres, hasta el punto de haber hecho desaparecer para la gran mayoría el trabajo muscular.

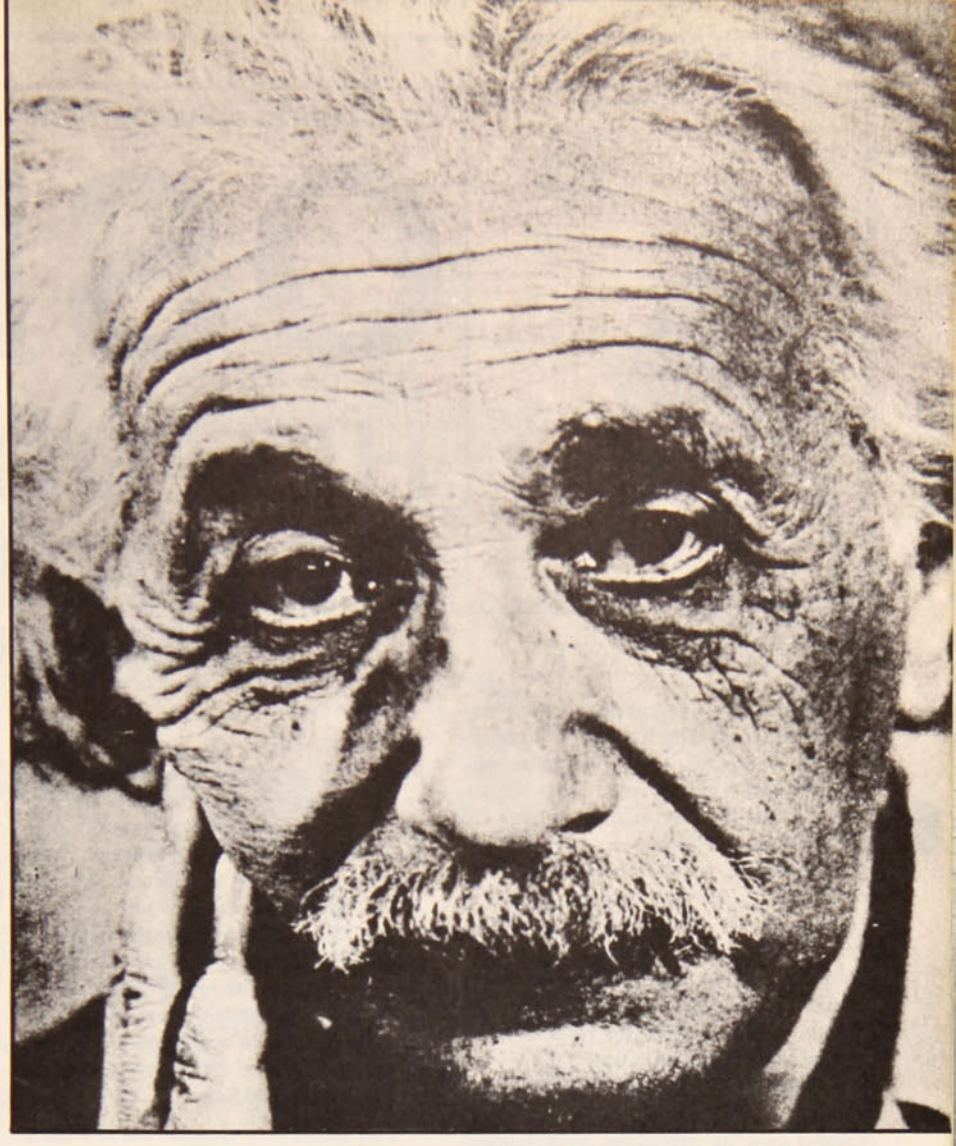
Pero se siente también oprimido por el hecho de que el resultado de sus obras haya terminado por constituir una obscura amenaza para la humanidad, desde el momento en que los frutos de sus investigaciones han caído en las manos de quienes detentan el poder político. Se da cuenta del hecho de que la aplicación de sus investigaciones han concentrado en la mano de una pequeña minoría el poder, primero económico y luego político, del que depende estrechamente el porvenir de la masa de individuos, que cada vez parece más amorfa. Más aún, esa concentración de la fuerza económica y política en manos de unos cuantos no solamente ha llevado al hombre de ciencia hacia una sumisión material externa, sino que también lo ha conducido hacia una amenaza interna de su existencia, al impedir el desarrollo de personalidades independientes.

Así es que vemos cómo se dibuja un destino verdaderamente trágico para el hombre de ciencia; sostenido por sus aspiraciones hacia la claridad y hacia la independencia externa, se ha forjado él mismo, por su fuerza casi sobrehumana, las armas de su servidumbre externa y del aniquilamiento de su íntima personalidad. Debe doblegarse al silencio que le imponen los que detentan el poder político. Se ve obligado, a semejanza de un soldado, a sacrificar su propia vida y, lo que es peor, a destruir la de los demás, incluso cuando está convencido de que tal sacrificio es insensato.

Percibe con absoluta claridad que la situación provocada por la historia, que deja exclusivamente en manos de los Estados la facultad de disponer del poderío económico y político, y, por lo tanto, también de de orden militar, debe conducir a una aniquilación total. Se da cuenta de que el hombre únicamente puede ser salvado si se sustituyen los métodos de la fuerza bruta por un organismo jurídico supranacional.

Entretanto, ha llegado al punto de aceptar como destino ineludible la esclavitud que el Estado nacionalista le impone. Y se envilece hasta ayudar, bajo órdenes recibidas, a perfeccionar los medios de destrucción total de los hombres.

¿Es que el hombre de ciencia se debe dejar arrastrar hasta un nivel tan bajo? ¿Ha pasado el tiempo en que su libertad interior, la independencia de su pensamiento y de sus investigaciones, han podido iluminar y enriquecer la vida de los hombres? ¿Ha olvidado quizá su propia



responsabilidad y su propia dignidad, que le exige orientarse únicamente hacia el intelecto? Es posible matar a un hombre interiormente libre y consciente, pero no es posible reducirle a la esclavitud ni transformarlo en un instrumento ciego.

Si el hombre de ciencia pudiese, en nuestros días, encontrar el tiempo y el valor para apreciar seria y serenamente su posición y su tarea, y obrase luego en consecuencia, renacería entonces la esperanza de encontrar una solución razonable y satisfactoria a la situación internacional que actualmente nos amenaza a todos.

Tras murallas de misterio se perfeccionan con febril apresuramiento los medios de destrucción colectiva. Si se alcanza tal objetivo, el envenenamiento de la atmósfera por la radiactividad y, a consecuencia de ello, la destrucción de toda la vida sobre la Tierra, entrará en el dominio de las posibilidades técnicas. Todo parece encadenarse en este siniestro desarrollo de los acontecimientos. Cada paso parece consecuencia inevitable del que le ha precedido, y al final del camino se perfila en forma cada vez más clara el espectro de la aniquilación general.

No podemos dejar de advertirlo una y otra vez; no podemos cejar en nuestros esfuerzos para hacer que las naciones del mundo, y sobre todo sus gobiernos, se dan cuenta del inaudito desastre que con seguridad se provocaría de no modificarse la actitud de los unos para con los otros, y su manera de concebir el futuro.

Amenaza a nuestro mundo una crisis cuya amplitud parece escapar a los que tienen el poder de tomar grandes decisiones, para bien o para mal. La potencia desencadenada del átomo lo ha modificado todo, salvo nuestra manera de pensar, y así es como nos deslizamos hacia una catástrofe sin precedentes. Se hace esencial una nueva manera de pensar, si es que la Humanidad quiere sobrevivir.

Desviar esa amenaza es el problema más urgente de nuestro tiempo.

En el momento decisivo —y presiento ese grave momento—, vocearé mi protesta con todas las fuerzas que me queden.

[redacted]

Albert Einstein



En el cuarto aniversario de su muerte

OSKI, HISTORIADOR DE INDIAS

Que no había antípodas fue cuestión segura para San Agustín. Sólo parecíale un imposible, pero, más tarde, sin que nosotros necesitáramos andar cabeza abajo o padeciésemos alguna anomalía de las que Camilo Flammarion atribuía a los "lunáticos", a los "venusinos" o a los "marcianos", el lugar llamado "Indias", surgido de un equívoco físico y verbal, existió en realidad. Comienza a brotar entonces lo que Lewis Hanke llama la "América-Fantasía", y León Pinelo no titubeó en situar el Paraíso Terrenal en la región ecuatorial de América.

Al cerrarse, por exceso de conocimientos reales, la posibilidad de encontrar asidero para las mitologías en la Europa de fines del siglo XV y de comienzos del XVI. viajeros, cosmógrafos, conquistadores, poetas y cronistas instalan en la América ignota el inubícuo mundo mágico, con traslación de toda clase de maravillas. Aquí deberían encontrarse las mágicas Amazonas, seductoras y eficaces en la lucha, sometidas voluntariamente a la ablación de un pecho para poder tensar el arco cómodamente y arrojar la flecha. ¡Qué de jornadas se dedicarían a buscar el Dorado, la Fuente de la Eterna Juventud, la Ciudad de los Césares, la Jauja inmemorial, los riquísimos minerales de la ciudad de Ofir y toda esa fauna que incluía el unicornio o la Gran Bestia!

Frailes o soldados perpetúan el asombro en sus textos y ven el perfecto modelo de la obra de Dios en la naturaleza. El desplazamiento del eje imaginario o núcleo de las maravillas, el ojo cosmológico de la leyenda es, sin más, un acta de fundación del Nuevo Mundo, un acto paralelístico de las hazañas y de las truhanerías, del espíritu de lucro y de las posibilidades de lo visionario. Guiar a los perplejos en los azares que le habría de procurar un escenario novísimo e imprevisible es parte de la misión indiana.

Oscar Conti, o más bien **Oski** (1914-1979), con mirada quevedesca, se provee del humor y de la inocencia para emprender la aventura deformante de la Conquista y dibujarla en su notabilísima "Vera Historia de Indias" (Editorial Lumen, 1975), contemplando —según Lanuza— "una humanidad de grandes narices y ojos juntos que se mueve con ademanes grotescos, pero que recuerda demasiado vivamente a la realidad", la misma que ha de poblar otros de sus libros, como **Ars Amandi** (1976) o "Comentarios a las Tablas Médicas de Salerno" (1976).

Oski dibuja sin excusarse por el anacronismo deliberado e invierte constantemente el sentido de un texto de apoyo, calibrando lo insólito hasta convertirlo en moneda de doble cara, para incluir la parodia visionaria como parte de la historia. Sin embargo, y otra vez acierta José Luis Lanuza, levanta el imperio "de una fantasía desbordante, sujeta, sin embargo, a una estricta documentación en cuanto a ambiente, vestuario, detalles de edificación o de paisaje".

En las tres partes en que divide "Vera Historia de Indias", toma textos de Colón, del Inca Garcilaso de la Vega, de Fernández de Oviedo, de López de Gómara, de Cieza de León, de Alonso de Ovalle, de Bernal Díaz, de Bartolomé de las Casas, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, de Ulrico Schmidel, hasta llegar a Esteban Echeverría, a Sarmiento o a cantares anónimos. Así surgirán las secciones llamadas "Las Indias", "Los Conquistadores" y "El Río de la Plata", en las cuales caerán las vías de las máscaras superponiéndose rostros que son otras máscaras, a manera de las muñecas rusas o de las cajas chinas, verdaderos vasos comunicantes con un absurdo que apela a las formas grotescas y al mundo de la pintura ingenua, aunque sabia.

Carabelas, sol ardiente y una pequeña isla sobrepoblada por un juego natural de parodia, dan la pauta a Oski para jugar con un texto de Colón (según la transcripción del padre de las Casas): "Esta tierra vido primero un marinero que se decía Rodrigo de Triane. Puestos en tierra vieron árboles muy verdes y aguas muchas y frutas de diversas maneras. Luego se ayuntó allí mucha gente de la isla; ellos andan todos desnudos, como su madre los parió y son de la color de los canarios, ni negros ni blancos. Las piernas muy derechas, todos a una mano, y no barriga, salvo muy bien hecha. Traían ovillos de algodón filado y papagayos y otras cositas que sería tedio de escribir, y todo daban por cualquier cosa que se les diese. Y yo estaba atento y trabajaba de saber si había oro".

Los animales sorprendentes, las yerbas pestíferas o los bálsamos hablan por sí solos. Del "Viaje al Río de la Plata" (1534-1554), de Schmidel, Oski aprovecha un magnífico texto acerca del "yacaré", para hacer de las suyas: "Es un pez que lleva un cuerno tan duro, que no se le puede herir con cuchillo o con flecha. Es un pez grande, que hace daño a los otros peces; los huevos, los despide o pone sobre la orilla, a dos o tres pasos del río. Este pescado es bueno para comer, especialmente la cola, que es la mejor parte. Allá entre nosotros se cree que este pez yacaré es animal sumamente espantoso que envenena y hace gran daño en las Indias, y se dice que cuando este pez sopla su aliento sobre alguno, éste debe morir; pero todo esto es fábula, pues si así fuera, yo mismo habría muerto cien veces, pues he cazado y comido más de tres mil de ésos".



Los detalles constituyen un juego, un desquite del relieve solemne, de la sabiduría establecida, y Oski incluye pequeños objetos en zonas de agresión, en espacios que logran el desequilibrio de lo heroico, en la vía del humor negro. Lo de las propiedades de la zarzaparrilla contrasta con el daño y descrédito del tabaco o "piciete", a partir del relato del doctor Juan de Cárdenas (México, 1591), "Problemas y Secretos Maravillosos de las Indias": "Cuando me pongo a imaginar quien haya sido el inventor de chupar este humo del piciete, supuesto que hasta hoy author ninguno lo ha descripto ni hecho mención del, sospecho que algún ángel lo aconsejó a los indios o algún demonio, que sea ángel está puesto en razón, porque el nos libra de tantas enfermedades, que verdaderamente parece medicina de ángeles, y que parezca ser remedio de demonios también lo está, porque si nos ponemos a mirar al que lo está chupando, lo veremos echar por boca y narices bocanadas de un hidiondo humo, que parece un bolca o boca de infierno, pero invéntelo quien quieren, que él me parece sabiéndolo bien usar remedio del cielo tanto cuanto es dañoso pernicioso y pestilencial, si no se sabe usar del, y assi me acuerdo aver visto a muchos, que de sólo usarle sin orden ni medida ni discreción, les ha sobrevenido no solamente inflamación de hígado, riñones y flema salada, pero muy finos tabardetes".

El humor cósmico de Oski cruza siempre en busca del hombre individual, sometido a las prevenciones y equívocos de lo gregario en las civilizaciones. Su precisión para ilustrar el asombro y las tropelías, en la historia; los desbordes, en la medicina; los mitos, en la arquitectura, en la guerra o en las ciencias, y el extraño orden del progreso le dan una línea relampagueante, su sello. Sus alucinaciones reinventan la historia del hombre y constituyen una alegría para siempre. Algo similar a lo que acontece con los viejos grabados de los maestros europeos de los inicios del Renacimiento. Un escenario como el americano, que admitía la fuerza de la hipérbole, apoya "Vera Historia de Indias" y la inmortaliza, y con ello a Oski...

Alfonso Calderón

Crítica de Cine:

"BLADE RUNNER"

Intenso relato de ficción-policiaF tomado de una obra de Philip K. Dick, pionero de la Ciencia Ficción. Realizador Ridley Scott consigue crear una notable atmósfera futurista, rindiendo homenaje a los autores clásicos de la serie policial.

En verdad el género de la Ciencia Ficcón (SF) como el de la novela policial siempre han sido considerados injustamente como literatura menor. Felizmente el tiepo que repara todo daño, toda omisión, algún día colocará las cosas en su lugar en este terreno. Porque nadie puede negar la notable capacidad creativa de un Frank Herbert, un Roger Zelazny, un Philip K. Dick. Estos escritores no sólo han provocado conmoción en el ámbito literario, revolucionando en cierta medida la narrativa contemporánea; sino que además han revitalizado el género de la SF como lo hicieran Hammet, Cain o Chandler en la narrativa policial.

Se ha dicho a menudo que la SF es el equivalente contemporáneo de los cuentos de hadas y las leyendas; que responde al deseo de racionalizar los antiguos mitos, haciéndolos compatibles con la escéptica era tecnológica que vivimos. No se trata de una neo-mitología. Esta es básicamente conservadora pues refleja una concepción cíclica de la existencia, el "eterno retorno", que viene referida a un pasado primigenio en el que quedó referido el orden de las cosas. La SF por el contrario es básicamente progresiva al plantear innumerables alternativas, al subrayar errores, al ver las taras del hombre actual.

Según la anécdota en los próximos 36 años existirán conglomerados que fabricarán seres a imagen y semejanza del hombre. Estos se emplearán para la exploración de otros mundos y al cabo de cierto tiempo serán destruidos por un "blade runner". Este último en el filme es protagonizado por Harrison Ford, prototipo del aventurero, del héroe solitario en pugna con el medio, ya sean éstos policías o criminales. Vemos entonces que el aspecto de la historia toma las dos rutas malditas de la na-

PASOLINI Y SU "TRILOGIA DE LA VIDA"



Pier Paolo Pasolini, autor de la "Trilogía de la vida" en "Decamerón".

Hace ya casi 20 años, Pier Paolo Pasolini dio a conocer una de las obras que más polvareda ha levantado en los últimos tiempos: "El Evangelio según San Mateo". Esta película, tomada del Evangelio según San Mateo, dividió a la crítica mundial y sirvió de controversia incluso en sectores ajenos a la crítica cinematográfica. El filme de Pasolini fue incluso exhibido en la Catedral de Notre Dame, hecho increíble ya que se trataba de la obra de un autor no-cristiano. El filme fue analizado por críticos, filósofos, teólogos de notoriedad en Francia.

Años antes de su trágica muerte, Pasolini se entregó de lleno a la realización de obras clásicas de la literatura: "Medea", "Decamerón", "Los cuentos de Canterbury", "La Mil y una Noche". Le obsesionaba el uso del idioma latino y sus derivaciones. Le atraía la conducta primitiva del ser humano, como estudio antropológico.

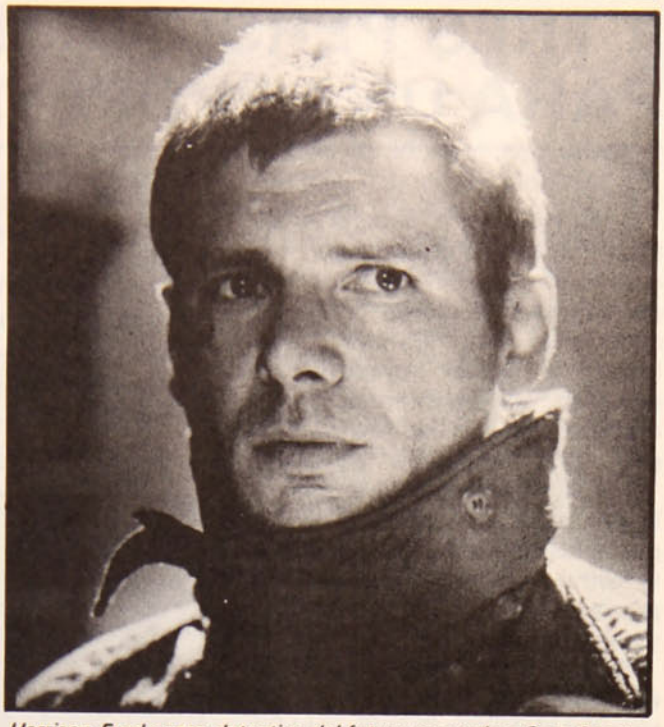
Para entregar sus estudios al público, buscó los primitivos textos de la cultura helénica y latina. De Sófocles y Eurípides tomó sus tragedias; del texto hebreo la vida y milagros de Cristo; de Italia los cuentos de Bocaccio; de la cultura inglesa los célebres cuentos de Canterbury, escritos por Chaucer a partir de 1386. Extrañamente a varios críticos les llamó la atención el gran parentesco entre "Decamerón" y "Los Cuentos de Canterbury". Desconcertante que lo haya dicho la crítica. Ello porque en el fondo es desconocer no sólo lo que Pasolini se propuso en su "trilogía de la vida", sino también la gran influencia de los poetas italianos como Dante y Petrarca en Geofrey Chaucer.

rrativa: la SF y la "serie negra" policial. Y es que no estamos ante una historia común.

Aquí el sentido de la futura urbanidad está presente en todo instante. La gente pulula por las calles de un punto a otro en naves que se desplazan por sobre las cabezas; comiendo en restoranes de comida china "al paso" junto a seres de todas las razas conocidas; mientras que la publicidad de empresas que han querido regalarse la eternidad se aprecia en enormes murales junto a la exhibición de comerciantes que se exhiben en una gigantesca pantalla de TV. El arquitecto del futuro ha sido una vez más Douglas Trumball, célebre por los efectos de "2001". Y la banda sonora ha recaido en Vangelis, con toda la magia del sonido espacial.

EXISTENCIALISMO FUTURISTA

Si bien es cierto que ya en la secuencia del bar intergaláctico de "La Guerra de las Galaxias" (Star Wars, 1977) se demostró que la fauna humana adolecía de las mismas taras, esta vez se le adiciona la veta filosófica de la humanidad. Los androides, llamados en el filme "replicantes", poseedores de numerosas ventajas con respecto al ser humano, llegan a un nivel de percepción intelectual que los conduce al existencialismo ateo de los años 50, que encabezaron Sartre y Heidegger. ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy? son las interrogantes que —junto al "blade runner" que los persigue para eliminarlos— los acosan y los llevan hacia la desesperación a la vez que a un nivel de entendimiento más divino. En un momento crucial del relato uno de los "replicantes" salvará la vida al "blader runner" que lo busca para "retirarlo" de circulación, título oficial del asesinato de androides en el año 2019.



Harrison Ford como detective del futuro recuerda a Sam Spade y Philip Marlowe.

Esta historia Ridley Scott la asume desde una perspectiva distanciada, fría como témpano, que parece ser su característica aunque en Chile solo hemos visto "Alien". Este distanciamiento, esta desdramatización en la narración se asemeja en parte a la obra conradiana en donde la narración dentro de la narración facilita una gran objetividad frente al hecho a la vez que una amplia verosimilitud. La resonancia conradiana no resulta advenediza si se recuerda que Scott llevó a la pantalla "Los Duelistas" y que en "Alien" existían evidentes referencias a la obra de Joseph Conrad.

Ridley Scott sabe desenvolverse al contar una pesadilla, desplazando las sombras en la pantalla e iluminando oblicuamente para conseguir el efecto de ansiedad e incertidumbre que gravita en esa atmósfera de rascacielos, locura y buses aéreos. En este sentido la asociación con la noche y el mundo nocturno de la ciudad establece otro parentezco entre el protagonista y los héroes de la serie negra de Hammet o Chandler. El personaje de Harrison Ford bien puede ser un "replicante" de Sam Spade o Philip Marlowe. Sólo que aquí la oscuridad representa la monotonía, el camino trazado rigurosamente por la cibernética de avanzada. Saltar ese muro, romper la barrera significa una dosis excesiva de riesgo y audacia. Pero se obtiene la identidad, dejar atrás las sombras y acercarse hacia la luz, aunque esa alteración represente el máximo riesgo existencial.

Texto: MARIO ANTONIO MORENO

Chaucer fue un poeta revolucionario en Inglaterra, el más grande antes de Shakespeare. Sin duda que sin él es imposible concebir al autor de "Hamlet" y "Romero y Julieta". Chaucer no sólo fue un renovador de la narrativa, sino también del verso. Sus cuentos, quiérase o no, están notoriamente influenciados por Bocaccio y Dante. De Bocaccio acaso tome algunos temas y sobre todo la fuerte carga de humor; de Dante la profundidad, la moralidad.

Chaucer no podía tomar de Dante su seriedad, pero, bajo el humor y una cierta superficialidad de que hablan algunos críticos, hay un gran moralista que pone su mirada burlona (o seria) sobre el clero, los comerciantes, la aristocracia, los ricos de la edad media. A todos ellos conocía muy bien Geofrey Chaucer, para unos y otros había trabajado desde niño.

Sus viajes a Francia e Italia en calidad de delegado diplomático le había puesto en contacto con todo ese mundo que desfila por su desconcertante, poética y escatológica obra. El mundo picaresco que aparece en algunos de sus cuentos, si bien es cierto que recuerda una vez más "Decamerón" de Bocaccio, no es menos cierto que es una visión distorsionada de un mundo real que también conoció durante la época en que su padre fue negociante en vinos y luego cuando el poeta fue un empleado de Aduanas.

Es decir, son varios los conductos por los cuales llegó Chaucer a la herencia de su mundo literario. Pasolini fue fiel hasta donde es posible serlo para un italiano con un autor inglés. Decir, por tanto, como

(Continúa en la Pág. 10)

TRES PERSONAJES PARA UNA EPOPEYA: GANDHI

1 La Historia; el director británico Richard Attenborough, y el actor Ben Kingsley, son los tres personajes que dieron como resultado un film, "Gandhi". Tres horas y siete minutos de duración, con un intermedio, necesitaron sus realizadores para lograr esta verdadera epopeya. "Gandhi" no sólo será la película por excelencia de esta época por la historia que narra, sino por la forma en que esta historia está proyectada hacia nuestro tiempo y hacia el futuro.

Desde su muerte por asesinato en 1948 hasta nuestros días, la vida del Mahatma (hombre sabio) Gandhi ha dado origen a verdaderas bibliotecas, tanto son los libros escritos sobre él y sus ideas. Criado y nutrido en las doctrinas del Imperio británico, al joven Gandhi no se le había pasado por la mente que el hecho de que él tuviera la piel más oscura que los buenos ciudadanos ingleses le convertían automáticamente en un hombre de segunda clase.

Una experiencia personal en un tren en Sudáfrica (escena que da comienzo al film) le pone repentinamente frente a un hecho para él desconocido hasta ese momento: la discriminación racial, discriminación que en el país donde entonces vivía se convierte en una doctrina de Estado: el apartheid.

Gandhi, hasta entonces inmigrante como varios millones de indios en Sudáfrica, decide regresar a su Patria, a su hogar ancestral. Allí se enfrenta a otra realidad que le estalla en la conciencia: la extrema pobreza en que vive su pueblo, resultado de una política colonial que en los libros que había estudiado tenían otra cara.



Durante la filmación de la película "Gandhi", las multitudes que seguían al actor revivían la mística del gran líder pacifista desaparecido.

PASSOLINI...

(Viene de la página 9)

dijo un crítico, que Pasolini narró un texto inglés "a la italiana" es exagerar la nota y desconocer a Chaucer. Pasolini entregó una obra riquísima y poética. El acostumbrado estilo fragmentario de la puesta en escena y su montaje elíptico, permiten tener una visión gigante de la Edad Media inglesa.

Hay cuentos como "El cuento del pastelero" que fue prácticamente reescrito por Pasolini. Se trata de una carilla en el original con el título de "Cuento del cocinero" y narra las aventuras de un pícaro aficionado a la canción", la música y la parranda. Entre esta afición y el robo al cajón de sus patrones había un solo paso, hasta que el último patrón dijo: "Mejor tirar la manzana podrida que no dejar que se pudra el resto". El cuento está inconcluso en la obra de Chaucer pero Pasolini le dio un buen final y de paso sirvió para rendir un poético y hermoso homenaje a Chaplin.

En sus últimas obras el realizador de "Teorema" y "Edipo Rey" centra su sátira en la religión. Es la parte más desconcertante de su obra fílmica. Su visión del infierno recuerda algunas obras pictóricas del renacimiento, en una dimensión fantasmal y escatológica, como si las imágenes de Brughel adquirieran vida. Los valores de la obra de Pasolini están en su capacidad de recrear textos que son patrimonio de la cultura universal.

Al mostrar en la pantalla en su "Trología de la vida" vicios y virtudes, no ha hecho otra cosa que poner de manifiesto la larga trayectoria del mal, de los pecados capitales, del alejamiento del hombre de las virtudes, de la cercanía a su eterna obsenidad. Si la moral que se advierte en los textos no está presente en la obra de Pasolini, se debe a que Pasolini no fue jamás un moralista, sino un esteta. Pero también la moral está a veces en la descripción de los hechos, sin comentarios. Esa función de cronista fue la de Pier Paolo Pasolini.

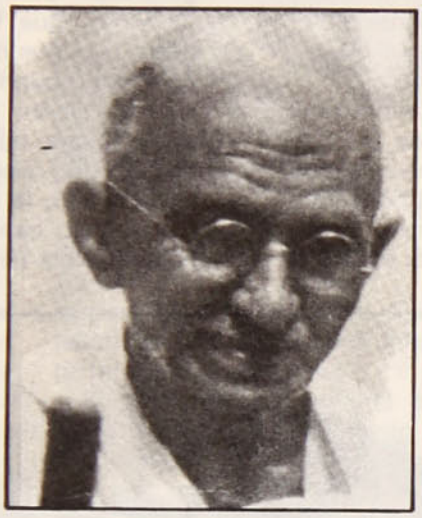
M.A.M.

En muy corto tiempo se produce en el joven Gandhi, cuya sensibilidad se halla a flor de piel, una transformación total. Comienza por abandonar las ropas y los modales británicos para afeitarse la cabeza y vestir a la usanza de las clases más pobres de su pueblo; abandona el tono británico de su forma de hablar y se acomoda a los ritmos más cantarines de los indios, y fundamentalmente, abandona el modo de pensar occidental.

En la época que le toca vivir, Gandhi ve con horror las cruentas luchas de los pueblos por la conquista de su dignidad, de sus libertades esenciales, por su independencia. En todos los países coloniales se lucha contra la dominación imperialista: luchan los pueblos sometidos a las colonias alemanas, francesas, portguesas, españolas y, por supuesto, británicas. Los pueblos coloniales se sienten esquilmados sin que a cambio reciban sino mal trato; pero cuando las potencias coloniales entran en conflicto entre sí, enrolan a asiáticos y africanos para que vayan a regar con su sangre, campos de batalla en que nada tienen que ver.

Gandhi ha sido testigo de estas luchas y de estas muertes, y discurre una doctrina, la de la "resistencia pasiva", que pone en práctica gracias a que el pueblo indio y muy en especial los hindúes (contrarios a todo tipo de violencia) son particularmente receptivos a ella. Muchos años más tarde, Martin Luther King, en los Estados Unidos de Norteamérica, logra concitar a su alrededor una poderosa masa de seguidores, armado con la doctrina de la "resistencia pasiva" del Mahatma Gandhi.

El período histórico que media entre la primera y la segunda guerra mundial puede decirse que corresponde al despertar del espíritu de libertad en los grandes conglomerados coloniales. Gandhi se interesa en especial por la suerte de su pueblo y recorre el país de un extremo a otro, sembrando sus ideas. Otros dirigentes políticos menosprecian las enseñanzas de Gandhi y convencen a sus seguidores que los colonialistas sólo entienden el lenguaje de la violencia. En los choques que se producen es inevitable contar con víctimas. Gandhi decide llamar la atención de las autoridades coloniales sobre los asesinatos cometidos por sus tropas y cada vez que la causa de la libertad e independencia de la India debe llorar a sus caídos, él emprende un ayuno.



El auténtico Mahatma Gandhi: el parecido es asombroso.

Los ayunos de Gandhi lograron su objetivo. Las autoridades coloniales no querían que por motivo alguno este extraño líder espiritual, ya convertido en leyenda viva, fuese a morir a consecuencia de un ayuno. Y entre entenderse con dirigentes violentistas o con un líder pacifista, prefirieron al último. Gandhi terminó por ser escuchado por las autoridades británicas y su movimiento de "resistencia pasiva" triunfó al término de la segunda guerra mundial, logrando la independencia de la India.

Entretanto, Gandhi también descubrió algunas de las razones más profundas de la pobreza de su pueblo. Un pueblo agrícola con una agricultura pobre no saldrá nunca de la pobreza, decía Gandhi, e iba de aldea en aldea explicando a los agricultores cómo podían mejorar sus cosechas mediante la aplicación de técnicas nuevas. Entre sus seguidores se contaron muchísimos agrónomos y técnicos agrícolas que contribuían a difundir sus enseñanzas.

Otro tanto sucedía en el terreno de la salud pública y la higiene, en el de la educación. Y aunque a 35 años de su muerte no pueda decirse que sus metas se han cumplido, su espíritu continúa vivo en la India y sus seguidores, en todo orden de cosas, se cuentan por millones.

2

Richard Attenborough es un empecinado. Actor de relevantes condiciones, rechazó el ofrecimiento de convertirse en el segundo hombre (y posiblemente su sucesor) de Sir Lawrence Olivier en el teatro shakespeareano, porque desde hace 20 años acaricia la idea de hacer un film sobre Gandhi. ¡20 años!

En ese lapso, Attenborough ha debido discutir su proyecto con incontables empresas. La Paramount, la Twentieth Century-Fox, la United Artists, la Organización Rank, en algún momento, estuvieron interesadas en el proyecto. Attenborough discutió el tema con cuatro libretistas diferentes: el novelista Gerald Hanley, el dramaturgo Robert Bolt y el veterano guionista Donald Ogden Stewart; por fin John Briley consiguió terminar un guión satisfactorio, pero entretanto Attenborough, que se había desprendido de sus derechos de autor, tuvo que recomprarlos.

El ex Primer Ministro de la India, Jawaharlal Nehru se interesó en el proyecto, pero quería a Alec Guinness en el papel protagónico. Guinness se consideró demasiado viejo y gordo para interpretarlo. La United Artists quería que Attenborough consiguiera que Richard Burton hiciera de

(sigue a la vuelta)

(viene de le página 11)

Gandhi. Dustin Hoffman quería el papel, pero no convenció a Attenborough. El actor inglés John Hurt fue probado, pero resultó que tenía las piernas de un jugador de rugby: no podía hacer de Gandhi.

En uno u otro momento de estos 20 años de empecinada lucha, Attenborough tuvo que emprender otras tareas para poder mantener a flote su proyecto, entre ellas algunas de mucho mérito, que le granjearon el título de Caballero de la Corona en 1976 y ahora es Sir Richard Attenborough. Su film más comentado, ganador de varios premios, fue "Un puente demasiado lejano", que levantó una ola de indignadas protestas en la prensa británica de parte de ex coroneles y oficiales que inundaron las páginas del periódico **The Times** con cartas en que denunciaba el "pacifismo encubierto" de la película.

El film sobre Gandhi también tuvo sus opositores. En la India existe una organización contraria a que se hagan películas sobre Gandhi. En el curso de una reunión sostenida por esta organización una vez que se tuvo noticias del proyecto de Attenborough, una dama propuso que se autorizara la filmación siempre que Gandhi apareciera en la forma de una luz. "Gandhi es considerado una deidad por esta gente", comenta Attenborough.

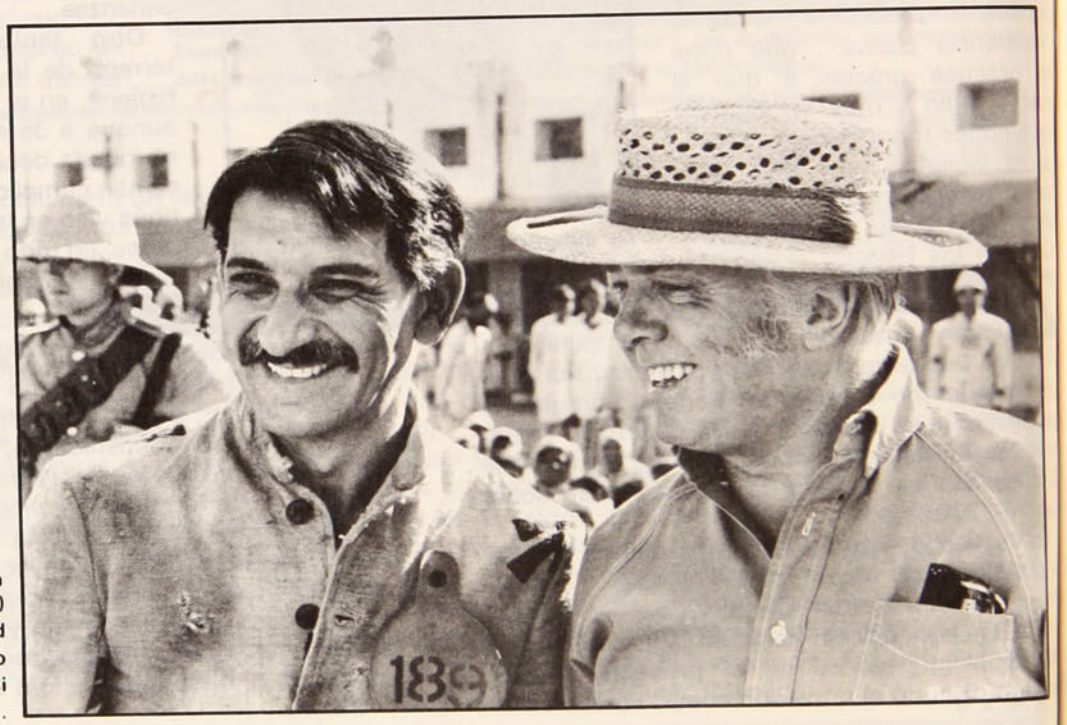
Para llevar adelante el proyecto, Attenborough consiguió finalmente que dos empresas productoras internacionales aportaran cada una un tercio de los 18 millones de dólares presupuestados para el film, y la Corporación Nacional para el Desarrollo del Cine, entidad oficial de la India, aportó el otro tercio gracias a una oportuna intervención de la Primer Ministro Indira Gandhi.

Con un equipo de 102 ingleses y 123 indios, Attenborough contó con un plazo de 6 meses para sacar su proyecto adelante. En el curso de este tiempo, el equipo tuvo que desplazarse miles de kilómetros buscando las locaciones apropiadas, lo que constituyó todo un problema de tipo logístico para la producción. Sólo un hombre con el temperamento de "Dickie", como le llaman sus allegados, pudo sacar a flote semejante empresa y tenerla terminada a tiempo. Sólo se atrasó 3 días en su programa de producción y no se salió ni un centavo de su presupuesto, hechos que constituyen hazañas en sí mismas.

El último problema que tuvo que vencer Richard Attenborough fue el actor central. Los productores insistían en que una empresa de esa envergadura comercial necesitaba imprescindiblemente a un actor conocido con gran arrastre de taquilla. Attenborough no estuvo de acuerdo y aunque durante los últimos 20 años pasaron por su mente muchos nombres, una vez que vió actuar a Ben Kingsley todo quedó decidido.

"Creí que se había vuelto loco", comenta el guionista John Briley, quien confiesa, sin embargo, que Kingsley los convenció a todos desde el primer día de trabajo.

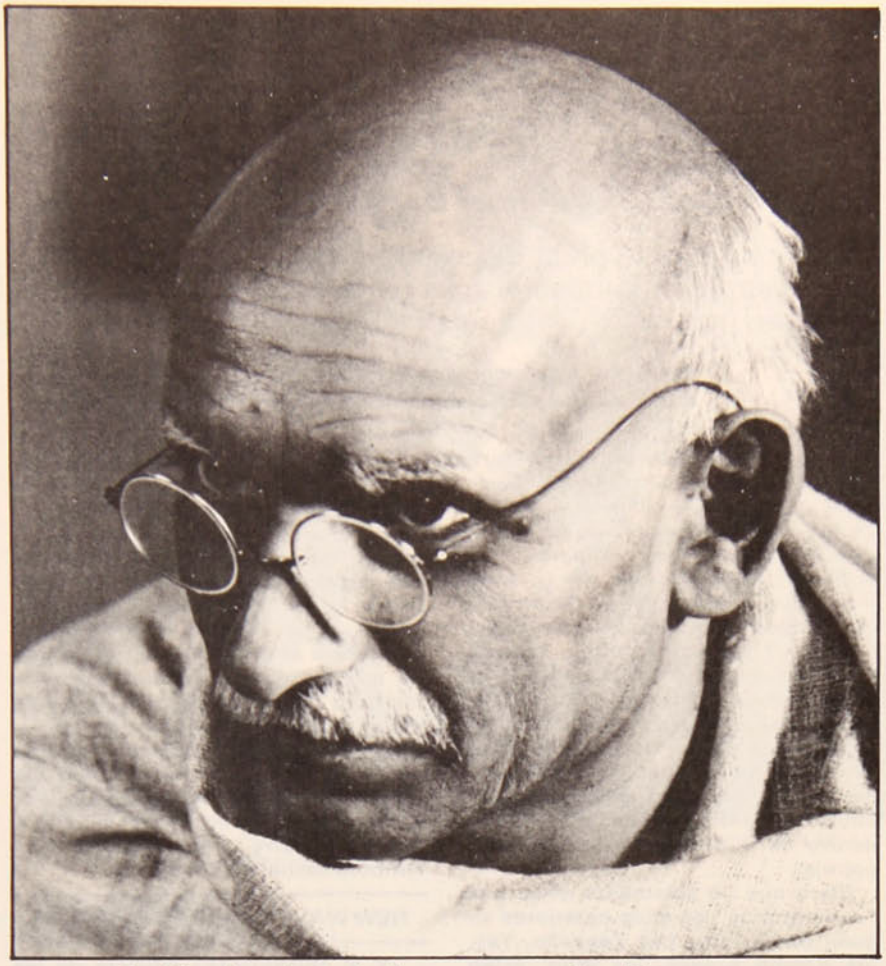
Attenborough está consciente de que este film sobre Gandhi le va a acarrear problemas, posiblemente aún mayores que los de "El puente demasiado alejado". A pesar del tiempo transcurrido, la India es un bocado que los colonialistas no han terminado de tragar. "Veré las columnas del **Times** de nuevo llenas con cartas de



Richard Attenborough (a la derecha) hizo realidad un sueño anhelado durante casi treinta años.

viejos coroneles que vivieron la retirada de Gran Bretaña de la India y no lo pueden olvidar. Además, un film pacifista después del asunto de las Falkland", dice Attenborough. "Los conservadores jamás me lo perdonarán".

Ahora, cumplido este sueño de 20 años, Attenborough se prepara a dar una nueva batalla. Quiere filmar la historia de Tom Paine, "un hombre que participó en la revolución norteamericana y en la revolución francesa y se atrevió a pedir que le perdonaran la vida a Luis XV, tiene que haber sido un hombre de coraje. Adoro el coraje".



Ben Kingsley, el actor indio que encarna a Gandhi.

3 Ben Kingsley nació como Krishna Bhanji. Adoptó el nombre inglés de Kingsley (que viene de "king" que significa rey) después de enterarse que su abuelo llegó, a ser llamado "el rey del clavo de olor" como comerciante en especias en el Africa oriental.

Attenborough lo "descubrió" cuando se encontraba trabajado para una empresa de televisión haciendo el papel de un profesor malvado. Anteriormente se había distinguido en la casi legendaria producción de "Sueño de una Noche de Verano", realizada por Peter Brook, y encarnando un Hamlet en una versión inolvidable, según los entendidos, en el Teatro Nacional, de Londres.

Para encarnar a Gandhi, Kingsley se sometió a todo tipo de pruebas personales. En las escenas en que debe aparecer durante sus ayunos, Kingsley efectivamente se encontraba en ayunas desde la noche anterior a la filmación. Y en la medida que la filmación fue transcurriendo, el personaje se le fue encarnando de tal forma, que en escenas que debían realizarse en las calles, muchas veces se encontró con gente que aún viéndolo actuar delante de una cámara, le besaba las sandalias. "No haga eso", les decía. "Soy un actor, no soy Gandhi". "Lo sabemo", le respondían con frecuencia, "pero usted hace que él vuelva a vivir de nuevo entre nosotros".

Kingsley es una persona modesta ante quien de pronto se han abierto todas las posibilidades y él las toma con seriedad, pero sin que los humos se le hayan subido a la cabeza. Posiblemente le veamos en una versión fílmica de la obra de Harold Pinter titulada "Traición" antes de verlo en "Gandhi" y ya está comprometido a actuar en la versión de "Amadeus", de Peter Shaffer, que Milos Forman llevará al cine. Pero en el fondo, Kingsley no ha cambiado nada.

"Mi gran maquillador, Tom Smith dice que él está en el maquillaje porque odia el maquillaje. Yo odio la mentira y soy actor, lo que es un artificio. Entonces trato de apegarme lo más que puedo a la verdad, y soy itinerante, porque me interesa ir de un personaje a otro, sin encasillarme".

Attenborough considera que Kingsley es un milagro. "Cuando estaba haciendo Gandhi uno realmente creía que él era Gandhi. Todo le viene de dentro. Es sencillo trabajar con él".

Pero Ben Kingsley es también producto del estudio y del trabajo más serio. Se pasó meses escuchando grabaciones de Gandhi hasta que logró imitar su voz con exactitud. Se pasó meses viendo viejas películas para aprender su manera de desplazarse, de moverse, de caminar. Se pasó meses hablando con gente que conoció a Gandhi y oyó miles de historias y de anécdotas. No fue una tarea simple personificar a un hombre tan especial como fue el Mahatma Gandhi.

EL POP DE LOS OCHENTA

Combinando la onda disco con el agresivo ritmo punk, la música de esta década toma diferentes caminos al incorporar melodías y ritmos regionales en los países de Occidente.

Si el movimiento *disco* nació en las discotheques gay de Nueva York y el *punk* fue producto de las clases bajas urbanas de Inglaterra, lo cierto es que, a fines de la década del setenta, ambas corrientes compartían las preferencias musicales de la gran masa juvenil en los países desarrollados. Disco, con su multitud de reinas —Olivia Newton-John, Donna Summer, GLoria Gaynor— y los coritos en falsete de los Bee Gees, poco y nada tiene que ver con los aullidos analfabetos de los Sex Pistols; pero ambos estilos triunfan simultáneamente, y ambos se autoproclaman como la única vertiente legítima dentro de la evolución de la música popular.

Claro que no solamente ellos. Los "supergrupos" de años anteriores siguen dando hits: Led Zeppelin, Yes, los Rolling Stones, los Who, están vivos y felices, y los Stones hasta se permiten subir al carro *disco* con su long play "Some Girls" de 1979. También son los años de apoteosis para Bob Marley, el jamaicano que logra conquistar los mercados americano y europeo con su furibundo mensaje político anticolonialista, envuelto en cadencioso ritmo reggae.

EL SONIDO DE MANHATTAN

Punk no logra —por el momento— ser exportado fuera de Europa. Y la psicosis *disco* se desintegra por saturación en cosa de un par de años. Mientras las luces estroboscópicas de las discotheques se apagan una por una, mientras se clausura Studio 54 y sus dueños son encarcelados por evasión de impuestos, la "vanguardia" musical se aleja de las grandes casas disqueras y vuelve a los cafés y bares de Nueva York. Conjuntos surgidos nadie sabe de dónde comienzan a llenar los nuevos locales que surgen como la espuma: el Mudd Club, el Ritz, el Peppermint Lounge, Danceteria.

La presencia de estos nuevos grupos es agresiva como el *punk*, pero con un toque de erotismo *disco*. Y la música, una búsqueda en las raíces del rock, un retorno entre nostálgico e irónico al sonido de los años sesenta, sumado a un dominio certero de la nueva tecnología instrumental.

Los grupos que surgen son incontables: los Ramones, Patti Smith, el energético Billy Joel —que logró su primer hit en 1975, con "Piano Man"—, los Talking Heads, Televisión. Pero el único grupo neoyorquino que alcanza fama mundial es un cuarteto que basa su éxito en una sólida estructura instrumental heredera de *disco* y la presencia de una platinada cantante ex conejita de Playboy. Blondie es la banda por excelencia de fines de la década y Deborah Harry —su cantante— el símbolo sexual del momento.

NEW WAVE Y LA NUEVA DECADA

¿Y el chisporroteo nihilista de los Sex Pistols? Dejó descendencia: el excitante trío The Clash, que exporta su alarido punk a Norteamérica: "Si *disco* fue un producto publicitario lanzado por ingenieros comerciales, el nuevo rock surge como la expresión de una nueva generación marginada. Si *disco* fue vivir una fantasía de lujo, el nuevo rock es gritar que el mundo no nos gusta. Si *disco* fue una azucarada comedia erótica, el nuevo rock es "Apocalipsis Ahora". En todos los albumes de The Clash, incluyendo "Combat Rock", su superventas de 1982, está presente la violencia inconformista, la rebeldía contra todas las formas de poder y opresión. Incluso contra muchos músicos que se iniciaron como ellos y que, después del triunfo, se durmieron en sus laureles.

El *punk* inunda finalmente los Estados Unidos y toda América, pero cambia de nombre para hacerse más "presentable". Así, cuando recién se inicia la década de los ochenta, todos se ponen a hablar de la "new wave". Un *punk* evolucionado que puede tomar miles de sonidos distintos, pero que tiene su propia estética, su propio código de vestuario —pelo corto para los hombres, corbatas ultradelgadas, minifaldas, pelo pintado, botones brillantes— y una manera singular de mirar el mundo. Un solista, que se autodefine como "poetástrofe de la recesión" y "fascista emocional" y que responde al nombre de Elvis Costello, se convierte en símbolo de la *new wave*, con sus ternos oscuros, corbata negra y pinta de mateo insoportable.

Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra y el resto de Europa, los grupos *new wave* comienzan a hacer nata: los Cars de Boston, los B-52's de Atlanta, las Go-Go's de Los Angeles; Robert Palmer; los Pretenders, con su solista Chrissie Hynde, la voz femenina "más sensual de los años ochenta; Toto; Squeeze. Y Blondie, por supuesto.

CUIDADO QUE VIENE LA POLICIA

En Inglaterra ha surgido un nuevo grupo, que no quiere ser catalogado como *punk* ni como *new wave* ni como *reggae* ni como nada. Un trío seminal que usa los instrumentos más tradicionales —guitarra, bajo, batería— para emitir un sonido energético, fluído y único, que tiene algo de reggae y de rock pesado. Señoras y señores, The Police.

Deciden enfrentar el mercado de una manera diferente. Se lanzan en gira por los Estados Unidos sin tener ni un solo disco editado en ese país. Exito clamoroso. Pasan en aviones de un lugar a otro durante tres años, dándose apenas tiempo para grabar. Singapur, Tailandia, Grecia, Brasil, Chile. Sus primeros longplays —los mejores— no salen de los países anglosajones. Pero el tercero, "Zenyatta Mondatta", les da un hit planetario; y cuando aparece su cuarto album, "Ghost in the Machine", a mediados de 1981, es recibido como uno de los discos más importantes del año. Los Police hicieron con el reggae algo que Bob Marley no logró: incorporar dicho ritmo a la vertiente más exitosa de la música popular. Y varios otros grupos siguieron su ejemplo: The Beat, The Specials, Psychedelic Furs.

LOS ROBOTS TIENEN LA MUSICA EN EL ALMA

Herederos de los primeros semidioses del sintetizador —Rick Wakeman, Keith Emerson, Jean Michel Jarré—, pero incrustados dentro de la realidad post punk, con los años ochenta surgen los ídolos del tecno-pop, robot-rock o como se llame.

Su sonido es una mezcla de "2.001 Odisea del Espacio" y monotonía disco, con mucho sintetizador y voces metalizadas. Monotonal, disonante y frío, cuesta aceptarlo al principio, pero tiene —dicen sus fans— el poder de una droga: trance robótico al tercer compás.

El grupo más conocido de esta nueva rama se autobautizó como Devo, una banda de locos de Ohio que dicen que el mundo, en lugar de evolucionar, está *devolucionando*, mientras aparecen en el escenario con unos cucuruchos de plástico rojo en la cabeza y se mueven en forma espasmódica, como si fueran perfectos robots. Alcanzan fama mundial con "Whip It" (Dale Latigazos) en 1980 y sus letras ironizan acerca del movimiento neonazi y la invasión tecnológica. "Las lobotomías son lo máximo", aúllan.

También está Gary Numan, el ángel sin alma de la nueva era robótica: "Dios está muerto —dice en una de sus canciones— y yo sueño con alambres". Con el rostro blanco, los labios negros y mirada de zombie, Numan usa escenarios de otro mundo para sus conciertos: laser, hielo seco, espejos y torres de cristal son elementos de rigor en sus escenarios.

Otros exponentes del tecno-pop: el bastante más calmadito Alan Parsons, el lírico tecladista Vangelis, los sofisticados Ultravox y Tangerine Dream y —hasta cierto punto— un grupo ya bastante viejo creado por Brian Ferry: Roxy Music. Además de cuatro clones alemanes que parecen muñecos y su último album "Computer World" (Mundo Computador) dice claramente qué música están haciendo.

DECADENCIA DE OCCIDENTE

El *punk* no entró a los Estados Unidos cuando nació, en 1976. Pero seis años más tarde —en pleno 1982— todas las grandes ciudades norteamericanas están llenas de grupos punk: jóvenes de quince a veinte años que tocan a 300 kilómetros por hora y que apenas saben dos o tres posturas en la guitarra. Espantosamente violentos, simultáneamente drogados y borrachos, sus conciertos por lo general terminan a cadenazos, puñetes y puntapiés. Las letras de sus canciones, imposibles de reproducir en la radio porque están llenas de obscenidades, son una cruda incitación al sexo por el sexo y la violencia por la violencia.

¡Y sus nombres! The Germs (Los Gérmenes); Human Sexual Response (Respuesta Sexual Humana); The Dead Kennedys (Los Kennedy Muertos); X; Catholic Discipline (Disciplina Católica); I Want a War (Quiero una Guerra); Bow Wow Wow; Bananarama; y el más increíble de todos; If You Lick My Finger You Will Die (Si me Lames el Dedo, Morirás). Una furia sadomasoquista arrasa en estos días al rock norteamericano. Mientras de Inglaterra llega un sonido también anarquista pero mucho más ecléctico y "civilizado": The Jam, Squeeze y otros pretenden que la música sigua siendo música y no solamente ruido.



Rock andino: Los Jaivas, de París a Santiago con un mensaje renovado para las generaciones contemporáneas.

MIENTRAS TANTO, EN LA LEJANA SUDAMERICA

Todas las corrientes de la música contemporánea llegan a todos los puntos del globo. Influyendo, en mayor o menor medida, la creación musical de los países más aislados. Silvio Rodríguez, por ejemplo, embajador cultural de la revolución cubana, nunca habría sido el mismo si no hubiera escuchado a Bob Dylan y al jazz rock de mediados de los años setenta. Y el baladista León Gieco no existiría sin los antecedentes de Simon & Garfunkel y —de nuevo- Bob Dylan.

El caso es que, en Sudamérica, y especialmente en Brasil, Argentina y Uruguay, con los años ochenta surge una nueva generación de músicos, cuyas letras y melodías recuerdan un poco a lo que hacían los baladistas norteamericanos a principios de los años sesenta, hace veinte años. Usan ritmos y melodías vernáculas —la zamba, la samba, la cueca, el tango, el bossa-nova— asimiladas de alguna manera a las baladas de la Joan Baez, Dylan, Peter Paul & Mary, Simon & Garfunkel. Y el resultado, folklórico al mismo tiempo que internacional, deja obsoletos a los viejos cantantes y compositores latinoamericanos. En Argentina sin ir más lejos —donde hay una larga tradición rockera— los grupos y solistas que están en creación hoy día son cientos, todos con éxito comercial y sin hacer concesiones en cuanto a los mensajes que desean transmitir. En Chile también, grupos como Congreso, Sol de Medianoche, y hasta Piñera y Los Jaivas, han venido a rejuvenecer un ambiente musical que se quedó pegado en los años cuarenta. La capital del imperio —los países anglosajones— sigue imponiendo los patrones culturales, pero por fin Latinoamérica comienza a asimilarlos en forma creativa, rescatando lo que mejor representa a nuestra idiosincrasia y emitiendo mensajes que dicen lo que realmente nos está pasando como culturas.

Porque de eso se trata. La música, como las demás artes, debe ser un mapa del mundo. Y también un espejo, donde puedan mirarse, reconocerse y descubrirse los hombres.

Samuel Silva

ROBERTO BRAVO

En una sencilla casa de una tranquila calle que recuerda a doña Javiera, hermana de los próceres máximos de nuestra Patria, vive, cuando sus escapadas a Chile se lo permiten, nuestro prócer de la música, Roberto Bravo.

La paz del hogar se quiebra cuando el pianista, robándole tiempo al tiempo, llega a Chile, su país, el que le vio nacer y al cual ama desoladamente a través de las distancias.

El teléfono no deja de sonar, amigos que entran y salen, admiradores, periodistas, fotógrafos, músicos y hasta curiosos; y en medio de este trastorno, Marina, la mamá de Roberto, de aspecto muy joven en contraste con el duro y adusto rostro del músico, va de un lado a otro atendiendo a cada persona que llega, con el encanto de una relacionadora pública.



La mamá del pianista, señora Mariana González.

Roberto Bravo, después de haber sido un brillante alumno en el Conservatorio Nacional de Música de nuestro país, en el curso del maestro Rudolp Lehmann, ganó una beca a la Academia Claudio Arrau, en Nueva York.

Estudiar con Arrau, uno de los cinco virtuosos en piano más grandes del mundo, fue para Roberto una vivencia enriquecedora y halagadora, ya que el maestro lo calificó como "un gran talento musical".

Después de dos años de estudio en la Academia de Arrau, continúa su aprendizaje con la maestra Margarita Trombini Kazuro en el Conservatorio de Varsovia en Polonia, culminando este período, con una invitación para ejecutar obras de Federico Chopin en Zelazowa-Wola, ciudad natal del brillante músico del piano.

Con posterioridad obtiene otra beca para el Conservatorio Tchaikowsky, de Moscú, para estudiar con los maestros Masedkin y Yukova.

La exitosa carrera de este pianista chileno que desde 1965 reside en el extranjero no ha cesado y sus giras de conciertos alrededor del mundo incluyen.

¿QUE PASO CON ROBERTO BRAVO?

Rompiendo todos los esquemas de la siutiquería elitista, el virtuoso del piano, Roberto Bravo estuvo ofreciendo, entre fines de 1982 y comienzos del presente 1983, una serie de recitales en los que introdujo dos innovaciones que provocaron escándalo en la masa de siúticos: primero, se presentaba en un mismo escenario junto a un conjunto folklórico y a cantautores populares, y segundo, en sus programas, junto a Chopin, Beethoven, Vivaldi, incluía canciones de Violeta Parra y otros autores populares.

Antes había ensayado un recital en la Quinta Vergara de Viña del Mar. Eso ocurrió hace un año. Llevó a más de siete mil personas. Este año repitió la experiencia, presentándose en un espectáculo múltiple que denominaba "Roberto Bravo y su amigos". Entre sus amigos estuvo en la Quinta Vergara el poeta Nicanor Parra. El público deliró de entusiasmo ante el asombro de los perros que la policía llevó al lugar: esos delirios sólo los había visto cuando en la Quinta se presentaba Julio Iglesias.

Un periódico santiaguino tituló al día siguiente que se trataba de un anti-Festival. Una exageración, obviamente. En ningún caso hubo intenciones de desmerecer el Festival de la Canción: el propósito era muy otro: probar que jóvenes y viejos pueden aplaudir a un poeta y a un virtuoso del piano o a un conjunto folklórico, y tomarse de las manos en número de 12 mil personas, para entonar un "Himno a la Paz" (de Joakin Bello) y vibrar con el "Gracias a la Vida" igual que lo hicieron con los poemas ecológicos de Nicanor Parra o las más inspiradas melodías de Chopin.

Hasta aquí todo estaba bien. Hubo delirio, pero no desmanes: los perros policiales estuvieron demás. Toda una multitud se retiró espiritualmente enriquecido y feliz de la Quinta. Roberto Bravo, iniciador de tan felices "happenings" embarcó un piano a la isla de Chiloé y se fue allí a tocar para esos chilenos que nunca han asistido a un concierto.

Entretanto, los organizadores de las Jornadas Musicales de las Rocas de Santo Domingo también habían contratado a nuestro joven y gran pianista a dar un concierto en la Escuela del lugar. Allí llegó el virtuoso adecuadamente vestido para la ocasión, y se encontró con la increíble noticia que el Alcalde de ese balneario exclusivista había dado orden de que no se le dejara tocar el piano. Este Alcalde, cuyo nombre no debe olvidarse, se llama Alfredo Guzmán Reyes, creyó que a la Alcaldesa de Viña del Mar le habían "metido un gol" con la presentación de Roberto Bravo y sus Amigos en la Quinta Vergara y quiso ser más papista que el Papa: prohibió el concierto. Quinientas personas se habían reunido en la Escuela y se quedaron con los crespos hechos. Roberto Bravo, sin entender qué pasaba, declaró que se marchaba "muy dolido". Días después partió a tocar para las elites de Ecuador o de California, o a grabar discos con las grandes orquestas de Londres.

Después de esto hubo miles de explicaciones, pero el Alcalde Alfredo Guzmán Reyes todavía no se da cuenta que se metió un "autogol".

G.G.

Estados Unidos, Inglaterra, España, Portugal, Italia, Austria, Alemania, Polonia, Holanda, Checoslovaquia, Cuba, México, Venezuela, Perú y Chile.

Aunque esta actividad musical le permite un constante cambio de escenografía, el genial concertista, conocedor de distintos continentes, en una de sus escapadas a nuestro país, estando ante la tumba de Gabriela Mistral, sintió el llamado para ocuparse de la música chilena, volviendo a la identidad latinoamericanista y como amante de la música folklórica y romántica, pasa de lo tradicional a un nuevo estilo, decide montar un espectáculo con "sus amigos": Paula Monsalve, joven cantante nacional, que ha paseado un repertorio chileno y latinoamericano por Europa, Estados Unidos y Africa. Actualmente interpreta además las composiciones de Joakin Bello, pródigo autor, cuyas obras contienen profundos y hermosos mensajes. Es una música de la nueva era (acuariana), bellísima en su calidad musical, contenido y preparación hacia el hombre planetario.

Joakin Bello, además de ser un gran violinista es un conocedor de la meditación oriental y su obra tiende a un acercamiento a la naturaleza, redescubriendo, los valores humanos perdidos, desterrando la maldad, la envidia y el egoísmo.

Completan el grupo de "amigos", los intérpretes de música andina Maschku; Osvaldo Torres, cantaautor e investigador del folklore del norte chileno; el grupo Ortiga y el Coro de Cámara de la Universidad Austral de Valdivia.

Roberto Bravo sostiene que la buena música es una sola, clásica o popular. Mucha gente difiere de esta idea, esto de juntar en un concierto la música docta con la folklórica. Es lógico que así suceda pues para Chile, país de tradicionales gustos musicales, es un espectáculo nuevo no así en Europa, donde artistas como André Previn y en Estados Unidos Leonard Bernstein han incluido música popular en sus programas.

Roberto Bravo y sus amigos, se presentaron recientemente en un recital en la Quinta Vergara, al que concurrieron más de diez mil personas, fue una actuación maravillosa ante un público delirante y donde quedó demostrado que la Quinta Vergara es un escenario no sólo para momentos musicales como el Festival Internacional de la Canción.

Roberto Bravo es un convencido que la Patria es indispensable para vivir.

Texto y fotografías: EDITH PHILLIPS

C. VIRGIL GHEORGHIU

CRISTO EN EL LIBANO

Luis de Caralt Editor S.A., Barcelona

Con su primer libro, C. Virgil Gheorghiu saltó a la fama mundial. Se titulaba ***La Hora Veinticinco*** y se convirtió en ***best seller*** apenas la intelectualidad europea, y más tarde, mundial, descubrió al valiente autor de una denuncia largamente esperada C. Virgil Gheorghiu salió entonces de las catacumbas del anonimato para convertirse en ***the talk of the town,*** y en el héroe secreto de más de un escritor que soñó con convertirse en disidente.

De esto hace ya unos cuantos años y el escritor se convirtió en ***escribidor,*** como bien los llama Mario Vargas Llosa. Aunque en su caso se trata del escribidor de las causas perdidas. O, mejor aún, de las causas rescatables. Tal es el caso de ***Cristo en el Líbano***.

Escrito en 1978, su versión española es de 1979, y el tema no sólo lo ha puesto de actualidad en estos días, en que el Líbano ha vuelto a las primeras planas de los periódicos, sino que su destino, según nos parece, hará que este libro esté siempre de actualidad. El Líbano, penoso es decirlo, no pasará de moda; el Líbano será actualidad aún por muchísimo tiempo, y Gheorghiu se encarga de entregarnos algunas de las mejores razones para inducirnos a pensar de este modo.

El autor, que desde ***La Hora Veinticinco*** ha publicado una buena decena de libros, se caracteriza por buscar eso que desaprensivamente llamamos "la noticia permanente" y que, en cierta forma, es apenas un eufemismo para ocultar una herida abierta. En el caso de el Líbano, es una herida abierta y sangrante.



Cristo en el Líbano es el producto de una visita hecha por Gheorghiu a ese país en estado de guerra permanente poco después de una de las tantas guerras. En esta ocasión, refugiados palestinos, asistidos por el ejército regular sirio —que ingresó al país so pretexto de protegerlo—, se dieron a la tarea de asesinar a los combatientes cristianos. Se trataba de cristianos, falangistas y derechistas, un triple crimen a los ojos de los "revolucionarios" y "progresistas" a que se refiere el autor (ver recuadro con cita textual del libro).

El tono del libro de Gheorghiu esta vez pretende aproximarse a los textos de las Sagradas Escrituras. Hay una obvia pretención literaria en su estilo que está por encima de sus intenciones políticas, que le son perfectamente conocidas. Gheorghiu es un anticomunista rabioso y no lo oculta ni disimula, y todo aquel que se alíe con los comunistas le resulta igualmente odioso. ***Cristo en el Líbano*** resulta, entonces, como un extenso ***requiem,*** y Gheorghiu lo entona con la melodía adecuada.

De "Cristo en el Líbano"

El primer dragón que devoró a los jóvenes maronitas y que está destruyendo la nación procede de las estepas soviéticas. Penetró en el Líbano en forma de cuatrocientos mil refugiados palestinos. Cuando franqueó las fronteras del Líbano pidiendo protección a los maronitas, el dragón de las estepas asiáticas se presentó como una víctima. Los palestinos pidieron asilo a los maronitas porque los habían expulsado de sus tierras. Los maronistas abrieron de par en par las puertas de sus montañas y de su corazón. Abrieron con largueza sus carteras y sus bolsos y acogieron a los refugiados palestinos de hoy, como antes a la Madre de Dios, san Lucas, san Pedro, san Pablo y al resto de los refugiados palestinos amenazados de muerte en Jerusalén. El dragón que se infiltró en el Líbano con los nuevos refugiados cobró forma en la tierra de los maronitas y ante sus ojos. Los refugiados palestinos recibían cada día y cada noche por vía aérea, terrestre y marítima cantidades descomunales de armas que las mandaban los soviéticos, las repúblicas populares de Checoslovaquia, de Alemania Oriental, de Bulgaria, de Rumania y de Polonia.

Los jefes de los refugiados palestinos cursaron estudios en las academias de terrorismo de Moscú y de las repúblicas populares. Los comunistas les enviaron al Líbano no sólo armas, sino también instructores para enseñarles a matar a sus anfitriones; para adiestrarles a secuestrar aviones, a cometer atentados, apresar rehenes y lanzar bombas en Nueva York, Estocolmo, Londres y en todas las grandes capitales de la tierra. Los campos de refugiados palestinos se han transformado en fortalezas inexpugnables; en arsenales de armas ultramodernas y en centros de terrorismo internacional. Los refugiados palestinos del Líbano se hallan al mando de terroristas profesionales destacados de las brigadas rojas japonesas, de las brigadas rojas alemanas y de las brigadas rojas italianas.

Esos palestinos armados hasta los dientes, más sanguinarios que el dragón que mató san Jorge, son los que se arrojaron sobre Damour, asesinando a la población cristiana; despedazando los cadáveres, colgando de los árboles a las mujeres. Son esos palestinos los que invadieron los barrios cristianos de Beirut y pasaron a cuchillo a la población civil. Este primer dragón marxista, "revolucionario" y "progresista" dispone de todas las armas que la ciencia moderna ha inventado. Su objetivo es exterminar a la población maronita y transformar el Líbano en una república penitenciaria a imagen y semejanza de las repúblicas penipotencias rumana, checoslovaca, albanesa y búlgara. Quieren rodear el Líbano de alambradas, muros, y torres de observación como las repúblicas penitenciarias de Alemania Oriental, de Camboya y de Corea del Norte. En esas repúblicas penitenciarias no hay lugar para los cristianos. Los cristianos pertenecen a una categoría de ciudadanos exterminables. Se les extermina en Rusia, en Albania, en todas partes.

El dragón procede exactamente como está escrito en el Apocalipsis (13, 15-18): "El dragón hizo morir a cuantos no se postrasen ante la imagen de la bestia, e hizo que a todos, pequeños y grandes, ricos y pobres, libres y siervos, se les imprimiese una marca en la mano derecha y en la frente y que nadie pudiese comprar o vender sino el que tuviera la marca, el nombre de la bestia o el número de su nombre". Los cristianos no llevan el sello de la bestia, la ***karagma,*** la sigla del partido comunista. Por tal motivo deben ser exterminados. En todas partes. En Polonia los

cuada para llegar hasta lo más hondo del corazón de su lector.

Dicho lo anterior debe aclararse que, conocido cómo es C. Virgil Gheorghiu; conocido cómo es y quien es, su obra puede resultarle panfletaria a mucha gente. El está "comprometido" con el tema, tanto en la forma como en el fondo; él ha abrasado la causa libanesa por razones que resultan un tanto obvias. Pero esto no quita que toda la información que entrega; la rica documentación que sustenta su libro, contribuya de muy buena forma a comprender a cabalidad una de las situaciones contemporáneas más conflictivas y difíciles de comprender. Es un mérito que el autor se gana en buena lid, al margen de sus "intenciones", y el lector no está para interpretar "intenciones", sino para informarse. Gheorghiu lo hace, con una obra que cobra actualidad con cada día que transcurre.

G.G.



Timerman junto a la portada de su libro más reciente.

"La Guerra más Larga"

Un nuevo libro de Jacobo Timerman, el periodista argentino que ahora vive entre Jerusalén y las principales capitales del mundo occidental: ***The Longest War. Israel in Lebanon,*** ed. de Knopf, New York, 167 páginas, US$ 11.95.

El autor de ***Un prisionero sin nombre, una celda sin número,*** que denunció su prisión en Buenos Aires y sirvió para que en los Estados Unidos el autor fuese citado a comparecer ante la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas sobre el maltrato a los presos en las cárceles clandestinas de la Argentina, ahora la emprende contra el país que le dio asilo y lo sacó de la cárcel argentina.

Un hijo de Timerman, Daniel (fue director también de una publicación vespertina que emprendió sin el éxito de su padre en ***La Opinión),*** de 31 años de edad fue movilizado para la campaña denominada "Paz para Galilea" y se convirtió en lo que Timerman llama en su nuevo libro "La Guerra más Larga". En ese momento, el autor comenzó a llevar un diario. Luego, después de la ocupación de Beirut y la posterior masacre de Sabra y Shatila (aún bajo investigación y, al parecer, con nefastos resultados para el Gobierno de Beguin), Timerman se enteró que su hijo estaba detenido por haberse negado a completar una segunda ronda de servicio en el Líbano. Fue condenado a 28 días de prisión, y su padre fue a visitarlo. La visita a la prisión "casi me mata", cuenta Jacobo Timerman, "me trajo a la memoria los recuerdos más espantosos".

Timerman acusa a los israelíes de haber convertido a su país en "la Prusia del Oriente Medio". Su libro está dedicado al Mayor Giora Harnik, un pacifista que murió llevando a cabo un asalto al comienzo de las operaciones y de quien el autor dice que "no podía vivir y morir por sus ideales. Y tuvo que matar y morir por la obsesión de dirigentes ineptos y militares vanos que están conduciendo un país creado por moralistas y soñadores".

Al igual que su primer libro, ***The Longest War*** se está convirtiendo rápidamente en un best-seller. Es el primer testimonio sobre la guerra escrito por un ciudadano israelí opuesto a la intervención en el Líbano. Desde luego la obra está escrita en su estilo periodístico peculiar, lleno de consideraciones marginales de gran interés, al margen de si uno está o no de acuerdo con ellas. En Israel el libro ha levantado una verdadera polvareda. Se acusa a Timerman de servir los propósitos del partido de oposición (laborista) para el desprestigio de Beguin en el exterior. Incluso se le compara con el Primer Ministro de Austria, Bruno Kreisky, por sus críticas que muchas veces confunden el gobierno con la nación israelíes.

Confiamos en que este libro sí llegará a nuestros lectores en versión española. Jacobo Timerman siempre es jugoso, aunque a veces se ponga en tela de juicio su método de análisis y exposición de las situaciones. Pero jugosa lectura es siempre.

cristianos se mantienen aún con vida. Heroicamente. Los polacos, como los maronitas, son los mejores cristianos del mundo contemporáneo. NO temen el martirio.

San Jorge volverá a Beirut. Los santos vienen siempre para salvar a los hombres. Pero, ¿cómo irá armado san Jorge para matar a ese dragón que dispone de todas las armas electrónicas? Su lanza de caballero andante no le servirá de nada. Se hallará ante el dragón robot teledirigido desde Moscú y las capitales comunistas. La victoria final será de nuevo para nuestro san Jorge. Matará al dragón. Los santos son amigos de Dios. Y Dios dictó las leyes. Como las hizo puede deshacerlas cómo y cuándo quiera. Hasta que llegue la victoria de san Jorge contra este dragón, chicos y chicas maronitas morirán cada día y cada noche.

Pero en el Líbano ha entrado un segundo dragón que lo destruye.

El primer dragón, el soviético, quiere instaurar las repúblicas colectivistas y penitenciarias. Pretende que la mejor sociedad humana es la soviética. El segundo dragón, el que surgió de las arenas del desierto, también pretende que la mejor sociedad humana es la coránica. No hay lugar para los cristianos en una sociedad islámica, como tampoco lo hay en una sociedad comunista. Los cristianos en la sociedad musulmana son ***dhimmis.*** Sirven para alimentar a los musulmanes. Se ha dicho: "Durante toda su vida los musulmanes se los comerán. Cuando ellos y nosotros hayamos muerto, nuestros hijos se comerán a sus descendientes. Así lo ha ordenado Omar" (Abu Yousof: ***Kharadji.*** H. Lammens: ***La Syrie,*** Beirut 1923, I, Pág. 60). Desde hace unos años, fluye el petróleo en el desierto. Los musulmanes se han enriquecido muchísimo y no necesitan comerse a los cristianos. Prefieren exterminarlos. Los cristianos los molestan. Los maronitas son un islote en una tierra poblada de musulmanes. Tienen que desaparecer rápidamente. No hay lugar para ellos. La República libanesa jamás ha sido reconocida por ninguno de sus vecinos árabes. No existe. Y se hará todo lo posible para que no exista en absoluto. Si san Jorge vuelve —y volverá seguramente a Beirut— ¿cómo matará a ese segundo dragón cuyo caparazón es de oro, diamantes y petrodólares? ¿Con qué arma luchará san Jorge contra el dragón de las arenas del desierto? ¿Perdurarán los maronitas hasta la llegada próxima de san Jorge?.

La polémica de
EL PAIS D
Texto completo del

El viernes 25 de Junio de 1982, le fue entregado al escritor Enrique Lafourcade el Premio Literario "María Luisa Bombal", en un acto público que se efectuó en el Teatro Municipal de Viña del Mar, en presencia de diversas autoridades e intelectuales.

En dicha oportunidad Lafourcade leyó un texto de agradecimiento que levantó polvareda y que le significó ser declarado persona-non-grata en la Quinta Región (el Intendente, la Alcaldesa y otras autoridades que asistieron al Teatro, excusaron luego su concurrencia al almuerzo en el Hotel O'Higgins, en honor del novelista, festejo que ofrecía la propia Municipalidad). Otro coletazo inmediato fue su expulsión de "60 Minutos", en Televisión Nacional, donde cada sábado desarrollaba un comentario de actualidad.

Este discurso se ha publicado en fragmentos, pero nunca antes, completo. Nuestra Revista se honra en presentárselo a nuestros lectores en su texto íntegro, en la inteligencia de que los conceptos críticos vertidos en el texto, le pertenecen y son de la responsabilidad exclusiva del propio Enrique Lafourcade.

Señora Alcaldesa de la Ilustrísima Municipalidad de Viña del Mar, autoridades, escritores e intelectuales.
Amigos, señoras y señores:

Un azar de jurados y la benevolencia de algunos de sus miembros para examinar mis obras y actos, hicieron que el honor del Premio "María Luisa Bombal", recayera en quien les habla.

Muy honestamente les digo que habría preferido esperar algunos años (el dólar puede seguir subiendo). No es ajeno a este escrúpulo el haber sido yo mismo uno de los que contribuyeron a crear una distinción con el entusiasta apoyo de la Municipalidad de Viña del Mar, y de prestigiosas instituciones de la Quinta Región. Que me sea dado al segundo año de su vida, me parece casi un abuso de confianza.

Debió haberlo obtenido Carlos León, novelista y cuentista de refinada excelencia, narrador sutil, aéreo, irónico, enamorado de la palabra, del adjetivo exacto, de ese que "da vida" y a la vez, mata como un puñal.

El premio le pertenecía por derecho propio a Braulio Arenas, "animal literario químicamente puro", persona que ha dedicado toda su ya dilatada vida a leer y escribir, a estudiar, a perfeccionarse, a amar un oficio con vocación indesmentida, a abrir un territorio inteligible y poético con su deslumbrante y —por desgracia para nosotros— casi privada poesía; con su accionar en la novela, el drama, el cuento, el periodismo, el epigrama, el collage; con su prodigiosa traducción de "La Chanson de Rolland". Señalo a la atención de ustedes las calidades creadoras de Braulio Arenas quien, y desde hace ya muchos años, debería ser uno de nuestros Premios Nacionales de Literatura.

Lo merecían ampliamente José Donoso y Marcela Paz. Jorge Edwards y Guillermo Blanco, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Miguel Arteche.
Con gratitud y humildad lo recibo. Lleva el nombre de una escritora de alta ley de fino y el haberlo obtenido me llena de alegría y orgullo, pero también me compromete en hondas responsabilidades no sólo estéticas, no únicamente vinculadas a la búsqueda de una mayor perfección artesanal dentro de mi oficio, sino éticas y que tienen que ver con la presencia viva del escritor como vago rector moral de su tiempo, del intelectual chileno en tanto hombre integrado a una sociedad y a una historia.

En un instante que pasará, o en años que serán instantes, los escritores, los poetas, esos auténticos profesionales del instante, esos cazadores de lo efímero en entusiastas "safaris" metafísicos para trocar la transitoriedad en presencia viva, no pueden menos que advertir cierto aire de penoso desánimo que nos envuelve, como un maléfico "smog" espiritual, que nos contamina y amenaza extenderse y emponzoñar la comunidad entera.

De alguna manera, en forma acaso imprudente, creo interpretar la voz de los intelectuales de mi patria, aunque hablo y asumo responsabilidades a título personal como siempre lo he hecho, al decir estas palabras para las que solicito de quienes las escuchan la indulgencia de un examen dentro del espíritu en que las formulo, en tanto colaboración a un tiempo de tránsito y de historia, como crítica limpia, positiva y sin solapas.

Defiendo, con decires de Nietzsche, y contra la vida en decadencia, **las fuertes virtudes de la vida ascendente.** Otrosí, y para ser aún mejor entendido, pido ayuda a José Ortega y Gasset.

No me siento ni me veo entre la gente domesticada y en algún sentido, vencida. Me identifico plenamente con las nuevas generaciones y con los agónicos, es decir, con los que luchan. Unamunescamente aspiro a actuar como levadura. Ya peino canas —por suerte peino algo, ya que algunos de los que me acompañan en mi Generación, esa del 50, en fin... mejor no pelo. Y ustedes bien saben que hasta soy capaz de jugar al fútbol y de "chuntar-le" al arco en un penalty. Entonces, estas palabras no vienen de un intelectual derrotado. Más, bien, incorporado en total ánimo a la gente nueva. Y aquí va Ortega:

Hay en la gente nueva un ansia de adorar y de encenderse por fuertes ideales nobles. Un ansia de incitaciones, de sacrificios, de vida personal y esforzada, de lujo, de ímpetus cordiales. No nos sentimos a gusto si no es cuando ardemos por algo... ¿Dónde están esos ideales capaces de arrebatarnos? —se pregunta el maestro, expresándonos su aspiración de este modo: **preferimos, a gravitar como piedras, arder como antorchas.**

Quemarse por algo que nos sobrepase, vivir sin ahorro, actuar, tener ideas. Equivocadas o correctas, pero ¡tener ideas! Lo peor, las más terrible de las miserias del



Lafourcade

ONDE NADIE SE ASOMBRA

discurso al recibir el premio literario "María Luisa Bombal"

hombre es carecer de ideas. La mente en blanco es una pieza paupérrima, es la derrota. El hombre sin conflictos, sin rebeldías, sin preguntas, es un subhombre. Ya que el auténtico ser humano pertenece siempre al reino de la interrogación que es el del porvenir. Y esa es su fuerza viva en la Historia. Y es por esas perplejidades que se ha situado en el rango en que está dentro de las especies vivas.

— Permítanme entonces, sin más prólogos, dar a luz algunas de las ideas que se me vienen al meolo esta mañana. Por ejemplo, esa que dice relación en Chile con el libre tránsito del espíritu. Quisiera —hablo por escritores, por filósofos, por científicos, por periodistas y educadores y otros expertos en artes humanas— quisiera conocer de normas más claras de parte del Gobierno que hoy nos rige, relativas a la expresión y divulgación de nuestros trabajos.

Entre estas claridades, aspiraría a saber los nombres de quienes ejercitan la censura literaria en Chile, y las reglas del juego por las que esta censura —o permiso de libre circulación, como dicen los amadores del crispante eufemismo— se rige. En el actual sistema, no se conocen esos censores. Tampoco se conocen los plazos en que deben evacuar sus informes y hay trabajos en examen que envejecen esperando el **nihil obstat** del Estado. En obras científicas, estas dilatadas respuestas pueden deteriorar seriamente la actualidad de las invesgaciones.



A título personal creo que el Gobierno tiene un instrumental jurídico suficiente, en la actual Constitución, para reprimir y sancionar demasías. La censura nunca tendrá mi bendición. Ninguna censura, en ninguna circunstancia, régimen o momento político.

Me gustaría —pidiendo no engaño a nadie— una mayor aplicación y comprensión de parte de las autoridades del Gobierno hacia las tareas que cumplen sus intelectuales cuyas dos formas mayores de expresión, la cátedra y el libro, se encuentran amenazadas y han experimentado detrimentos y menoscabos diversos.

No es un secreto la situación en que se mueven maestros, educadores y profesores, en todos los niveles de la enseñanza, sometidos en algunos casos, a una vigilancia ideológica, y en otros, presionados para ejercer sus magisterios en aires políticos y profesionales que los obligan a ejercitar irritanes y esterilizantes auto-censuras intelectuales.

Menos lo es la situación del libro, con una industria editorial que sobrevive en condiciones muy adversas, con el IVA aplicado a la comercialización de sus textos, que obliga a los importadores —debido a que deben pagar este IVA al contado en el instante de desaduanar sus importaciones— a ingresar al país solamente mercadería de venta fácil, y de mercado seguro, es decir, el "best-seller" de manufactura industrial y muchas veces anónima, prefiriendo por razones crematísticas, la basura a la excelencia.

Duele ver las librerías de Buenos Aires, Barcelona, Madrid —¡para qué hablar de las de París, Londres, Nueva York!— abarrotadas de extraordinarios libros, de traducciones, de ediciones populares, que jamás llegarán a Chile mientras se mantengan las actuales situaciones de trato tributario a este producto.

¿Y qué decir del libro producido dentro del país? A su ya abusivo costo, con el IVA agregado, llega a las librerías a un precio que lo hace casi un manjar prohibido.

Desearía que el libro fuese tratado como un producto diferente, como el contenedor de la historia de la cultura, que puede ser; como el gran instrumento de labranza intelectual que casi siempre es; como el envase que esconde al hombre, lo mejor de este.

Y aunque voces agoreras anuncian el reemplazo del libro por la video-casette y otras formas de las nuevas tecnologías electrónicas; y la venida en gloria y majestad del bárbaro ágrafo, reiteramos aqui, hoy, nuestra fe en la letra escrita, en la palabra impresa, y nuestra esperanza de que ésta, unida a los nuevos lenguajes, se armonice en "summas" espirituales capaces de mejorar y dignificar cada vez más la vida.

Directamente vinculado con este tema de la recuperación espiritual de Chile está este otro ruego: quisiera pedir al Gobierno y a las autoridades universitarias, una más efectiva utilización de ese formidable instrumento pedagógico y de formación humanística y científica, que podría ser la Televisión.

Allí donde se reúnen 25 personas para asistir a una conferencia científica; o 200 espectadores a una obra de teatro; o 500 auditores a un concierto de música; o 3.000 o más lectores que se comunican con un libro, la televisión actúa avasallante ante millones de chilenos entrando a sus casas gratis, sin esfuerzo aparente. Sólo que les trae la lepra.

Mal llevada, contamina, vulgariza, disminuye y hace inútil la acción de educadores e intelectuales.

Bien orientada, produce milagros.

Uno de éstos podría ser el franco apoyo al libro, la simbiosis total entre ambos medios. En Buenos Aires, en Barcelona, en Madrid, en Frankfurt, en Londres y en París, en tantas ciudades cultas del mundo, uno de los acontecimientos importantes durante cada año es "La Feria" o "La Semana del Libro", con la plena colaboración de radios, diarios, revistas y televisión. Los "Festivales del Libro" se suceden en el mundo.

Salvo en Chile. ¿Cuánto tiempo hace que no nos organizamos para rendir un homenaje al libro? Y, sin embargo, éste ha sido el responsable de por lo menos la mitad de nuestros sueños, de buena parte de lo mejor de nuestra vida.

En vez, nos enloquecen los Festivales de la Canción Popular, las Colectas Nacionales transformadas en un gran "Show de la Caridad", y las Contiendas

(sigue a la vuelta)

EL PAIS

(viene de la pág. anterior)

Deportivas. Si la televisión diera al libro sólo la décima parte del tiempo y de la importancia que otorga a cantantes y a deportistas, otro gallo nos cantaría.

No postulo, ni de lejos, la eliminación de tales pasiones. No estoy ni contra la canción popular ni contra los deportes. Pero debemos revisar la valoración que les estamos dando a actividades que no son sustantivas para nuestro renacimiento espiritual. Renacer supone primero el haber nacido. ¿Cómo vamos a bien renacer si tanta gente se encuentra aún en las etapas más embrionarias de la larva, petrificada, hibernada? ¿En el fácil tropismo emocional? ¿En el reflejo condicionado, en la catatonía boba, en el estupor de los primeros días de la creación?

Aquí es donde la televisión debe hablar, invadir, rectificar con sus penetrantes y obsesivas imágenes. No olvidemos que se trata de una televisión del Estado y de las Universidades.

Alzamos nuestra voz contra la sub-cultura del festival y la telenovela, la alzamos contra las gordas emociones y las pobres mitologías nacionales. Pero no lo hacemos para disminuir nuestra patria, nuestra tierra. Yo no me siento anti-chileno por decir esto que digo. Permítanme una afirmación: me siento chileno debido a que lo estoy diciendo y protestando. Y agradezco el poderlo decir y protestar. Este es el modo para mí de ser chileno, el único posible, en esta hora.

Y **last but not least**; no me es posible silenciar mi aspiración mayor: el progresivo y acelerado regreso de Chile a la plena Democracia. No a una democracia con protectores y protecciones, sino a la otra, a esa que griegos y el occidente entero, afinaron y perfeccionaron durante siglos; esa misma democracia que el actual régimen se propone instaurar y preservar, tal como está contemplado en la carta constitucional que nos rige, aunque en un plazo tal vez excesivo para nuestras esperanzas.

La democracia no es una superestructura —dice Octavio Paz— **es una creación popular. Además, es la condición, el fundamento de la civilización moderna.** Chile la ha vivido con alegría **in illo tempore** aún dentro de sus visibles imperfecciones. Y volverá a ella con honor.

Intentaremos todos, ustedes y nosotros, este regreso donde no repetiremos los errores del pasado. Y a la vez que regresamos a la democracia, quisiera soñar que avanzamos sin desmayos en la tarea de la gran reconciliación nacional apenas iniciada.

Al hablar en alta voz de estas cosas que he imaginado, no tengo sino un propósito, que excede y sobrepasa cualquier pasión o diferencia, la de ayudar a constituir una sociedad de hombres que vivan la paz y la justicia, la belleza, el amor y la amistad, el trabajo y la educación dentro de un marco de tácito acato de los valores éticos que nos permitan la fecunda convivencia.

Mario Góngora, ese gran historiador chileno, ante la pregunta de cuál era la más urgente tarea que debía emprenderse en Chile, dio esta respuesta: **Espiritualizar la vida**. Y espiritualizarla significa también abrir un espacio intelectual de diálogo y crítica. Supone reconocer el rango y los poderes de la inteligencia. Chile está ávido y hambriento de inteligencia. En las provincias, en las regiones, esas virtudes de la vida ascendente de que hablaba Ortega, prevalecen, a pesar del inmisericorde bombardeo de sangre, sudor, lágrimas y agresiva vulgaridad, de la televisión y ciertas revistas y diarios.

Hablaba, al iniciar estas palabras, de la atmósfera de desánimo que vivimos, y del "smog" que nos contamina. Pero los aires se aclaran cuando todos nos esforzamos en esta tarea purificadora. Los intelectuales se mantienen vigilantes, estudiando, trabajando, produciendo, contra viento y marea. Las fuerzas vivas del pensar y de la investigación científica siguen intactas. Y el fervor de las nuevas generaciones hará el resto.

Espiritualizar la vida, todo un programa para nuestro país. Aquí, hoy, concentrados en este recinto para celebrar y recordar a María Luisa Bombal —¿quién más que ella vivió esta experiencia del camino interior?— disipamos los aires ponzoñosos. Iniciativas como las de este Concurso Literario, como las del Concurso Musical, como las de Exposiciones de Pintura, y tantas otras emprendidas por Viña del Mar, barren con estos maleficios y nos hablan de mejores tiempos para todos.

Digo y afirmo, frente a este Mar Pacífico, que aquí en esta Quinta Región, el viento del espíritu, que sopla por donde quiere y por donde puede, ha empezado a correr.

Gracias.

MUNDO
STEREO
95.9
F.M.
EN EL CENTRO DE LA FRECUENCIA

Carlos Castaneda en EXPLORACION DE LO DESCONOCIDO: OTRA CARA DE LOS INDIOS

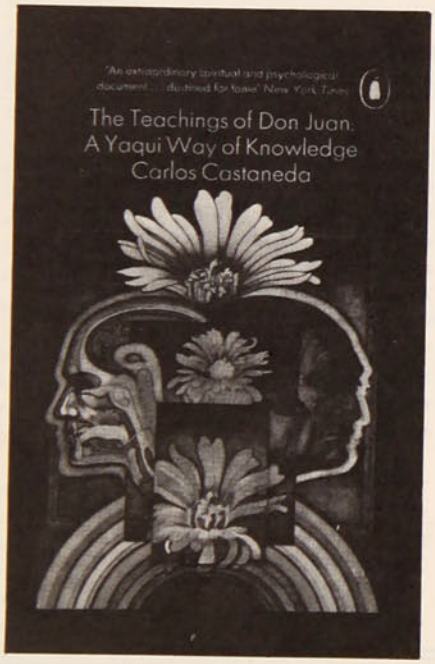
Ya es un lugar común plantear que tiene que llegar gente de afuera a enseñarnos lo que tenemos en casa, y sin embargo, fuera de los especialistas y los buenos lectores, pocos en México leen las obras que los autores extranjeros escriben sobre todo tipo de aspectos de la vida en nuestro país; no obstante, se debe reconocer que fuera de nuestro país; y especialmente en Estados Unidos, se perpetran mamotretos insoportables por esquemáticos, por condescendientes o porque de plano escriben de un México que sólo existe en sus muy académicas mentalidades.

Carlos Castaneda, supuestamente antropólogo brasileño, es uno de los autores que han dedicado toda su obra a nuestro país. Castaneda, que es increíblemente exitoso en Europa y Estados Unidos, ha sido poco leído en nuestro país, a pesar de lo que sus cuatro primeros libros **(Las enseñanzas de dos Juan, Una realidad aparte, Viaje a Ixtlán y Relatos de Poder)** han sido publicados impecablemente por el Fondo de Cultura Económico con ejemplares traducciones de Juan Tovar; el quinto libro de la serie, **El segundo anillo de poder**, fue editado en España pero circula en México y la publicación del sexto, **El don del Aguila**, ha correspondido ahora a la Editorial Diana, después de pujar perseverantemente para obtener los derechos.

Castaneda estudió antropología en Los Angeles y quiso escribir su tesis de doctorado sobre los usos del peyote entre los indios mexicanos. Conoció a un viejo brujo yaqui, llamado don Juan, quien, en vez de ser un manso informante resultó un brujo de poderes inconcebibles. Don Juan se las arregló para engatusar de tal manera al joven antropólogo que éste terminó siendo su discípulo, un aprendiz de brujo.

A través de sus seis libros Castaneda ha revelado toda una serie de técnicas que los brujos utilizan para llegar a ser "hombres de conocimiento". Estas técnicas, por supuesto, son parte de toda una concepción global del mundo, una filosofía insólita que sólo encuentra algunos puntos de contacto con las manifestaciones del pensamiento oriental: el budismo, el taoísmo, el zen, en cuanto doctrinas filosóficas y no como cultos. Sin embargo, el contexto de la brujería de don Juan es eminentemente mexicana y se halla inmersa en toda la tradición indígena especialmente en la tolteca, aunque la mayor parte de los antropólogos del mundo han descalificado las crónicas de Castaneda; según ellos, gente como Gordon Wasson, por ejemplo, los planteamientos del brasileño no coinciden con las observaciones tradicionales de la antropología. Castaneda por su parte, insiste en que sus observaciones son rugurosamente ciertas, y reconoce que si bien sus libros se iniciaron bajo la premisa de trabajos antropológicos ortodoxos, a fin de cuentas ahora se ha concretado a narrar una autobiografía sui generis en la que sólo revela ciertas cosas que le ocurren: todo lo relacionado con la brujería mexicana (Castaneda no utiliza el eufemismo "chamán").

Por otra parte, los libros de Castaneda han atraido a incontables lectores "legos" porque se leen con la fluidez de una novela de aventuras, o como los cuentos **de las mil y una noches**; los primeros lectores de esta "saga" fueron los jipis y jipitecas de los años sesenta, pues en los dos primeros libros uno de los temas fundamentales era la cuestión de las plantas alucinogénicas mexicanas, especialmente el peyote y los hongos Psylocibe. Castaneda se ha cuidado mucho de no alentar ningún consumo de drogas, bajo cualquier circunstancia, y a partir del tercer libro ha puesto el énfasis en las técnicas naturales para llegar a ser un brujo que vence el temor, la claridad, el poder e, incluso, en cierta manera, la muerte misma: el "hombre de conocimiento".



Los libros de Castaneda han ameritado toneladas de exégesis pero aquí basta señalar que en vez de la condición doliente, luctuosa, explotada, de los indios (aunque esto jamás se pierde de vista), Castaneda, a través de don Juan, ha visto a los indígenas mexicanos como artistas supremos de un conocimiento conceptual y perceptual riquísimo, que han podido preservar, a pesar de inquisidores y positivistas de toda índole, un sistema de conocimiento (que no "sabiduría") extraordinariamente congruente o articulado, que manifiesta proposiciones del más riguroso y alucinante nivel metafísico.

Con esto, Castaneda (o don Juan, vaya uno a saber) trata de dar validez a experiencias perceptuales no ordinarias, que comúnmente son rechazadas como meras alucinaciones patológicas o como manifestaciones de charlatanería. De esa manera, Castaneda propicia la recuperación de nuestra capacidad de pasmo, y pretende limar un poco la tendencia a apoyarnos acríticamente en medios racionales o intelectuales, la muy occidental victoria de la lógica sobre la poesía. A la larga, y como muchos otros. **Castaneda propone que sólo percibimos** una interpretación, entre otras muchas, de la realidad.

Sus brujos (que no "chamanes") enseñan, mediante técnicas sofisticadísimas pero siempre pragmáticas, a explorar lo desconocido en nosotros mismos. Sea **wishful thinking** o no, ya es muy valioso que alguien pueda ver a los indios mexicanos como seres no sólo capaces de antiguas e imponentes culturas sino también como individuos dotadísimas que compusieron y aún preservan un intricado sistema de conocimientos que abarca, y rebasa, niveles filosóficos, religiosos, sicológicos y culturales.

(desde México por José Agustín, especial de Enlace Press para PLUMA Y PINCEL)

Chile escribe a Israel

(con ilustraciones de Fernando Morales Jordán), editado por el Instituto Chileno-Israelí de Cultura, Santiago de Chile, 1982.

Se trata de una recopilación (cuidadosamente realizada por Sima Nisis de Rezepka) de textos en prosa y en verso de 20 autores chilenos que van desde Gabriela Mistral hasta Monseñor Santiago Tapia Carvajal, desde Alfonso Calderón hasta Radomiro Tomic, desde Luis Hernández Parker hasta el Brigadier General Alejandro Medina Lois, desde Enrique Neiman hasta Jaime Guzmán, pasando por el Dr. Ignacio González o Juvenal Hernández o Roque Esteban Scarpa. Veinte autores que representan, en cierta forma, todo un abanico de opiniones y que, al mismo tiempo, tienen todos algo en común: la vehemencia con que se expresan del Pueblo del Pacto.

Es un libro parcial. Su autoría es parcial así como sus editores lo son. No obstante, precisamente por la perspectiva del tiempo que tienen algunos textos así como por las expresiones con que reflejan su admiración por el milagro realizado en esa tierra hostil —aunque Sagrada—, los diferentes puntos de vista y los diferentes enfoques de la realidad israelí conocida por ellos (los autores), hacen que un texto de Enrique Neiman, escritor novel e interesado, tenga tanto atractivo como el de Alicia Morel, poetiza.

Hermosamente editado e impreso con cariño, las láminas del artista chileno que visitó Israel y captó su vida, Fernando Morales Jordán, apenas si añaden a la belleza general de los textos; se suman, eso sí, en su conjunto, como otro homenaje más.



Le llamaban Pablito

Baltazar Castro, Ediciones Cerro Huelén, Santiago de Chile, 1982.

Primera entrega de un nuevo sello editorial que capitanea Luz Henríquez, este libro de Baltazar ("Don Balta") Castro trae a la vida un jugoso anecdotario de Pablo Neruda, que llena un vacío en la abundante librería escrita sobre nuestro Premio Nobel desde su fallecimiento en 1973.

En efecto los libros escritos sobre Neruda son libros doctos, estudios, evaluaciones. Siembran sobre un terreno fértil y conocido. Baltazar Castro entrega un fruto de un jardín personal cultivado en la amistad y el respeto recíprocos.

Lo llamaban Pablito contiene algunas inexactitudes que en nada desmerecen la aguda prosa, a ratos lírica, del autor. Confunde el Congreso Continental de la Cultura, realizado en torno a Neruda, con el Congreso por la Libertad de la Cultura, organizado por sus enemigos y detractores. Contiene algunas omisiones: se olvida mencionar que todavía en Los Guindos, Delia "La Hormiguita" del Carril ya

Por ínsulas extrañas

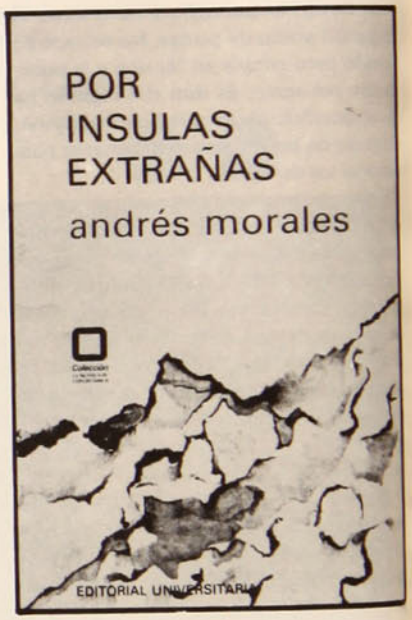
Andrés Morales, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982.

Un libro de poemas de un joven chileno de 20 años de edad. Trae un breve prólogo de Miguel Arteche, quien desde las primeras líneas avala la obra del autor y que bien merecen la pena de leerse, porque entra uno así en contacto con el joven poeta sin los resguardos de rigor.

En medio de un clima de incertidumbre económica, la poesía continúa floreciente en nuestro país. Por fortuna la recesión no ha afectado la creación poética y este breve libro de Andrés Morales es buena prueba de lo que decimos.

Porque ha de saberse que los poetas jóvenes hoy, aunque continúan siendo jóvenes, han madurado inmensamente. Andrés Morales ha estudiado a conciencia la lección del arrepentimiento ante tanto verso verde, inmaduro, apresurado, ante tanto libro prematuro, ante libro del arrepentimiento posterior, ya tardío. Andrés Morales ha estudiado a conciencia, además, su **metier**. Esto de escribir versos no es chacota. Están muy bien el vuelo y la altura, el rapto de locura en la metáfora que se desboca. Pero mejor lo está **el verso** acabado con primor.

Andrés Morales sabe lo que se trae entre manos. Acusa algunas debilidades: reiteraciones no siempre necesarias, una precoz preocupación con la muerte (¿a los 20 años?), un afán de encerrarse en abstracciones (apenas si asoma alguna descripción, un paisaje) metafísicas. Excelente primer libro, primer paso. Pero a no olvidar que el camino es largo.





pintaba un poco a escondidas de Neruda y posiblemente como resultado del abandono en que él la dejaba con tanta frecuencia.

Pero el clima que reinaba en torno al hombre (no sólo en torno al poeta) está muy bien recordado y narrado por Baltazar Castro, que no escribió este pequeño volumen de recuerdos como un homenaje ni como una catarsis, sino porque forman parte de sus propios recuerdos y, sin duda a juzgar por el tono de la narración, de los recuerdos más queridos.

El tono de la narración, merece decirse, es respetuoso, amable y ameno, y por ahí, en una y otra página, asoma también el poeta que anida muy hondo en el corazón de don Balta, lo que añade sabor a este plato tan agradable de leer como son casi siempre las memorias.

El huésped del invierno

Antonio Rojas Gómez, Ediciones Cerro Huelén, Santiago de Chile, 1982.

Joven periodista, Antonio Rojas Gómez, se vio enfrentado a un crimen horrible en 1962. Se le conoció en la crónica roja como "el crimen de los tarros lecheros" y no entraremos en mayores detalles para no estropear el gusto de leer la novela que surgió de esa experiencia, este **Huésped de Invierno**.

No es un caso nuevo que un escritor se nutra de la realidad para componer una novela. La realidad de un crimen sórdido y morboso puede ejercer, por consiguiente, la fuerza del imán para un hombre con sensibilidad e imaginación. Antonio Rojas Gómez tiene ambas cualidades y el resultado es una novela breve (a la que se le siente "gusto a poco") que acusa a un novelista en ciernes con grandes posibilidades.

El huésped del Invierno es una primera novela: sería muy raro que fuese una gran novela. El autor es primerizo: sería un error pedirle dominio de la técnica y perfeccionismo. Su primera novela adolece de algunos defectos menores, pero es una excelente primera novela.

Aparentemente existe un divorcio entre la historia real y la novelada. Un escritor con más experiencia habría sabido sacarle un mayor partido a la historia real, tal como lo hicieron Truman Capote y Norman Mailer en **A sangre fría** y **La canción del verdugo**, respectivamente. Pero estamos haciendo comparaciones de elevada jerarquía; ya colocar en este grupo a Antonio Rojas constituye un elogio y un mérito. Se merece ambos.

Por qué te llevaste mi peineta amarilla y me dejaste solo en París

Pablo Huneeus, ediciones del autor, 1982.

Largo título y extenso este libro de Pablo Huneeus. El autor comenzó escribiendo "papers" académicos, en los que nadie busca estilo ni calidad literaria. Cuando pasó a columnista en un matutino, Pablo Huneeus debió preocuparse de "meter" su crónica en una determinada cantidad de líneas, y tampoco se busca estilo en una "columna".

Pero con la recopilación de **Qué te pasó Pablo**, Pablo Huneeus se encontró de pronto ante un fenómeno y un problema. El **fenómeno**, la notoriedad que le dio la columna más tarde transitoriamente retenida por las autoridades cuando se recopiló en libro, y el **problema**, que reunidos en un volumen, las crónicas dispersas adquieren otra dimensión y en ésta ya se les pide estilo, calidad literaria.

La "choreza" de la frase aguda, ocurrente, simpática; el saber decir sin decir mucho o, al menos, lo mínimo que permiten las normas de convivencia y las buenas costumbres. Más las que determina la autoridad. Todo esto, puesto junto, en un volumen en forma de libro, convierte a la crónica en una pequeña pieza literaria. El lector del libro puede ser exactamente el mismo de la columna periodística, pero ahora es más exigente. Son cosas que Pablo Huneeus parece ignorar, a conciencia.

No hay ningún contrasentido, sino una postura cómoda. "Yo escribo así y qué". Es una postura todavía más cómoda si entretengo el **fenómeno** (la notoriedad) provoca una exacertación del ego. En **La peineta amarilla etc**, Pablo Huneeus se confiesa super ególatra y enamorado de sí mismo. Inclusive pretende convencer al lector que la ruptura de su matrimonio se debió a que de repente ella, la esposa, "también quiso ser persona". Nosotros tenemos la impresión de que la egomanía de Pablo Huneeus nace como resultado de su notoriedad. ¿Quién lo conocía antes de su columna en un diario? Sus "admiradores" crecieron en factor logarítmico después de **¿Qué te pasó, Pablo?** y desde entonces acá, Pablo Huneeus está corriendo un riesgo inmenso y debe tomar una decisión al respecto.

Pablo Huneeus debe decidir si quiere seguir siendo el escritor de éxito o el autor de frases ingeniosas, de "chascarros". **La peineta amarilla etc** no es una novela, como él dice. *La peineta amarilla etc* **tiene** excelente material y muchas más frases para el mármol de las que él mismo señala; pero también tiene un exceso de páginas, descripciones turísticos de París, del noreste de Francia, parrafadas completas en francés, frases en inglés; en otras palabras, es una especie de **tour de force** para mostrarle a sus nuevos lectores, los lectores de libros, que Pablito sabe un montón. Con un agravante, que Pablito dejó de ser Pablito hace rato para convertirse en Pablo Huneeus, un autor, ahora diz que de novelas. No hay que permitirle que se engañe. No se llega a ser escritor escribiendo una columna en un diario. Las otras cosas que hacen falta para serlo las tiene Pablo Huneeus, pero debe cultivarlas dejando a un lado la adulación y la autoestima.

Entre Banqueros y Escritores

Pablo Neruda

Discurso pronunciado en el Pen Club de Nueva York (abril, 1972).

Me ha tocado en mi vida errante asistir a reuniones bastante extrañas, pero hace algunos días estuve presente en la que para mí resulta la asamblea más misteriosa de las que he tenido que presenciar y compartir. Yo me sentaba allí con algunos de mis compatriotas. Frente a nosotros, un círculo que me pareció inmenso, se sentaban los apoderados de finanzas, bancos, tesoros, que representaban a muchos países a los que el mío les debe, al parecer, muchísimo dinero.

Nosotros, los chilenos, éramos unos cuantos, y nuestros eminentes acreedores, casi todos de las grandes naciones, eran muchos: 50 ó 60. Se trataba de renegociar la Deuda Pública, la Deuda Exterior, acrecentada en medio siglo de existencia por anteriores Gobiernos. En este lapso los hombres han llegado a la luna con penicilina y televisión. En la guerra se ha inventado el napalm para que se democraticen a fuerza de fuego purificador las cenizas de algunos habitantes del planeta. Durante estos 50 años, este Pen Club norteamericano de escritores ha trabajado con nobleza en favor del entendimiento y la razón. Pero, como pude ver en aquella reunión implacable, era el Stand-By el que amenazaba a Chile con un garrote de tipo más moderno. A pesar del medio siglo de entendimiento intelectual, la relación entre los ricos y los pobres, entre países que prestan algunos mendrugos y otros países que necesitan comer, sigue siendo una relación en que se reúnen la angustia y el orgullo, la justicia y el derecho a la vida.

En cierta manera, frente a los escritores de los Estados Unidos y del antiguo mundo europeo, yo vengo también a entenderme con ustedes. Es importante saber en este capítulo lo que nos debemos los unos a los otros. Tenemos que renegociar perpetuamente la deuda interior que pesa sobre nosotros, los escritores de todas partes. Todos debemos algo a nuestra propia tradición intelectual y a lo que hemos gastado del tesoro del mundo entero. Nosotros, escritores americanos del Sur de este Continente, hemos crecido conociendo y admirando, a pesar de los idiomas diferentes, el colosal crecimiento de las letras americanas, de las letras en el norte de América. Especialmente nos impresionó el despertar asombroso de su novela, que desde Dreiser hasta ahora evidencia una fuerza nueva, convulsiva, y constructiva, cuya grandeza y ferocidad resulta incomparable en las literaturas de nuestra época, a no ser entre vuestros propios dramaturgos. Ni uno solo de vuestros nombres ha pasado desapercibido para nosotros. Sería innumerable registrarlos, como catalogar las dimensiones que alcanzaron, la violenta profundidad que revelaron, el áspero desengaño que mostraban vuestros libros, a menudo crueles; presentaban el singular testimonio de grandes y nobles escritores ante los conflictos de vuestra vertiginosa construcción capitalista. Allí en esas obras ejemplares, no se sustrajo nada a la verdad y quedó desnuda el alma de multitudes e individuos, poderosos o pequeños, hacinados en ciudades y suburbios, gotas de sangre arterial de vuestro cuerpo nacional, de vuestras vidas colectivas o solitarias. Estas cosas se perciben hasta en la Novela Policial, con frecuencia testimonio más fiel de la verdad de lo que se piensa.

Por mi parte, yo que estoy muy cerca de los setenta años, cuando apenas cumplí quince, descubrí a Walt Whitman, mi más grande acreedor. Y estoy aquí entre ustedes acompañado por esta maravillosa deuda que me ha ayudado a existir.

Renegociar esta deuda es comenzar por ponerla en evidencia, reconocerme como humilde servidor de un poeta que medía la tierra con pasos lentos y largos, deteniéndose en todas partes para amar, examinar, aprender, enseñar y admirar. Se trata de que aquel hombre, aquel moralista lírico, tomó un camino difícil: fue un cantor torrencial y didáctico. Estas dos cualidades parecen antagónicas. Parecerían más bien las condiciones del caudillo que las de un escritor. Lo importante es que Walt Whitman no le tenía miedo a la cátedra, a la enseñanza, al aprendizaje de la vida y tomaba la responsabilidad de enseñarlo con candor y elocuencia. Francamente no le temía al moralismo ni al inmoralismo, ni quiso deslindar los terrenos de la poesía pura o de la poesía impura. Es el primer poeta totalitario y es su intención no sólo cantar, sino imponer su extensa visión de las relaciones de los hombres y de las naciones. En este sentido, su nacionalismo evidente es parte de un organismo universal. El se considera deudor de la alegría y de la tristeza, de las altas culturas y de los seres primitivos.

Hay muchas formas de la grandeza, pero a mí, poeta del idioma castellano, Walt Whitman me enseña más que Cervantes: en su obra no queda humillado el ignorante ni es ofendida la condición humana.

Seguimos viviendo una época whitmaniana, vemos a pesar de los dolores del parto la ascensión y la aparición de nuevos hombres y nuevas sociedades. El bardo se quejaba de la todopoderosa influencia europea que seguía alimentando la literatura de su época. En realidad era él, Walt Whitman el protagonista de una personalidad realmente geográfica que se levantaba por primera vez en la historia con un nombre continentalmente americano. Las colonias de las naciones más brillantes han dejado siglos de silencio. El colonialismo parece matar la fertilidad y la capacidad creadora. Bastará con que les diga que en tres siglos de dominación española en toda América no tuvimos más de dos o tres escritores admirables.

De la proliferación de nuestras Repúblicas no sólo salieron banderas y nacionalidades, universidades y pequeños ejércitos heroicos o melancólicas canciones de amor. Comenzaron a brotar libros y libros, que a menudo formaron un matorral impenetrable, con muchas flores y pocos frutos.

Pero con el tiempo, y especialmente en estos días, el idioma español resplandece por la escritura de autores americanos que, desde Río Grande hasta la Patagonia, llenan de mágicos relatos, de poemas tiernos y desesperados un continente oscuro que camina entre tormentos a su nueva independencia.

En esta época vemos cómo otras nuevas naciones, nuevas banderas y nuevas literaturas aparecen con la extinción que esperamos total del colonialismo en el Africa y en Asia. Las capitales del mundo aparecen de la noche a la mañana cubiertas por nuevas insignias de pueblos que desconocíamos y que comienzan a expresarse con la torpe voz dolorosa del nacimiento. Escritores negros de Africa y de América comienzan a darnos la pulsación verdadera de las desventuradas razas que guardaron silencio. Las batallas políticas han sido inseparables de la poesía. La liberación del hombre pasa a veces por la sangre, pero siempre por el canto. El canto humano se enriquece cada día en nuestra gran época de martirio y de liberación.

Pido con humildad que me perdonen de antemano si vuelvo a las preocupaciones de mi país. Todo el mundo sabe que Chile está haciendo una transformación revolucionaria dentro de la dignidad y de la severidad de nuestras leyes. Por eso hay mucha gente que se siente ofendida. Pero ¿por qué estos chilenos no aprisionan a nadie, no cierran periódicos, no fusilan a ningún contradictor?

Y como nuestro camino lo hemos escogido nosotros, estamos decididos a seguirlo hasta el fin. Pero los guerreros secretos se proveen de todas las armas para desviar nuestro destino. Como en esta clase de guerras los cañones parecen haber pasado de moda, usan un arsenal antiguo y nuevo. Se pueden allí escoger los dólares, las flechas, las industrias telefónicas y telegráficas: todo parece justo para defender los viejos e irracionales privilegios. Por eso en aquella reunión en que se renegociaba la deuda exterior de Chile yo recordé vivamente la "Balada del Viejo Marinero".

Samuel Taylor Coleridge extrajo su desolado poema de un episodio acontecido en el extremo sur de mi patria y publicado por Shelvocke en sus memorias de viaje.

En los fríos mares de Chile tenemos todas las razas, géneros y especies de



albatros: errantes y gigantes, grises y procelarios que saben volar como ningún otro pájaro.

Tal vez por eso el país tiene la forma de un largo albatros con las alas extendidas.

Y allí en aquella reunión para mi inolvidable de aquella deuda externa que queremos negociar justicieramente, muchos de los que me parecieron implacables parecerían dirigir sus armas para que Chile naufrague, para que el albatros no siga volando.

No sé si será indiscreción de un poeta que sólo tiene un año de Embajador de decirles a ustedes que tal vez el delegado de las finanzas norteamericanas me pareció ser el que tenía entre sus papeles de negocios la flecha lista para dirigir contra el corazón del albatros. Sin embargo, este financista tiene un nombre sabroso y amable de fin de banquete: se llama Mister Hennessy.

Si el señor Hennessy se diera el placer de releer a los viejos poetas aprendería que en la "Balada del Viejo Marinero" el navegante que perpetró aquel crimen fue condenado a llevar por la eternidad colgando de su cuello el pesado cadáver del albatros asesinado.

Queridos amigos:

He leído con interés y emoción la pequeña historia de estos largos 50 años de vida del Pen Club de los Estados Unidos de Norteamérica. Ha sido medio siglo de grandes ilusiones y magníficas acciones. Honorable jornada que tenemos el deber de festejar con meditación y alegría. Los escritores somos fácilmente individualistas, difícilmente colectivistas, llevamos un germen subversivo que forma parte profunda de nuestra expresión y de nuestro ser, y nuestra rebeldía tiende muchas veces a manifestarse contra nosotros mismos. Buscamos a los enemigos más próximos y los hallamos equivocadamente entre los que más se parecen a nosotros. Congregarnos es tarea de gigantes. Y congreganos a través de separaciones políticas, linguísticas y raciales es una gran empresa. Honor a los que han hecho posible el sentimiento de unidad entre los escritores de todos los países sin rechazar sectariamente sus tendencias o sus creencias.

Estoy seguro de que me habéis recibido, a mí y a mis deudas, no como un tribunal implacable, sino como una asociación generosa y fraternal. Ya he dicho que es necesario reconocer lo que aprendimos de unos cuantos o de todos. Así se establece la seguridad, es decir la conciencia de una comunidad ininterrumpida y universal del pensamiento.

Así trabajaremos con el pasado, seguros de su madura belleza y en el mismo camino de honor, seguros de las obras que otros escritores escribirán para otros hombres que aún no han nacido.

John Irving, "EL MUNDO SEGUN GARP"

El relevo de los mitos juveniles es una verdad a voces. Y algo de ello, quiérase o no, se torna visible en la adopción como paradigma literario —por jóvenes norteamericanos— de **El mundo según Garp** (Argos Vergara), de John Irving, una obra destinada a suceder al texto de J.D. Salinger, **El cazador oculto**, el cual reinó sin contrapeso a fines de la década de los cincuenta, en su extraña mixtura de poesía y protesta, de encubrimiento y descubrimiento de la realidad.

Se necesitaría "la mansedumbre propia de un biógrafo" (Irving, cap. 19) para trazar la historia personal de este sórdido, tierno y tragicómico T.S. Garp, inserto en un mundo delirante, en una vida en constante escisión, mientras garrapatea sus obras literarias —libro dentro del libro—: **La Pensión Grillparzer**, algunos esbozos sin salida y la descripción violenta y originaria, con tintes melodramáticos, de **El mundo según Bensenhaver**.

Gigantesco carrusel cómico, insólita parafernalia, salto en el vacío, asedio a la lógica, crítica de la razón vital, el libro se abre con el arresto de Jenny Fields, de veintidós años, futura madre de Garp y creadora de un movimiento neofeminista, un día de 1942, en Boston, "por herir a un hombre en un cine". Ya era la mujer "esa loba solitaria" que definiría más tarde Garp, la que jamás "hacía distinciones sutiles", sin olvidar que carecía de "inclinaciones románticas", lo cual la llevará a utilizar a un soldado, el cual ha dejado consolidar su imagen del mundo por el nada sutil vehículo de la lobotomización, hecha en tiempos y urgencias de guerra.

Viviendo en lugares que padecen una consonancia con ámbitos educativos infernales —en la escala dickensiana—, Garp se va asomando al mundo, no trepidando en mirarlo y en dejarse mirar por él para borrar sus aristas lógicas, para pulir su casualidad, para observar las grietas del orden clásico. A los dieciocho años, viaja a Europa, llevado por su madre en un proceso de edipización (capítulo 5), experiencia de rechazo que le conduce a una forma básica de experiencia, la del "solitario confinamiento de la vida de un escritor".

Viena habrá de permitirle alzar a modo de resguardo un ámbito creativo, un mundo de palabras y de actos. Vagando por el Museo, descubriendo la ciudad durante los meses de calor de 1961, se asombra al admitir que Viena "estaba en la fase letal; permanecía inmóvil y me permitía observarla, pensar en ella, volver a observarla. En una ciudad **viviente**, jamás habría notado tantas cosas. Las ciudades vivas no se quedan quietas" (capítulo 5). De allí, pruebas constantes, surgirá el hervidero físico de **La pensión Grillparzer**, que sólo espera, al igual que Garp, su demiurgo, "un poco de ayuda del mundo real. El mundo real pronto colaboraría".

Más tarde, Helen, la mujer de Garp, diría que en el final de ese relato ya se vislumbra cómo habría de ser el mundo según Garp. No se trata de "una obra absurda", de una meditación acerca de lo inexplicable o de un emoliente vertiginoso, sino de la proposición de un circuito cerrado y delirante, de un examen grotesco, aunque de enorme ternura, que recuerda, al mismo tiempo, las finuras solitarias de los relatos de Katherine Mansfield y la desconfianza casi aberrante de los relatos breves de Kafka, encarnados en ese oso transfigurado, que envejece pedaleando de parquímetro en parquímetro, de habilidad circense, aunque sabedor de que todo cuanto cruza, huele, ve, lo golpea, vigila o sacude, "era un callejón sin salida para él".

Garp se enreda circunstancialmente, en seguimiento de las nociones que le ofrecen sus años de aprendizaje, en un universo donde el sexo aparece como salida, como un modo de huir del Edipo que se esconde dentro de él, hasta que un día —en el espacio narrativo que le resta— decide casarse con Helen, con un fin explícito en su ruta literaria: tener el sexo "en casa", evitando el arraigo del vagabundeo sexual.

Sin briznas ni barro, el hogar se va construyendo con los materiales que propocuran el desconcierto, la poesía, la roña. Vienen los hijos, surgen personajes secundarios —un transexual, Robert (o) (a); una niña violada que permite el funcionamiento de una secta de mudas contestatarias; familias enloquecidas por el esquema de civilización que se les ofrece—. La novela combina el vértigo y la lentitud, utilizando en toda su validez los mecanismos narrativos que Conrad, el autor de **Lord Jim**, uno de los autores predilectos de Garp, puso al servicio de la novela, para extremar el misterio y la extrañeza del hombre en el mundo.

Ajena al circunloquio, **El mundo según Garp** se relaciona con una nueva tradición de la novela norteamericana, la que examina la psiquis del hombre medio, dejando de mano el individualismo agresivo de los textos de Hemingway o la concentración de la belleza sofisticada y poética de Fitzgerald, para acercarse a la definición de un mundo erigido sobre la pesadilla, el desconcierto, el miedo, la violencia, la búsqueda del espacio de la droga o de los caminos de la evasión, en reemplazo del viejo espíritu del pionero. Algo de lo que se advierte en los brillantes textos de Joseph Heller o de J.P. Donleavy, es llevado a su precisión en el sarcasmo y la tragedia de este apasionante y extraño libro de John Irving, suma y síntesis de los resplandores y posibilidades ofrecidas por el caos anterior a la creación.

Texto: ALFONSO CALDERON

LIBRERIA MISTRAL

ULTIMAS NOVEDADES
EN PUBLICACIONES
NACIONALES Y EXTRANJERAS

Huérfanos 658, Santiago

ALTERNATIVA EN GESTACION

VIDEO ARTE:

Las difundidas declaraciones de Antonioni y su predileción actual por el video, junto al vaticinio de Ford Coppola de la no muy lejana desaparición del cine y su reemplazo por este medio electrónico, han otorgado a este sistema una trascendencia que —tal vez— es mayor de la que realmente tiene.

En nuestro país, y gracias al patrocinio de la Embajada de Francia, se han realizado dos encuentros de video en los cuales se ha podido conocer trabajos experimentales chilenos y franceses. Esto ha permitido un contacto sistemático y compacto con este medio y ha dado cuenta de tres posibilidades distintas de utilización de este medio de reproducción de la imagen.

La primera de ellas, y que caracterizó a la mayoría de las obras francesas, está ligada directamente a la plástica y aprovecha las posibilidades de la electrónica y del registro magnético en el diseño de figuras abstractas y su movilidad, con cambios cromáticos, sobreimpresiones y efectos facilitados por computadoras, en una prolongación móvil del llamado "Optical-Art". Esto, sin embargo, no representa más que una rectualización de los trabajos realizados en la década del 20 por Man Ray, Hans Richter y Fernand Leger, entre otros, en una orientación que llevó a su perfección años más tarde el canadiense Norman McLaren.

La segunda alternativa presenta trabajos ligados directamente al cine en su registro narrativo, ya sea en documental o cortometraje, como los del grupo Ictus, los que Ignacio Aliaga (Margarita Acuña, El loco chorito) o el del porteño O. Walter Muñoz (María es el nombre). Sorprende la línea del documental antropológico abordado por Juan Downey en "El Cocodrilo con la risa de fuego", parte de un extenso proyecto sobre las culturas indígenas americanas, referida al pueblo Yanomani de la selva amazónica. Tribu endocaníbal (se comen a sus muertos) los Yanomani han elaborado un interesante mito sobre el origen del fuego, aludido en el título del video. La obra de Downey sobrecoje como testimonio de su vivencia de un año con ese pueblo primitivo, en un lenguaje de video llevado a su nivel más depurado.

La tercera posibilidad, dominante en este tipo de muestras, corre por cuenta de los artistas plásticos chilenos, quienes utilizan el video como una prolongación de su instrumental expresivo, desvinculándolo de sus funciones habituales de comunicación. Este objetivo es cumplido a cabalidad, por cuanto cada obra necesita ser explicada al auditorio por sus autores o exégetas mediante un generoso y distorsionado caudal teórico.

Experiencias límite de autocontemplación y pretensiones rupturistas, la generalidad de esta tercera tendencia evidencia un escaso dominio del medio utilizado en sus funciones temporales y espaciales. Es, al mismo tiempo, la más alejada del video, si se considera que éste es imagen en movimiento y se reconoce su amplia familiaridad con el cine.

Evidentemente, cada videísta criollo estima ser poseedor de la verdad, con lo que la posibilidad de diálogo es abortada desde el comienzo. Esto recuerda las discusiones existentes en los orígenes del cine, cuando se sostenía airadamente diversas posiciones contrapuestas, una de las cuales era que el cine sólo podía ser un registro del teatro. Sin embargo, no fue gracias a esos bizantinos debates con los que se llegó a consolidar el lenguaje propio para el nuevo arte, sino con el trabajo arduo de creadores de la talla de un Melies, un Griffith o un Einsenstein.

Del mismo modo el vaticinio de Coppola no pasa de ser una frase representativa de lo que ha ocurrido en el mundo del arte cada vez que surge un lenguaje nuevo. La historia ha demostrado que, finalmente, las artes —una vez establecidas como tales— conviven sin supremacías de unas sobre otras.

El segundo Anuario 82, recién lanzado y editado en Canadá, iniciativa de la A.F.I., agrupación Gremial de Fotógrafos Independientes, y patrocinado por Instituto Chile-no-Canadiense de Cultura, aún no lo conocemos en profundidad, pero la hojeada que le hemos dados nos produce un gran placer y alegría, como fotógrafos y como chilenos. ¡Bravo!

FATIGA DE LA

La crítica tradicional y las nuevas

Enrique Horacio Gené, crítico de arte argentino con una larga trayectoria, encuentra el tiempo necesario para la reflexión más profunda respecto de la crítica y las nuevas formas que descubren los artistas plásticos para su expresión. De esta verdadera "meditación" que entregamos a nuestros lectores, pueden extraerse un sinnúmero de lecciones. Confiamos en que los lectores de PLUMA Y PINCEL disfruten de esta nota.

Así como subsiste la ansiedad de conocimiento de la obra plástica que, sin olvidar algunos impares y aristocráticos antecedentes apareció en occidente contemporáneamente con el romanticismo, generando la moderna crítica artística; desde hace algunos años propone similar inquietud y necesidad de indagación la lectura y profundización de lo escrito, conversado o declarado por creadores y críticos. Es tanto y por momentos tan profundo lo que se analiza desde el creador-teorizador que, cada vez más, quien desee ser un verdadero gozador, debe abandonar su pasividad de espectador-observador y participar como nunca del hecho creador, so peligro de que pase por su lado sin efecto alguno. Ya no aparece como posible la estática presencia del fruidor tradicional detenido exclusivamente en sí mismo, dispuesto a aceptarlo todo o negar determinadas posibilidades nada más que desde su gusto, ya que las propuestas que se le formulan son totalmente distintas. Sin que ello invalide el supremo derecho al rechazo o la elección que desde siempre, crearon los olvidables, los olvidados y los museos; ya que no debe dejarse de señalar que no siempre los museos contienen lo más importante de su tiempo, aunque sí generalmente lo más significativo, en el verdadero y moderno sentido semiótico de este término.



Quizás el momento crítico, el instante preciso del cambio, se produce cuando el objeto-imagen pierde prestigio y cede posiciones. Cuando se alza frente a él, o por lo menos a su lado, la intuición de su posibilidad formal, la concepción de sus esencias o la determinación de su valor simbólico y de sus equivalencias. Cuando se comprende el fenómeno artístico como un proceso total: concepción y resultado. Desde ese momento, lo que antes había aparecido como una mera teorización analizadora y comentadora, expuesta a posteriori, deviene estética conceptual del preceso y, como tal, equipara su importancia y hasta supera o sustituye, a la iconografía resultante, en tanto estética de la obra como objeto.

Lógicamente, debía producirse como se produjo una crisis de los lenguajes artísticos tradicionales, decimonónicos, cargados de romanticismo, burilados poéticamente, para encarar nuevas poéticas esenciales desde la obra, con remisión a la obra misma y no en torno de ella. Ya no se analizan exclusivamente los resultados. Por el contrario, la nueva poética participa del hecho creador. Aunque, como en la crítica tradicional, se saluden hallazgos y se aplaudan aciertos, demasiado reiteradamente se venera a los destructores; circunstancia que hace intuir la angustiosa espera de quienes construyan las nuevas posibilidades significativas, algo así como los conceptos de recambio para una imaginería en crisis.

No es que el creador de nuestro tiempo necesita explicar, más que el de décadas atrás, el por qué y el cómo de su obra, sino que esa obra es el cómo y el por qué, más lo que en última instancia se explicita como imagen.

NOVEDAD

formas plásticas

También es cierto que cuando tal cambio se produjo, cuando aconteció esa trasposición, apareció, junto a las verdaderas poéticas aclaratorias de los procesos una seudo literatura artística que pretendió sobrevivir a favor del cambio, a expensas de la desorientación que produjo, por un lado la distinta visualización propuesta y por otro, la reiterada necesidad de enfrenar el familiar desprestigio de objetos o elementos de lo cotidiano que aparecían pidiendo ser mirados como obras de arte. El espectador pasivo acostumbrado a ver lo que se le mostraba sin poner nada de sí, se resistió y se resiste a aceptar. Mientras estas nuevas poéticas viajan desde la teoría hacia la praxis entregando el gesto comunicativo integral de un hecho artístico, convive con ella una falsa crítica de aproximación que desorienta porque ignora.

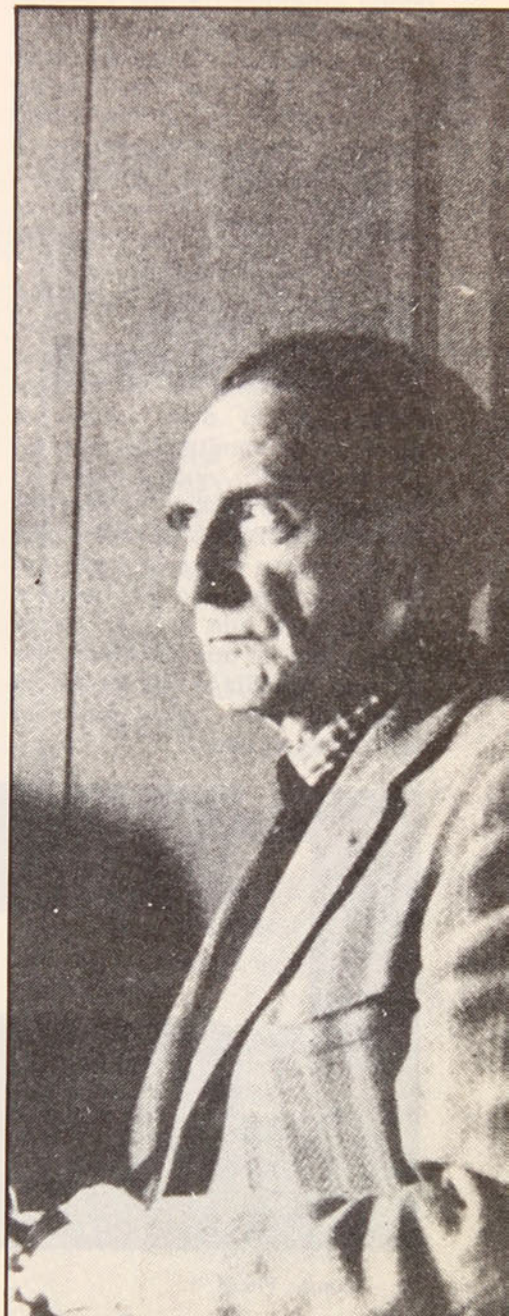


Para comprender el sentido de esta invitación a meditar sobre este tema, vale una anécdota de primerísimo nivel por la calidad de los personajes en juego. Surge de las conversaciones entre **Marcel Duchamps** y **Cabanne.** Se está hablando de un momento en que **Metzinger** aparece como más importante que **Picasso,** dentro del cubismo. "Cuando el cubismo empezó a adquirir una forma social se hablaba principalmente de **Metzinger.** Este explicaba el cubismo, mientras **Picasso** nunca ha explicado nada", dice **Duchamp,** y enseguida agrega y por eso lo cito aquí: "Tuvieron que transcurrir varios años para que pudiéramos darnos cuenta de que callar valía más que hablar mucho".

Esto dicho por **Marcel Duchamp,** quien aparece como el gran señor de la iconoclasia, el del exabrupto definitivo y total, merita una reflexión. **Duchamp** confesaba en 1965 que del cubismo le atrajo más la necesidad de un trabajo manual de adaptación que el espíritu del mismo. Como dirá refiriéndose al famoso molinillo de café que pinta para la cocina de su hermano **Jacques Villon,** que la flecha que indicaba el movimiento de las piezas que habían estallado, era una innovación que le gustaba mucho porque "el aspecto diagramático era interesante desde el punto de vista estético". Ambas declaraciones nos ponen frente a su etapa anterior al "Nu descendant un escalier", con el que creerá "haber roto para siempre las cadenas de la esclavitud del naturalismo". No hay duda que hasta ese momento **Marcel Duchamp** ha sido un pintor de objetos: lúcido, acicateado por las posibilidades que intuye, inventor de nuevas formas, pero sujeto al soporte tradicional de la pintura de occidente desde que abandonó el muro y se trasladó al caballete. Y será valiéndose de objetos que dé el gran salto. Cuando ubique la rueda de bicicleta sobre un banco generando el primer "ready made", estará trazando el paso inicial y decisivo hacia lo verdaderamente conceptual, abandonando incluso el plano de la tela para ganar el espacio.

Cuando después analice su obra anterior podrá desbrozar dentro de ella lo meramente retiniano de lo conceptual; pero fue ese juego sin sentido, según él mismo confiesa, de poner la horquilla de la rueda para abajo e insertarla en un banco, el que puso en movimiento todo el

(continúa en la pág. 32)



Marcel Duchamp, 1958

LA FATIGA DE...

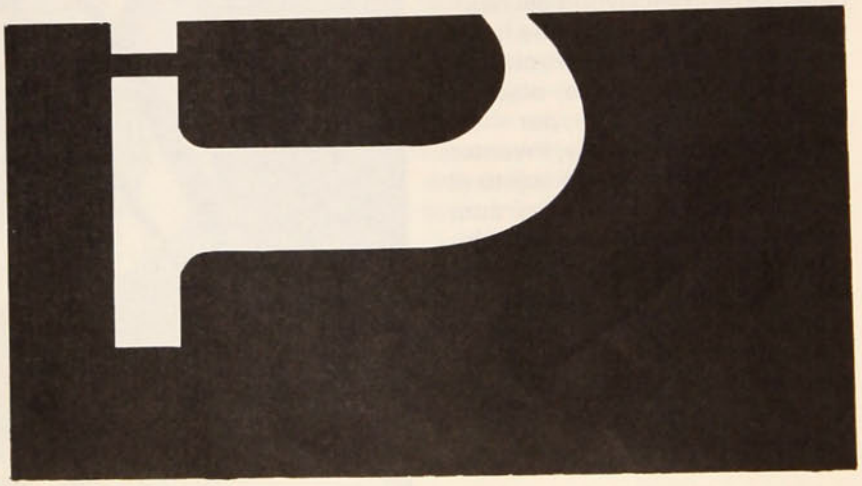
(viene de la pagina 31

proceso. A tientas, sin claridad, sin objetivos, sólo jugando, dejando participar el azar. Por eso es válido leerlo y pensar. Porque es el mismo **Duchamp** que acusa a la pintura de acientificismo y reclama por una mayor exactitud científica, para declarar enseguida que no pretendía exaltar a la ciencia sino desacreditarla "aunque de una manera ligera, sin importancia".

Este es el punto de partida que no debe perderse de vista. **Duchamp** parece no tener ideas muy concretas cuando se lanza a realizar. Estas se van encadenando a medida que la obra crece como realización. Ello importa una dicotomía entre lo conceptual apriorístico y el resultado retiniano, a despecho de su renuncia a toda estética, entendida esta última en el sentido tradicional. El arte actual, a través de las vanguardias renovadas año a año, vindica constantemente la paternidad de **Marcel Duchamp**. Todos tienen, creen tener, buscan o inventan puntos de contacto entre lo que hacen y aquella obra que invocan como inspiradora, lo que lleva a pensar en qué medida se entendió la amplitud, pero sobre todo el sentido de su gesto.

Y entonces uno vuelve a cuestionarse en qué medida sus seguidores o por lo menos muchos de los que suponen serlo, no se han regodeado en un esteticismo, quizá distinto, pero equivalente a aquel que **Marcel Duchamp** despreciaba. En qué medida la repetición de un gesto interruptivo, por abisal que parezca, ser, no representa sino un puente tartamudeado entre el pasado en revisión y un futuro sin horizonte. La espontaneidad, el auténtico juego de **Duchamp**, se convirtió por aparente imitación en mera ejercitación del "gusto", en capricho formal, en la búsqueda de una refinada distinción. Por ese camino, ser novedoso terminó dando patente de inventor. Pese a que todos sabemos que, si no es lo mismo rimar que escribir poesía, no es menos cierto que ha habido poetastros que se creyeron geniales nada más que por no usar la rima.

Por ese camino se puede llegar inconscientemente, como ya ha sucedido, a una fatiga de la novedad. Si buscar el entretenimiento como fin, podría ser válido y algún movimiento encaró decididamente la búsqueda del aburrimiento, como otra posibilidad; no es menos cierto que esto tiene mucho de juego inconsistente que más allá de la novedad no plenifica al creador, ni sobre todo al público que se supone llamado, cada vez más, a ganar posibilidades de ser a través de estas propuestas. De lo





contrario, podría alcanzar a algunas experiencias el anatema de **Hans Richter** —A quien no podemos acusar de conformista, ni de mediocre—, cuando dice en 1965: "Personalmente, siempre me ha parecido que un solo hombre que medita ante una obra de arte es mucho más importante que un millar de imbéciles que admiran cualquier cosa". El mismo **Richter** que dirá: "La obra de arte no se agota por la contemplación reiterada; al contrario, gana con ella. No ocurre lo mismo con la pala de nieve, la rueda de bicicleta o el mingitorio (se refiere a los "ready made" de **Duchamp**). Tales objetos no estaban destinados a la meditación ni a las emociones artísticas, sino a producir un impacto en el espectador, arrancarlo del absurdo de una óptica estancada, a alejarlo de las experiencias artísticas convencionales. Sólo que es casi imposible repetir ese impacto".

Es evidente como pensamos al iniciar esta meditación que hay algo mucho más profundo que una revolución formal en la experiencia plástica de estos últimos años. Que así como sus creadores se manejan con lenguaje plástico atradicional, desde una nueva perspectiva estética, existen nuevas poéticas que acompañan tales experiencias, no doctrinaria ni interpretadoramente, sino como parte de la obra misma. No obstante y como sucedió en todos los tiempos, muchos de estos episodios plásticos y conceptuales, sólo serán momentos olvidables del acontecer humano, mientras otros pervivirán y generarán seguidores y detractores. Eterna antinomía del arte. Como habrá quienes sigan inventando.

MUESTRA DE VERANO DEL MAC

Dos museos espalda contra espalda. El Museo Nacional de Bellas Artes, abierto hacia el barrio alto de la ciudad, y el Museo de Arte Contemporáneo, mirando hacia la Plaza Artesanos. ¿Dos vocaciones distintas? Difícil de responder. El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) ha estado ligado históricamente a un público masivo, heterogéneo, poco informado pero siempre inquieto. No es una casualidad que durante casi treinta años tuviera su sede en el corazón de la Quinta Normal, en el mismo edificio —el Partenón— en que se inaugurara, en 1887, el Primer Salón Oficial de Bellas Artes.

La decisión de trasladar el MAC al local de la antigua Escuela de Bellas Artes, tomada a fines de 1973, puso fin a una etapa rica en acontecimientos artísticos. El traslado abre algunas interrogantes: ¿influyó en la cantidad y la calidad del público asistente? ¿modificó la política de exhibiciones? ¿se mantuvo el contacto con los pintores jóvenes?

La respuesta a estas preguntas está en parte en la actual exposición de algunas de las obras que forman la colección de pinturas, grabados y esculturas del MAC (que permanecerá abierta hasta fines de enero) y en una conversación con la directora del Museo, María Dolores Mujica García-Huidobro. El diálogo fue facilitado por un recuerdo común: la época en que ella y el entonces director de Museo de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, vigilaban, con un resfrío casi crónico, la construcción de la Sala Matta, e imaginaban la eliminación de las "reproducciones en yeso de dudoso valor artístico" que poblaban el patio de las esculturas, y que finalmente resultaron más porfiadas.

María Dolores Mujica, que asumió la dirección del MAC en 1981, tiene una clara idea de la misión del Museo. No sólo atraer al público —al certamen Nacional de Artes Plásticas, en 1981, acudieron más de seis mil visitantes—, sino además el valor de las exposiciones exteriores y de la importante colección del Museo, y la elaboración de un catálogo razonado de esta última.

Las exposiciones exteriores al Museo no ofrecen problemas. Para este año se proyectan: una exposición de esculturas de Matías Vial, en abril; una muestra de obras del pintor inglés William Daniell (1769-1837) titulada: "Un viaje a través de Gran Bretaña", y hay la posibilidad de una exposición en conjunto con la Embajada de Alemania. En cuanto a una política de exhibiciones de la colección del MAC, se plantean algunos problemas.

Como lo señala acertadamente el catálogo de la exposición en curso, el MAC ha reunido "una coherente y sistemática colección de pintura chilena", que comienza con la generación del 13: Arturo Gordon, Agustín Abarca y Pedro Luna. Al respecto apuntamos algunas observaciones: José Balmes y Gracia Barrios están representados por obras fechadas en 1957 y 1953, respectivamente. Sería interesante poder seguir la trayectoria de estos pintores a través de obras más actuales, especialmente en el caso de Balmes, cuya serie "Testimonios", de la etapa que el llama "nuevo realismo", marca un hito importante en su obra.

Otro de los aspectos importantes de la actual muestra de obras de la colección del MAC, es el aporte de artistas extranjeros. Como lo señala con justicia el catálogo, las obras de Osvaldo Guayasamín, Víctor Vasarely, Alexander Calder, "amplían y enriquecen el patrimonio del Museo...".

Como lo señalara Antonio Romera, crítico de arte de "El Mercurio", hoy fallecido, luego de hacer una enumeración, naturalmente incompleta, de la colección de obras de autores extranjeros: ellas constituyen "un pequeño tesoro". La expresión es acertada si se piensa que muchos de los artistas citados por Romera ocupan hoy lugares de primer plano en la plástica internacional. Es el caso de Rafael Canogar y del Grupo (Equipo) Crónica, en el realismo crítico; María Elena Vieira da Silva; Leonardo Cremonini, en la corriente realista; Jean Dewasne, en la abstracción; los franceses Pierre Skira y Jean Helion, etc.

El gran mérito de la actual exposición del MAC es el de abrir un espacio en la actividad cultural, el que permitirá, en el futuro, ir conociendo la extraordinaria colección de grabados y de obras de autores extranjeros que integran el patrimonio del MAC.

Esa apertura tiene, además, otras proyecciones. Como lo señalara María Dolores Mujica, el MAC proyecta ahondar su contacto con los valores jóvenes, habilitando incluso una sala para exponer sus obras, y editar un catálogo razonado de la colección del Museo. Estas iniciativas, sumadas a la posibilidad de colmar los vacíos de la colección de obras nacionales y exhibir la colección de obras extranjeras, colocan al Museo de Arte Contemporáneo en una línea de trabajo de proyecciones insospechada.

TURISMO
EXTRASERVICE
AGENCIA DE VIAJES

TURISMO
EXTRASERVICE
AGENCIA DE VIAJES
VIAJE A:
U.S.A.
CARIBE
RIO DE JANEIRO
EUROPA

Consúltenos — Facilidades

PROVIDENCIA 2079
FONOS: 748036-745689
43721 - 2231048

DISFRUTE SUS
VACACIONES
CON FACILIDAD

TATIANA ALAMOS Y HELGA KREBS GALERIA EPOCA

El año '82 le brindó a **Tatiana Alamos** viajes al extranjero y el Premio de la Crítica. de su estada en Toronto, Canadá relata: "Fuí invitada por la Universidad de York y allí la sala de exposiciones se transformó en una de clases para estudiantes de sociología, filosofía y literatura". "Ellos por medio de mis tapices analizaban símbolos teatrales que han prevalecido a través de los tiempos". En ese mismo país, el Ministerio de Educación, le propuso un libro de enseñanza primaria para niños de 8 años. En el manual se recopilarán leyendas del Canadá y de Tierra del Fuego, juntándose las dos puntas del mundo.

Efectivamente, **Tatiana Alamos**, continuamente investiga el folklore americano. Así, en la presente exposición ha colgado bellísimos tapices e ilustrado con tintas de colores, láminas de oro y acrílicos, poesía precolombina religiosa. La artista se basó en recopilaciones de poemas incásicos reunidos por el escritor guatemalteco (Premio Nobel 1967) Miguel Angel Asturias.

Con originalidad, Tatiana urde el trama de cuentos autóctonos utilizando lanas de colores, haciendo diminutos muñecos-protagonistas, elaborando cajas de madera pintadas y decoradas por ella. Todos los elementos se conforman de modo dramático, en vibrante colorido, simbolizando concretamente lo esencial de una determinada leyenda.

Al preguntarle de nuevos proyectos, contesta decididamente: "Pronto empezaré los cielos de Chile"; "quiero reflejar en mis tapices los de Chiloé, del Norte, de la zona central, los cielos nuestros" concluye sonriendo.

"Partí de lo abstracto, sin embargo, hace 20 años estoy reconciliada con la figura" se explaya con voz cálida **Helga Krebs**. Ella también ha sido destacada en el pasado con el Premio de la Crítica. Sus cuadros nacen de géneros, lanas, cerámica, aluminio, hoja de amate y emplea el óleo para definir a sus personajes.

"Aislo a mi gente como si fueran astronautas o seres medievales" confía. De este modo, bajo los yelmos redondos y ahuecados, germina un arrullo visceral entre órganos del cuerpo humano y los elementos de la naturaleza también presentes.

Asimismo, con objetos extragráficos, agrega una nota cómica al total.

Johanna María Stein

PERFORMANCE DE P. GOLDENBERG EN GALERIA "SUR"

Las cosas no siempre resultan como uno se las plantea. Tal fue el enorme descubrimiento (?) de Pablo Goldenberg, artista plástico que preparó una obra para el Salón de Gráfica de la Católica, fue rechazado; entonces organizó, no como rechazo al rechazo, sino para enfrentarse a su propia obra, una **performance** en Galería "Sur".

Y pasó lo que tenía que pasar, en dos terrenos. Primero, la obra fue pensada y ejecutada para que fuese vista por un público en un Museo, junto a otras obras. Más aún, en la obra de Pablo hay unos espejos debían reflejar la realidad y, de paso, trozos de esas otras obras expuestas junto con la suya en el Museo. No ocurrió así. Segundo, en el lapso entre la entrega de la obra al Salón de la Católica y la exposición-performance en la Galería "Sur", el artista cambió. No sólo había cambiado el ambiente en que la obra sería exhibida (y comentada) sino que el autor cambió respecto de su creatura. Le hizo entonces algunos agregados, y todo volvió a cambiar.

En la Galería "Sur" se reunió un grupo bastante conspícuo de artistas plásticos, quienes, sentados en el suelo o en montones de diarios (que formaban parte de la obra), en lugar de comentar la obra de Pablo mirando su obra, se miraban unos a otros, teniendo en el centro un montón de periódicos, todos ellos de los últimos cuatro meses. El impacto de los titulares vistos todos juntos (y no uno a la vez, una cada día) fue tal; el público era de una calidad diferente a la que la obra habría tenido en el Museo y la reacción del público fue tal, que hubo una corriente emocional inmensa en la sala, que partía del propio artista, desgarrado en la comunicación de su entrega y en la receptividad de su público.

Resultado, una experiencia extraordinaria para Pablo Goldenberg, quien comenzó trabajando en una obra plástica y terminó como ejecutante de una performance enriquecedora.

EDUCARES
INSTITUTO PROFESIONAL
PARA LA EDUCACION Y LAS ARTES
AUTORIZADO POR DECRETO EXENTO N° 250 - 8/OCT./81
ADMISION 1983
EXAMENES DE ADMISION
9 DE MARZO
A LAS 9.00 Y 15.00 HORAS
INFORMES Y MATRICULAS:
JOSE MANUEL INFANTE 147 — FONOS: 2256271 - 2232677
SEDE: VIÑA DEL MAR:
J. JACKSON 377 — FONO: 81925 — CHORRILLOS

Una Mujer Araña que Besa sin Peligro

Al convertir su novela **"El beso de la mujer araña"** en obra de teatro, el argentino Manuel Puig disminuyó la dosis de veneno en torno al enfrentamiento del homosexual con la sociedad de hoy.

Mucho antes de que Manuel Puig escribiera **"el beso de la mujer araña"**, publicó las novelas que de inmediato lo llevaron a la fama. Nos referimos a **"La traición de Rita Hayworth"** (1968) y **"Boquitas Pintadas"** (1969) "trabajadas" ambas en un estilo que recordaba los antiguos folletines y en donde las clases medias provincianas argentinas aparecían asumidas con todos sus pequeños vicios y pequeñas virtudes. Puig, por entonces, expresaba constantemente su pasión por el cine. En entrevista publicada por la revista **"Cormorán"** de Santiago, señaló respecto a su experiencia cinematográfica europea: "Trabajé con De Sica, con René Clement 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."

El protagonista de **"La traición de Rita Hayworth"** es justamente el Toto, un niño deslumbrado por el universo que propone Hollywood y por quienes lo transmiten sentimentalmente: "adorador" de Tyrone Power, el Toto odia intensamente a la perversa Rita Hayworth capaz de traicionarlo en **"Sangre y arena"**. El Toto, sentimental, imaginativo, apollerado, tímido, era el retrato de un homosexual en ciernes.

Ocho años después, al crear a Molina, el homosexual prisionero en una cárcel de Buenos Aires por "corrupción de menores" —uno de los dos personajes de la novela **El beso de la mujer araña**"—, Puig pareció retomar el hilo conductor de su propia pasión por el cine y el retrato del Toto.

En efecto, Molina ocupa las largas horas carcelarias en contar películas de Valentín Arregui, su compañero de celda, un activista político marxista. Le cuenta complicadas tramas de películas de los años 30 y 40, haciendo especial hincapié en detalles "esteticistas" (el "stress" de los vestidos, los peinados altos de la protagonista, las casas lujosas, el atractivo de los varones). Sin quererlo, Molina se convierte en "el rey del camp" con su culto irónico a la afectación. La ingenuidad de Molina no se la atribuimos a Puig quien probablemente ha leído a Susan Sontag cuando ésta señala: "Los homosexuales se integran en el campo social apelando al sentido estético. El **camp** neutralista el moralismo, diluye dudas de comportamiento y dispone sobre todo a la diversión" (Difícil de definirlo, el **camp** se ejemplifica. **Camp** puede ser el culto a Marlene Dietrich o a Judy Garland, la película **"Mamita querida"** con su perverso retrato de Joan Crawford, el **"Rocky Horror Picture**

De hecho, Molina intenta divertir a Arregui al contarle las películas, a la vez que neutralizarlo: Molina está "puesto" allí con el fin de obtener información del activista político para transmitirla a sus represores. A medida que se va entablando la relación de los dos hombres, víctimas y victimarios el uno del otro, los dos, a su vez, de un sistema social que los segrega, van cayendo las máscaras. Puig ha definido así su novela: "En esta obra un personaje de ideales muy nobles, a quien repugna toda clase de explotación, se ve aislado de todo en una celda con una persona débil al lado, y sin proponérselo, recrea un sistema de explotación. Cuando toma conciencia de eso es cuando empieza su esfuerzo por evitar el rol, por evitar esconderse tras una máscara. Releyendo ahora el libro me parece que uno de sus temas principales es el de la posibilidad de gozar experiencias que no estén dentro de un modelo aceptado, pre-establecido. Me parece que es muy difícill lograrlo."

(continúa en la pág. 36)



(viene de la pág. 35)

Pero pareciera que Molina y Arregui lo logran. Tras la amistad se establece una relación sexual y un irónico final: Molina morirá apoyando la revolución ("como una heroína del cine", y Arregui torturado, soñará con la mujer araña que atrapa a los hombres en su tela. Casi una historia de amor "compasiva y rosa", si no fuera por las notas al margen —extensas notas— con las cuales Puig agrega la teoría de una serie de estudiosos post-Freud acerca de la homosexualidad y de su enfrentamiento con la sociedad (Otto Fenichel, Dennis Altman, Norman O. Brown, Herbert Marcusse, Annali Taube y Theodore Roszak). Simplificando, estos teóricos hablan de una utopía: la sociedad humana llegará a ser sana y libre solo cuando se destierren los rígidos moldes sexuales y se comprenda que las opciones eróticas son sólo de la incumbencia del individuo.

EL VENENO DE LA MUJER ARAÑA

Al convertir la novela en una obra de teatro, **"El beso de la mujer araña"** ha sufrido una especie de disminución de sus funciones. Tenemos entendido que Puig en persona trabajó esta versión dada a conocer en Brasil en 1981, y que ahora se presenta en Santiago por el Teatro Imagen dirigido por Gustavo Meza, e interpretado por Tennyson Ferrada y Gonzalo Robles.

Es como si a esta "mujer araña" le hubieran quitado la mitad de su interesante veneno. ¿Y a qué apunta este veneno? Sin duda, a rebelarse contra sistemas represivos, tal como lo señala el mexicano José Ramón Enríquez en su libro **"El homosexual ante la sociedad enferma"**, "el problema homosexual, tal como se plantea hoy en día, es ciertamente síntoma de una enfermedad, pero el homosexual no es el enfermo: la sociedad represora es la que se comprende incapacitada para sostener un sistema de valores, apoyado sólo en elucubraciones metafísicas, por otros medios que no sean la violencia, la sinrazón, la promoción de los prejuicios."

Queda claro que estamos hablando de una obra homosexual en donde el protagonista es Molina, y el activista político, el retrato de otra forma de "minoría" perseguida.

Al quitarle parte de ese veneno y convertir a Molina, de lo 37 años que tiene en la novela en un homosexual bastante mayor, sumamente afectado, con todos los elementos ridículos propios de una visión exacerbadamente machista, las claras definiciones —teóricas— del libro, se neutralizan, y Molina sólo provocará bondadosas compasiones, reacciones paternalistas, válidas en lo que a dignidad humana se refieren para un público bastante primario en su enfrentamiento con la "homo-erótica".

En estos momentos se presenta en Europa y América (incluido Brasil y Argentina) una obra como **"Bent"** de Martin Sherman en donde este fenómeno se aborda desde un claro punto de vista político, al narrar un episodio histórico oculto hasta el presente: la conducción de los homosexuales a campos de concentración nazis durante la segunda guerra mundial. Su autor, que expresa claramente su condición de judío y homosexual, presenta personajes sin afectación en un intento de llegar a públicos socialmente más desarrollados.

Junto a **"Bent"**, la versión teatral de **"El beso de la mujer araña"** —que vemos en Chile—, falla, aunque pretende, sin duda, ir mucho más lejos que las ramplonerías del género que hemos visto en otras ocasiones, llamadas sólo a la compasión, o lo que es peor, a la risa.

Jorge Marchant Lazcano

TIEMPO Y DISTANCIA A TRAVES DEL TIEMPO

De cómo ha cambiado la ecuación tiempo-espacio con el correr de lo años.

Gracias a la existencia de un detallado diario de viaje, sabemos de los pasos de un monje medioeval y de su largo recorrido visitando más de cien monasterios e iglesias. No conocemos su nombre, porque él mismo no estimó importante anotarlo en su pergamino, (en ese tiempo la identidad personal no tenía la importancia que hoy le atribuimos), en cambio sabemos el camino que siguió y los nombres de los lugares que visitó.

Era el siglo XI, más exactamente el año 1050, y nuestro anónimo viajero se apresta a partir desde el monasterio de Canigou, ubicado un poco al norte de Barcelona en España. Al iniciar el viaje probablemente no sabía que volvería a ese lugar sólo más de un año después. No pocas dificultades le esperaban. Subió y bajó los Pirineos orientales. Cruzó suelo francés a lo largo de la costa para luego dirigirse al norte llegando a París, dejando atrás ciudades como Tours y Orléans. El viaje continuó todavía hacia el este hasta suelo alemán. Ya en el valle del Rhin decide emprender el regreso, quizá cambiar de la lengua francesa a otra diferente, le pareció que marcaba el límite de su viaje.

El propósito del viaje era anunciar la muerte de Wifredo, Conde de Cerdaña y benefactor del monasterio al que pertenecía este abnegado viajero; y solicitar, a quien quisiera escucharlo, una oración por la salvación de su alma.

Algunos siglos más tarde, con medios más desarrollados, los mensajes fúnebres no necesitaban hacer un recorrido tan lento y penoso. En 1865 la noticia del asesinato de Abraham Lincoln demoró únicamente 8 días en llegar a Europa. Lo que sigue es historia conocida; hoy es posible presenciar la muerte de un presidente en el instante en que ocurre sin que importe en qué lugar del planeta ocurre.

Las diferencias están a la vista. Para recorrer distancias mucho más modestas el referido monje necesitó más de un año. Agreguemos a eso que su mensaje probablemente llegó a muy pocas personas; sólo a aquellas a las que alcanzó directamente su voz. Con seguridad también ocurrió que más allá de los límites estrechos de su monasterio y de la región a la que pertenecía, Wifredo no era conocido. Nuestro monje, pasado un cierto límite, hablaba con gentes que pertenecían a mundos distintos.

En la actualidad la muerte de Wifredo podría haber sido conocida instantáneamente por unos 2.000 millones de personas simultáneamente. El entusiasmo y el sudor de ningún monje medioeval puede evidentemente competir con las actuales técnicas de comunicación. Pero, no se trata sólo de la velocidad y la instantaneidad; hechos a los que ya estamos acostumbrados. La misma circunstancia de que la distancia recorrida para llevar la noticia nos parezca modesta, es todo un índice. A ese monje no debió parecerle modesta; al contrario, representó para él más de un año de su vida, en un tiempo en que la vida era bastante más corta.

Es costumbre oir que el mundo se ha empequeñecido; y así parece ser. La imagen que hoy tenemos de él no es la que se tenía en el siglo XI. Hasta aquí nada nuevo, pero conviene detenerse en el hecho de que nuestra sensibilidad es distinta. Esta se ha transformado gradualmente; para nadie es una empresa plantearse el cruce de los Pirineos si se trata de llevar una noticia. Nuestro sentido de las distancias se ha modificado; en nada se parece al de otras épocas. Lo mismo ocurre con nuestro sentido del tiempo.

Para los habitantes de París o de Metz del siglo XI Wifredo debió ser desconocido. No lo eran para nosotros ni Kennedy ni Sadat, no obstante que ambos vivieron a mayor distancia de nosotros que el Conde con respecto a esas personas. La imagen que tenemos del mundo es diferente. Hoy son parte de nuestro paisaje cotidiano muchas más cosas que en cualquier época. La imagen del mundo que tenemos en la actualidad no ha surgido, como sucedía en la antiguedad y todavía hace poco tiempo, ligada exclusivamente a lo que ocurre en nuestro espacio inmediato; sino que de un cúmulo incesante de información más o menos reciente proveniente de lo largo y ancho del planeta.

Este hecho conforma una situación suficientemente significativa como para considerar con toda decisión que los actuales medios de comunicación, y concretamente la TV, constituyen medios de educación. Con independencia de que la TV se proponga o no ser educativa debe considerársela como tal, en la misma proporción en que continuamente trastorna y transforma no sólo nuestras pautas de percepción, sino también la conciencia que tenemos de nosotros mismos y del mundo que nos rodea.

Texto: Ricardo López



OPTICAS
ROTTER & KRAUSS

- Anteojos ópticos y de sol
- Lentes de contacto
- Audífonos para sordos

Ahumada 324 Estado 273
Pedro de Valdivia 065
(Lado Cine Oriente)
Apoquindo 4900 (Omnium) L. 58
Shopping Center Vitacura L. D1
(Vitacura alt. 6700)

LA PANTALLA TERAPEUTICA

Hasta los años 50 las características de la actividad psicológica clínica son bastante precisas.

De una parte el tratamiento se centra en la palabra, esto es, el terapeuta comunica verbalmente el diagnóstico, la interpretación y el tratamiento a seguir. Desde el punto de vista del paciente los recursos son igualmente verbales; por medio de la palabra, él comunica a su terapeuta los rasgos de su problema. No es que comprenda perfectamente, y en detalle, qué es lo que le ocurre si bien sabe que algo pasa.

El propósito de esta estrategia verbal es lograr que el paciente piense y reflexione acerca de su problema, lo explore y reconozca en sus raíces.

Se suponía que cuando el paciente conoce y enfrenta su problema está ya en camino de superarlo.

Por otra parte, esta terapia clásica se caracterizaba también por la distancia entre el terapeuta y el paciente. La relación entre ambos es formal, y la interacción es del paciente consigo mismo, más que con el terapeuta. Incluso era una costumbre el que el terapeuta se ubicara detrás del paciente, impidiendo una interacción cara a cara. Se trata, en suma, de una relación interpersonal.

También, a la altura de los años cincuenta, se desarrolla una nueva perspectiva sobre la conducta humana que va a tener aplicaciones prácticas en la terapia. Puesto que, el concepto central de esta nueva orientación es que las conductas son aprendidas, entonces, la terapia no puede sino consistir, en la modificación, el reforzamiento o la extinción de las conductas del paciente. En consecuencia, en este cuadro, no se considera como algo esencial el conjunto de procesos reflexivos, ni se busca explorar, mediante ellos la raíz de los problemas. Sin embargo, con todas las diferencias que separan a estas dos escuelas, en lo que a terapia se refiere, ambas coinciden en ser "curación por medio de la palabra".

Es en este contexto denominado por la influencia de una u otra de estas orientaciones que el video-tape entre formalmente en escena.

Estamos en los años 60. Su técnica fundamental es la confrontación del paciente con su propia actuación filmada. Por medio de ella se busca facilitar el trabajo hacia la solución de problemas.

La era actual ha sido marcada por adelantos electrónicos, entre ellos, la televisión y el video. Por medio de la televisión se ha logrado una revolución de los procesos de comunicación, se ha acelerado el conocimiento y las relaciones interpersonales se han hecho más cercanas.

Las primeras funciones que cumple el video-tape, son educativas y de entrenamiento. En Universidades americanas se usa con fines formativos. Sin duda, el desarrollo acelerado entre los años 60 y 70 de nuevas formas terapéuticas en relación a la pareja y la familia, impulsan el uso del video. En todos los centros destinados a este tipo de estudios se innova por medio de la confrontación, técnica activa que cumple la necesidad de acelerar la ayuda al paciente, facilitar la comprensión de sus problemas. Esta técnica se adecúa a las presiones psico-sociales de la época, reduce el gasto, acorta la duración de los tratamientos, evita el sufrimiento y la angustia.

Terapeutas como Nathan Ackerman, Carl Whitaker, Virginia Satir, Norman Paul, Salvador Minuchin, Ian Alger, Jay Haley y otros, son los innovadores en el uso de la técnica, verdaderos pioneros de la confrontación mediante video-tape. Ellos abogan por el desarrollo de una comunicación más verdadera, clara, directa, congruente. Se comprometen en el cambio y mejoría de las relaciones.

La revolución que provoca el uso del vidéo está más centrada en la forma que en el contenido. Ya no es la curación a través de la palabra, es la interacción en su totalidad: la palabra, la no palabra, los mensajes, los significados unidos a la imagen y la relación. Se introduce una realidad distinta en que no es el terapeuta el responsable y el conocedor de las técnicas sino que el video establece un nexo entre paciente y terapeuta, compartiendo ambos la responsabilidad del cambio por medio de una técnica que no lleva a realizar un esfuerzo mental ni a deducir en abstracto sino a verse y a confrontarse en la situación misma.

Verse, no imaginarse, verse como se es visto. Esto produce un impacto que no puede olvidarse fácilmente, porque se introduce una realidad internacional, comunicacional, visual y perceptual distinta.

Los problemas de comunicación son aquellos que más frecuentemente se encuentran a la base de las dificultades, conflictos y patologías individuales así como aquellos de pareja y familias.

En general, las personas no logran una adaptación satisfactoria a las diferentes situaciones cotidianas, debido a que el proceso de dar y recibir información no cumple con el rol de articular la relación. Por el contrario, la desarticulan. Por medio de la información que recibe, el ser humano obtiene un conocimiento vital para su supervivencia y desarrollo. Logra construir la imagen de sí y, por ende, su autoestima.

Conviene acentuar el problema que genera comunicarse en diferentes niveles del lenguaje. Los equívocos surgen del hecho que el emisor y el receptor se informan e interpretan los mensajes desde perspectivas diferentes. El foco de atención varía, siendo la mayoría de las veces distinto. Para unos cobra realce el lenguaje informativo, el contenido; para otros, es más importante la dirección que lleva el mensaje, es decir, qué es lo que comunica analógicamente. Estas diferencias se captan, a la vez, por la percepción de claves verbales y no verbales.

Los aspectos no verbales de la comunicación —modos, contacto visual, distancia interpersonal, expresiones faciales, gestos, posturas, movimientos corporales, tono de voz— no son elementos secundarios. Las conductas no verbales complementan y otras veces contradicen lo expresado verbalmente, por lo cual juegan un rol central. Las emociones son las que se expresan mayoritariamente de manera no verbal.

La confrontación, mediante el video, permite clarificar cuáles son las discrepancias de los distintos niveles de comunicación. ¿Cuáles contenidos y cuáles mensajes entregan un significado comparativo ¿cuáles nó? ¿qué estructura de roles y de poder se está generando en base a las actitudes? ¿cuál es la estructuración de los mensajes? ¿cuáles son los contenidos?

Se ha visto que las expresiones faciales, corporales, su mayor o menor flexi-

lidad, la disposición a escuchar o nó escuchar, dicen más que todas las palabras pronunciadas. Además, cumplen en numerosas situaciones con el rol de iniciar una interacción y provocar una secuencia de hechos, mensajes y significados que, al no ser compartidos, conducen a los conflictos de relación.

El uso del video-tape, como técnica de confrontación, ayuda en forma poderosa al reconocimiento, a la comprensión, a la modificación y al cambio de las dificultades o alteraciones que se presentan. La percepción de la autoimagen o la autoconfrontación influyen en el proceso de cambios.

Es necesario demostrar la aplicabilidad concreta y la utilidad terapéutica de este medio. La técnica de confrontación se realiza por medio de la grabación y proyección de la interacción filmada. Para permitir una mayor comprensión, y una integración entre el ver, pensar, sentir y actuar se le sugiere al paciente, al verse, que se plantee las siguientes preguntas:

¿Quién es la persona, pareja o familia que vé?, ¿qué le agrada de lo que vé?, ¿qué le desagrada?, ¿que le cambiaría? Se pregunta también si la imagen recuerda a alguien; igualmente, se le pide que complete frases como las que siguen: "Mientras me miraba o te miraba o miraba la grabación sentí...", "Mi apariencia.....". Se pueden idear muchas preguntas que permitan clarificar de acuerdo a los contenidos expresados.

Veamos algunos ejemplos. Patricia y Fernando, con dos años de matrimonio, acuden al terapeuta porque no pueden comunicarse. Siempre terminan disgustados. Se grava la interacción y al mirar la proyección Patricia exclama: "Veo una persona que no soy yo, tengo una cara que da susto. No sabía que levantaba tanto las cejas ni que abría los ojos de ese modo. Sentí molestia al verme, mi apariencia me asusta". El exclama: "Me molesta la dureza de mi mirada. Nunca creí que fuese tan seco para hablar. No me siento yo mismo al mirarme".

Al contemplar su actuación filmada, comprenden que la escalada de agresión se debe a diversos obstáculos de la comunicación. El intercambio de mensajes no comienza con el contenido verbal, sino que hay un conjunto de claves previas que predisponen a la defensa. Se establece el círculo agresión-defensa. Ya no se escuchan en forma flexible sino prejuiciadamente. De antemano, ambos esperan y fomentan la molestia en el otro.

Otro caso es el de Ivonne, 42 años, persona que no ha podido desarrollar un vínculo afectivo estable.

La insatisfacción es cada vez mayor y presenta un cuadro de ansiedad que, cada vez, la inhabilita más realizar actividades ligadas a la vida familiar, social y laboral. Al verse en la pantalla exclama: "Nunca había entendido cuando me decían que parecía una niñita chica. Al verme sentí que presenciaba a una adolescente aguaguada. Me impresiona mi voz, mi sonrisa, es como si no fuese real. Parezco una niña tonta, no una mujer....".

La comunicación provoca dos mensajes en distintos niveles; se observa una mujer pero sus gestos, expresiones y tono de voz son de alguien que no corresponde a los 42 años. Hay una interferencia porque el rol subjetivo (su propia percepción) y el rol adscrito y desempeñado (lo que los demás suponen y ven) son conflictos. Esta estructura de roles no permite acercamiento sino separación.

Juan 33 años, Isabel 28, siete años de casados, consultan por una relación borrascosa. Misteriosamente, siempre que estén juntos se produce un altercado que los lleva al borde de la separación. El la ca-

Sin duda, el desarrollo acelerado entre los años 60 y 70 de nuevas formas terapéuticas en relación a la pareja y la familia, impulsan el uso del video

lifica de mañosa y dominante, ella lo describe como injusto y agresivo.

La confrontación con sus imágenes les permite aclarar e informarse acerca de los significados de las comunicaciones que se dicen y aquello que oyen. Son dos mensajes contradictorios sin significado compartido.

El exclama: "Yo no sabía que fuese tan latoso ¡si lo hablo todo! ¿por qué no me dijiste que te aburrías?". Ella dice: "No sabía que tenía cara de pocos amigos, parezco enojada, no sabía que fruncía el seño igual que mamá. Cuando tú me decías estás cada días más igual a tu madre, yo sentía deseos de estrangularte. No entendía por qué tenías que hablar de mi mamá". El agrega: "Yo sentía que tú siempre querías hacer lo que deseabas. Te veía la expresión y pensaba ¡igual a su madre, me está tratando de dominar igual que ella domina a mis suegros!; esto me enrabiaba y comenzaba a ofenderte".

Claudia, 26 años, soltera, presenta una depresión-ansiosa. Se mira en la pantalla y dice: "Me gusto, no sé por qué siempre me imaginé fea. En mi familia siempre fui el pato feo. ¿Sabe?, me gusto; no soy fea....".

Una paciente obesa, 25 años, con mala relación con los padres. Sólo ha tenido un pololo por dos meses durante un viaje fuera de Chile. Una vez que se observa en la pantalla dice: "Nunca creí que fuese así, me miro y veo a mi madre. Me sorprende ver en mí su misma mirada distante y desconfiada. Hasta arrugo la nariz como si sólo hubiese malos olores".

Esta persona no realizó ningún comentario positivo acerca de sí misma. Todas sus verbalizaciones eran negativas. Probablemente, esa fue la forma en que se relacionaron con ella. Al oír y ver los comentarios grabados, comprende que en parte el comer excesivo está gatillado por su pésima imagen y aquellos contenidos no verbales negativos de su diálogo interno. Esta forma de relación la lleva a perpeturar el ciclo autoagresión-frustración representado por las críticas y la comida, manteniendo así su mala autoimagen. Al verse, comprende por qué no puede establecer relaciones amistosas, ella genera sentimientos de distancia. Aprende algo que no sabía, conoce su estilo y está en condiciones de trabajar para modificarlos.

Una chica de 24 años, soltera, que había tenido una desilusión amorosa frente a la cual sufre una depresión reactiva de la que sale rápidamente. Vuelve después de dos meses de alta, pololeando; pero esta relación está misteriosamente naufragando. Se graba la descripción de la última conversación con el pololo, siendo ella el personaje que desempeñaba ambos roles.

Al verse exclama: "En realidad, nadie puede saber si estoy triste o alegre, soy una persona latosa. Lo único que veo en esa persona es mucha rabia. Con razón mi pololo me lo dice, él siente que yo no me atrevo, que no me intereso en él, que no le presto atención, que parezco ausente e indiferente".

La selección de casos permite concluir el valor indiscutible de la técnica del video en la actividad terapéutica. Por su intermedio, el paciente accede a una experiencia de auto-reconocimiento. De otro modo, la terapia resulta muchísimo más lenta y dolorosa porque está centrada en esfuerzos básica y exclusivamente reflexivos. Sin embargo, es necesario aclarar y tener en cuenta que la fuerza terapéutica del video no puede aprovecharse fructíficamente sino en complementación con diversas otras técnicas o aproximaciones, desarrolladas a través de la historia de la terapia psicológica.

Texto: CLEMENCIA SARQUIS

¿PUEDE MORIR EL LIBRO?

¿Cuál es el poder de las palabras?... Más aún: ¿Cuál es el poderío de las letras? Antes de Gutenberg, antes que la voz bíblica de la imprenta dijera al libro: "creced y multiplicaos", ya la letra había entrado en la sangre del hombre. Ya en los monasterios se atesoraban los diálogos de Platón, las tragedias de Sófocles y Eurípides. Ovidio era recitado con vehemencia; y también Virgilio. Los escándalos de Nerón eran conocidos en la Edad Media por ese periodista y testigo sublime que fue Petronio, hombre que unió la elegancia en el vestir —ese arte tan difícil de cultivar— con la elegancia de las letras. Gutenberg vino a darle a la escritura un sitial más católico, más universal a la palabra escrita. El libro escrito en grueso material se entregó ahora en fino papel, en delicado elemento.

De las desordenadas páginas, vino una transformación definitiva y clara: el tipo de letra uniforme en estilo, en dimensión. Ya no hubo necesidad de ingresar al monasterio para penetrar en el saber, en la ciencia y la imaginería. El libro pudo entonces ser compañero en la soledad. De allí la explosión del Renacimiento. De allí que aparecieran un Copérnico, un Galileo, un Dante, un Shakespeare, un Petrarca, un Cervantes. La letra no tuvo necesidad en entrar en el hombre "con sangre". Del conocimiento del libro vino el enfrentamiento intelectual, el diálogo. es cierto que también llegó el cisma.

Con libro en mano, el renancentista puso en tela de juicio lo científico aceptado hasta entonces como axioma; también estuvo a punto de ser pulverizada la "Poética" de Aristóteles, que entregaba normas sobre la escritura en temáticas y formas.

Lope en España, Shakespeare en Inglaterra, fueron disidentes en ese aspecto. La Iglesia también recibió un terrible sacudón, con las nuevas interpretaciones de los Libros Sagrados.

Esto, lejos de disminuir las bases de ella, la enriqueció con Concilios memorables, con diálogos y enfrentamientos en torno a la fe y la doctrina, de manera brillante. Todo eso hizo el libro, todo eso la invención de este instrumento poderoso como la pólvora. El libro alejó al hombre de los pergaminos puestos en fila de los monasterios y conventos y pudo ponerlos en su hogar, junto a sus herramientas artesanales. La sabiduría del monje —celoso guardián del saber del mundo— fue puesta en manos del artesano —celoso guardián de la tradición urbana y campestre.

> ***"El libro separó a la tribu, la televisión lo ha tornado tribual. El libro ha hecho del hombre un ser dialogante consigo mismo; la televisión lo esta masificando en el pensamiento, adocenando"***

Hoy, el libro ha sido puesto en tela de juicio. ¡Ha muerto el libro! se preguntan algunos ante el poderío de la televisión, del cine, de la radio. Pero ¿ha muerto en realidad?. Entregar un diagnóstico ante este enfermo sempiterno, no es labor nuestra. Sólo podríamos contestar con otras preguntas: ¿Mató la fotografía a la pintura? ¿Asesinó la televisión a la radio?

Marshall MacLuhan, teórico de los medios de comunicación, dijo que el libro creó a un hombre a su imagen y semejanza, vale decir al "hombre lineal", el "hombre horizontal". Ha hecho que el hombre piense en esa forma lineal, similar al libro y que solo la televisión le ha permitido hacerlo pensar de manera diversa. De lo continuo y rectilíneo habríamos pasado a lo cambiante. No sabemos a qué libros se refirió concretamente MacLuhan y su teoría es un arma de dos filos. Porque a Marcel Proust no se le puede definir como rectilíneo, como tampoco a James Joyce, ni a Samuel Becket o Eugenio Ionesco.

El libro separó a la tribu, la televisión lo ha tornado tribual. El libro ha hecho del hombre un ser dialogante consigo mismo; la televisión lo está masificando en el pensamiento, adocenando.

Quizá el libro esté perdiendo su poderío como expresión masiva. Y la televisión sea el nuevo hechicero de la tribu que piensa por todos. Pero la televisión no podrá, máquina electrónica como es, crear un soneto más hermoso que Petrarca, ni una tragedia como "Edipo", ni un salmo como los de David... John Keats, el poeta inglés, expresó: "Un libro es un libro... aunque nada haya en él".

M.A.M.

Terzolo
Rotisería — Platos preparados para llevar
Pastelería y tortas finas — Licores
Vicuña Mackenna 19 — Tel.: 222.0740

BIBLIOTECA NACIONAL
DEPTO. CENTRO NAC. DE PROCESAMIENTO
DL ☐ Ca ☐ 3 MAR. 1983 Co ☐

PLUMA & PINCEL

Nº 4 — ABRIL DE 1983
PRECIO $ 100.— (IVA INCLUIDO)

TODA LA CULTURA

12(895)

LA CENSURA

VIDEO DE FREI: habla el Director / Entrevista gay a **TENNESSEE WILLIAMS** / **FLOR MOTUDA** se confiesa / **NEMESIO ANTUÑEZ** y su pena / **HERMAN HESSE** anarquista libertario / **N. PARRA** desorienta

SUBSCRIBASE a: Pluma y Pincel

TODA LA CULTURA

SUBSCRIPCIONES: ANUAL $ 1.200
SEMESTRAL $ 600

OFERTA VALIDA SOLO POR EL MES DE ABRIL $ 1.000

ARCO LTDA.

BELLAVISTA 220 TELEFONO 372487
15 NORTE 1045 — BLOCK 1-6 DEPTO. 42
F.: 974899 VIÑA DEL MAR

PRONTO : FACILIDADES CULTURALES PARA LOS SUBSCRIPTORES DE PLUMA Y PINCEL

MUNDO
STEREO
95.9
F.M.
EN EL CENTRO DE LA FRECUENCIA

CARTA DEL DIRECTOR

El número de este es se abre con una amplia sección de cartas recibidas, y una de Nelly Richard quien responde a la anterior de nuestra colaboradora María Eugenia Meza. La amplitud editorial que anunciamos en nuestro primer número queda así ampliamente demostrada, pero ponemos punto final a esta polémica porque, primero, podría eternizarse, y segundo, porque podríamos perder el control sobre lo que entendemos por ética profesional. Por otra parte, en lugar de agradecer las cartas de estímulo y peticiones en la propia sección, respondemos en breves palabras, con "muchas gracias" entre otras, desde esta columna privilegiada.

El mes pasado estuvo ocupado con noticias tristes. Fallecieron varias importantes personalidades del mundo intelectual. No podemos rendirle a todos, al mismo tiempo y en la misma medida, nuestro más sentido homenaje. De modo que presentamos una breve pero muy justa nota de Edison Otero sobre Arthur Koestler y el 31 de marzo recién pasado, juntos con la Sociedad de Escritores de Chile, realizamos un foro con la participación de Luis Sánchez Latorre y Ricardo López, además del propio Otero. Para el gran poeta francés, Paul Le Febre, mejor conocido como Paul Geraldy, autor de esa pequeña obra nuestra titulada "Tú y yo", nos reservamos tiempo y espacio para una próxima edición. En cambio Tennessee Williams, que compartió con Eugenio O'Neil y Arthur Miller los honores de las estrellas de mayor magnitud en el cielo del teatro norteamericano de este siglo, tenemos una excelente nota de Jorge Marchant Lazcano, más una exclusiva entrevista "gay", la única que Williams aceptó en su vida, que publicó la revista "Gay Sunshine" y que será toda una novedad para nuestros lectores.

La publicación del discurso pronunciado por Enrique Lafourcade en el acto de aceptación del Premio María Luisa Bombal, en nuestra edición pasada, y una serie de acontecimientos locales relacionados con la libertad de expresión, sugirieron la conveniencia de ofrecer a nuestros lectores todos los aspectos negativos que rodean la existencia de un sistema de censura que no ha sido debidamente codificado, de modo que los posibles afectados conozcan de antemano los límites de lo permitido y de lo vedado. Así, entonces, les entregamos varias notas que reflejan la ninguna claridad que rodea a la censura y lo cual, por cierto, no puede menos que mantenerla entre sombras, agravando innecesariamente sus ya sombríos contornos. Por cierto que los firmantes de las diferentes notas, además de la correspondiente idoneidad para referirse al tema, se responsabilizan por sus palabras.

Esta edición cuenta, además con una nota de María E. Meza, muy ponderada y especial, sobre el conjunto chileno "Los Jaivas", cuya calidad ya ha trascendido nuestras fronteras, conjunto que también ocupó las páginas de PyP cuando la editamos en Buenos Aires. Estuvimos presentes en las Semanas Musicales de Frutillar y Enrique Arriagada nos entrega su visión y versión del éxito que una vez más coronó ese loable esfuerzo. El fenómeno personalísimo de Raúl Alarcón — Florcita Motuda, llevó a la espectacular entrevista de Samuel Silva. La historia de la estatuilla conocida como "Oscar" se debe al trabajo de Marco Antonio Moreno, que sin duda les va a aclarar muchas dudas. Y en la sección literaria, además del excelente trabajo de Alfonso Calderón sobre Herman Hesse, trabajo que lo rescata de las garras de los neonazis que pretenden apropiarse del gran escritor alemán, el lector encontrará una nota de Jorge Narváez que recomendamos con muchísimo gusto y un par de comentarios de libros de Floridor Pérez que una vez más dejan muy bien puesto su nombre y su lugar en las letras chilenas. La sección "libros" de nuestra revista está creciendo más allá de todo límite previsible; aprovechamos este rincón para agradecer todos los envíos.



En plástica, Renée Gewolb le hizo hace ya varios años una entrevista a Nemesio Antúnez que guarda actualidad y lozanía para su disfrute. Y en las abultadas páginas de la presente edición, sin tener que regalar nada, encontrarán nuestros lectores abundante material de amena lectura.

Hasta el próximo mes.

El Director

Director: **Gregorio Goldenberg;** Subdirector: **Edison Otero;** Gerente: **Loreley Goldenberg;** Ilustraciones: **Alejandro Armstrong;** Diagramación: **Eduardo Dinamarca;** Archivo y Documentación: **Sofía Perelman.** Colaboran en este número: **Enrique Arriagada; Alfonso Calderón; Marcelo Contreras; Gonzalo Díaz; Joaquín Eyzaguirre; Fulvio Hurtado; Ricardo López; Jorge Marchant Lazcano; María Eugenia Meza; Marco Antonio Moreno; Jorge Narváez; Floridor Pérez; Luis Sánchez Latorre; Samuel Silva; Johanna María Stein y Verónica Valdivieso.** Fotografías: **Pool fotográfico de P y P.** Editado en Chile por **"Artes y Letras de América, ALA, Ltda."**, domiciliada en José Alfonso 33, Depto. 192, Tel.: 2220171. Representante Legal: **Gregorio Goldenberg.** Marca Registrada. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido sin la previa autorización del Editor. Distribuida por **Ainavillo y Cía. Ltda.** Impresa en **San Jorge Impresores S.A.I.** que sólo hace de impresora. Recargo por flete a 1ª, 2ª y 12ª Regiones: $ 5. **Los artículos firmados son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.**

CARTAS



Señor Director:
Presente:

Conocemos ya bastante en torno a los múltiples recursos de que se sirve el Comunismo Internacional para concientizar y apoderarse de la mente de los hombres. Sin embargo, no sin asombro, comprobamos día a día el desprejuiciado extremo al que se ha llegado, en el afán de lograr sus arteros propósitos. Tal razón me anima a escribir esta carta: he creído descubrir una de las más bien tramadas artimañas proselitistas del marxismo, y estimo mi deber de chileno llamar la atención sobre ello.

Se ha transmitido de antiguo el siguiente cuento, que nosotros aprendimos de nuestros padres y que enseñamos a nuestros hijos:

"Este niñito compró un Huevito...
...este niñito lo puso a cocer...
...este niñito le hechó la sal...
...este niñito lo revolvió...
...y... ¡¡ESTE PERROCOCHINO SE LO COMIO!!!!"

Sostengo responsablemente y con toda la vehemencia que puedo imprimir a mi pluma: QUE ESTE CUENTO ES UNA DE LAS MAS REFINADAS Y DAÑINAS ASTUCIAS CONCIENTIZADORAS DEL MARXISMO. Involuntariamente, queriendo entretener a los niños contándoles este cuento, les estamos introduciendo inconscientemente los fundamentos de la ideología marxista. Observemos con atención:

1) El cuento en referencia formula una singular división del trabajo. (Recordemos que cada personaje está representado por un dedo de la mano, esto es: el dedo meñique compra el huevo, el dedo anular lo pone a cocer, el dedo corazón le agrega la sal, el dedo índice lo revuelve y el dedo pulgar se lo come.) La división del trabajo es la piedra angular de la teoría marxista.

2) Existe una explícita e ilegítima apropiación de trabajo ajeno. (El dedo pulgar consume algo que no le pertenece y que es el producto del trabajo mancomunado de los cuatro dedos restantes). Esta es la idea que subyace a la teoría marxista de la plusvalía.

3) Se sugiere una tajante división entre poseedores y desposeídos, al mismo tiempo que se implica el hecho de que los desposeídos son explotados. (El dedo pulgar es el propietario de todos los bienes del cuento, ya que se ha apropiado de ellos. En otras palabras, los restantes dedos trabajan para él sin remuneración alguna). Esto apunta directamente a los dos extremos irreconciables en que el marxismo divide la sociedad: Proletarios y Burgueses.

4) Un solo dedo es capaz de apropiarse del trabajo de cuatro, en virtud del ejercicio ilegítimo de la fuerza. (Suponemos que el dedo pulgar se permite actuar de esa manera en virtud de su físico más poderoso). El marxismo postula que la clase explotada es mayoritaria y que los explotadores constituyen la minoría; a su vez los segundos oprimen a los primeros por la fuerza.

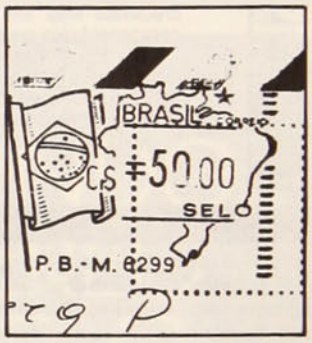
5) Cada dedo se define por la actividad que realiza. (A cada dedo corresponde una función: comprar, cocer, sazonar, revolver y comer; por la cual los identificamos. Conocemos cada dedo exclusivamente por el trabajo que realiza). El marxismo sostiene que el trabajo es la esencia del hombre.

6) Observemos finalmente, la forma soez —por demás propia de los marxistas— en que el cuento se refiere al dedo pulgar. Se le trata de "perro cochino", (otra variante del cuento dice "perro viejo"). Expresiones igualmente groseras y ofensivas, que de acuerdo con nuestra interpretación está dirigida a lo que el marxismo llama Burguesía. Por otra parte se buscaría demoler el tradicional y cariñoso apodo que recibe el dedo pulgar: no olvidemos que se le conoce comúnmente como "dedo gordo".

Es fácil deducir que esta acción concientizadora se realiza con vistas a allanar el camino a una apología de la guerra fraticida.

Liberado en mi conciencia y esperando haber contribuido a la lucha contra el oscurantismo y el totalitarismo, se despide de Ud. atentamente,

Chileno Alerta



Estimado señor Director:

Primeramente, le manifiesto mis más sinceras felicitaciones por la noble tarea que usted ha emprendido al crear "Pluma y Pincel", una verdadera revista cultural que desafía a las mediocres publicaciones que aparecen en nuestros días.

En segundo lugar, me voy a permitir reparar un error que, sí mal no imagino, fue absolutamente involuntario. En un artículo que apareció en el número 3 de "Pluma y Pincel" y que se tituló "El pop de los ochenta", se mencionó a exponentes musicales chilenos como Congreso, Sol de Medianoche, Los Jaivas y Miguel Piñera, y se omitió a otros que, a mi juicio, han aportado muchísimo más a nuestra música pop chilena que el propio Piñera o el grupo Sol de Medianoche. Me refiero a Los Blops, un grupo tan antiguo como Congreso o Los Jaivas y que ha servido de inspiración —principalmente a través de Eduardo Gatti, quien hoy hace música como solista— a muchos nuevos compositores chilenos. Tampoco deberíamos olvidar a algunos creadores de nuestros días como Hugo Moraga, Eduardo Peralta, Lucho Le-Bert y otros, que han significado un aporte musical mucho mayor —repito— que el de Miguel Piñera o el grupo Sol de Medianoche. Sólo nos bastaría pensar en lo interiorizadas que están, en el sentimiento popular, canciones como "Los Momentos" (de Eduarto Gatti) y "A mi ciudad" y "Simplemente" (ambas de Lucho Le-Bert), para llegar a esta conclusión.

Lo felicito, de nuevo, por su excelente revista.

Cristián Rosemary del Pedregal



Señor Director
Revista Pluma y Pincel:

Hoy, cuando ya nos recogimos de las vacaciones para algunos bastante calurosas, me gustaría saber la manera de poder subscribirse a su revista que Ud. dirige. Supimos de esta publicación en Santiago

cuando solo por mera curiosidad compramos un ejemplar el número dos, que corresponde al mes de Enero. Soy profesor de un liceo y los que vivimos en provincias tenemos muy poco alcance a este tipo de publicaciones que se editan en Santiago, de ahí nuestro interés por subscribirnos.

Ojalá que esta petición (casi súplica) tenga la mejor de las acogidas, se despide de usted, un amigo de la cultura.

Rolando Rodrigo
Pincheira A.
Población Mirasol
Manzana 4, Casa N° 9
Puerto Montt

Pto. Montt, 6 de Marzo de 1983.



Señor
Gregorio Goldenberg
Director Revista
Pluma y Pincel

Estimado señor:

En la segunda semana de enero envié a Ud. una carta ofreciendo algunas colaboraciones a la Revista sobre Cine y Literatura. Hasta el momento no he recibido respuesta. Por esta razón me permito abusar de su tiempo y le envío estos textos que he realizado para Ud. los revise por si son de algún interés para la publicación.

De cualquier manera, estoy atento a todas las sugerencias que desee hacerme.

Lo saluda atte.

Mario Valdovinos.



Viña del Mar, 3 de Enero de 1983.

Señor
Gregorio Goldenberg
Director de "Pluma y Pincel"
José Alfonso N° 33,
Depto. 192
SANTIAGO

Estimado Gregorio:

Nos conocimos en la inauguración de la exposición de Francisco Javier Court, en la cual nos anunciaste la próxima aparición de "Pluma y Pincel".

La esperaba con interés, y me alegró encontrar su primer número en un kiosko de Viña del Mar, el que adquirí.

Deseo felicitarte por esta nuea revista que nos informa a los lectores de esta región el acontecer cultural de Santiago, junto a interesantes artículos de literatura y ciencia. Como sabes, los periódicos publican escasas noticias sobre arte, por lo que "Pluma y Pincel" viene a llenar un sentido vacío en este campo.

Leí con satisfacción la entrevista a Mario Carreño, escrita con una agilidad periodística que no he hallado en otro lugar.

Sería interesante que se publicaran también en "Pluma y Pincel" los acontecimientos culturales que suceden en Viña del Mar y Valparaíso. Por aquí se presentan exposiciones, teatro, música, que desgraciadamente no se conocen en la capital.

Si te interesan algunas noticias sobre estos hechos, me lo indicas.

Te deseo todo el éxito en tu nueva empresa, y que esta revista prospere y se mantenga en el futuro.

Recibe los saludos de,

Alvaro Donoso
2 Norte 424
Fono 976518
Viña del Mar

Santiago, Martes 8 de Febrero de 1983

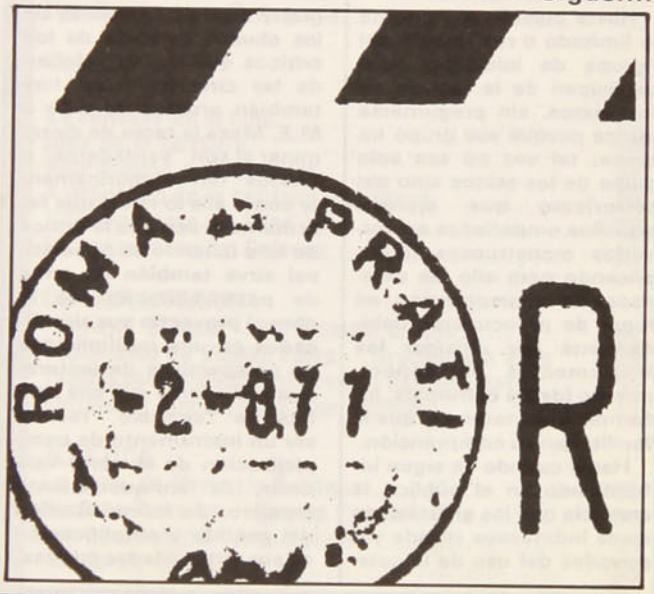
HASTA CUANDO (en respuesta a la carta de M.E. Meza publicada en el número anterior de "Pluma y Pincel").

Hasta cuando se le exige a la escritura crítica que solo complazca el "sentido común" o descanse en un consenso *mayoritario* de gusto u opinión; hasta cuando se sigue decretando que sólo son útiles o recomendables los comentarios escritos en lenguaje "común y corriente", accesibles para todos.

Hasta cuando se sigue aspirando a la simpleza "didáctica" por la sola comodidad de no tener nunca que *esforzarse* en aprender o comprender; por la incapacidad de enfrentarse a un texto que comporta un nivel mínimo de exigencias o requiera de algún ejercicio analítico.

Hasta cuando se sigue descalificando la existencia de los demás escritos (que pretenden no interpretar la obra sino *articular un saber)* sin medir nunca su eficacia en términos *cualitativos* (y no solo cuantitativos) ni considerar el tipo de destinatario que define su ámbito comunicativo: no es lo mismo escribir para un diario de gran tiraje que en una revista de circulación restringida. Siendo ambas funciones válidas y socialmente justificadas, no obe-

Sigue....



decen a los mismos criterios de calificación.

Aquel lector que sabe de estructuralismo merece tanta consideración que aquel otro lector que no sabe; no hay porque privarse de dirigirle la palabra (tampoco hay en Chile tantos interlocutores culturales como para darse el lujo de despreciarlos) sobre todo dentro de una revista que dice en su portada representar a "toda la cultura".

Hasta cuando el *oscurantismo intelectual,* el provincianismo, el prejuiciamiento ideológico hacia formas de cultura aún inaceptadas en Chile pese a ser ya ampliamente difundidas en cualquier otro contexto cultural; hasta cuando se sigue profesando el mismo rechazo de siempre hacia toda forma de escritura (considerada "críptica") que incorpore referencias especializadas, que se nutra de aportes teóricos y suponga —como tal— un manejo básico de las correspondientes claves de desciframiento.

Cualquier instancia de *especialización* disciplinar es tan respetable como cualquier otra instancia de divulgación (periodística, por ejemplo) de textos u obras; porqué siempre desacreditar lo complejo de la primera desde lo simplificador de la segunda si ambas funciones son *complementarias* (no excluyentes) y se ejercen en soportes alternativos.

Hasta cuando se lamenta lo limitado o restringido del "grupo de iniciados" que participan de la lectura de los textos, sin preguntarse nunca porqué ese grupo no crece; tal vez no sea solo culpa de los textos sino del terrorismo que ejercen aquellos empeñados en volverlos monstruosos multiplicando para ello las amenazas de incomprensión, en lugar de preocuparse debidamente por *divulgar* los instrumentos de conocimiento (datos culturales, informaciones teóricas) que sí facilitarían su comprensión.

Hasta cuando se sigue infundiendo en el público la creencia que los artistas son seres indefensos (desde ya, privados del uso de la palabra) y como tal víctimas de los abusos verbales de los críticos que se aprovechan de las circunstancias; hay también artistas (le dejo a M.E. Meza la tarea de dictaminar si son "verdaderos" o "falsos" tan categóricamente como ella lo hace) que felizmente creen que la crítica de arte (cuando es generativa) sirve también de arma de potencialización de la obra al proyectar sus significados en una multiplicidad de perspectivas de lectura; que el discurso que ella califica de "confuso" resulta ser un instrumento de complejización de la obra; vale decir, de enriquecimiento creativo, de intensificación del sentido y amplificación de sus virtualidades críticas.



Si bien cualquier obra de arte constituye una totalidad autónoma en términos de configuración material, su inscripción cultural e histórica depende de su puesta en lenguaje; la Historia del Arte no es sino un enmarque discursivo, vale decir, un encadenamiento de palabras.

No hay porque transformar ese hecho en algo inferiorizante para el artista; el lenguaje de la crítica no constituye ninguna perversión respecto a la supuesta inocencia de la obra, ninguna instancia tergiversadora respecto a su supuesta verdad intrínseca. Es sólo una virtualidad de sentido proyectada por la obra desde la obra.

Hasta cuando se sigue confundiendo al público malinterpretando datos, cometiendo errores de información, esquematizando posturas: el movimiento "Conceptualista" no existe en Chile y menos con mayúsculas, puesto que ninguna de las formas habitualmente designadas aquí bajo ese título corresponde a los postulados que han caracterizado esa tendencia en su fase ortodoxa e internacional.

Ni ese grupo existe como tal (los trabajos reunidos evidencian inclusive divergencias de posturas sensibles para cualquiera que les preste atención) ni poseo yo intenciones de "lider" respecto a él: no hay lideraz-

go que valga en un medio como éste en que la competencia es tan poco gratificante, en que el terreno en disputa es tan estrecho, en que los términos del combate son tan mezquinos.

Mi discurso no es ni "internacional" ni "localista"; sólo intento situarme honestamente en el punto de contradicción que me significa el trabajar dentro de un cierto marco formativo que incorpora referencias teóricas aquí no compartidas (y sin embargo hoy necesarias para cualquier operación crítica) y el pretender inscribir ese trabajo dentro del contexto nacional de producción social, histórica, política, etc., que pertenece a las formas (de arte) que generan mi trabajo.

Hasta cuando se sigue discriminando "la forma" (considerándola como *mentirosa)* respecto al "contenido" siempre considerado como verdadero: no son nunca separables entre sí puesto que no hay otra forma de objetivación posible para un pensamiento que su propia instancia de *verbalización*. No hay forma de escribir que no sancione —en sí misma— una forma de pensar.

Hasta cuando se sigue considerando la forma ("vacua forma") como un simple disfraz serviría para enmascarar el pensamiento, que ocultaría la trascendencia del contenido (esa especie de "esencia" del pensamiento estructuralista que M.E. Meza no encuentra bajo el disfraz) siendo que ese "contenido" no dispone de otra vía *material* de formulación que no sea la propia "forma" y que no se materializa como tal sino en esa concreción.

Hasta cuando se sigue considerando el pensamiento como independiente de la forma: cualquier ruptura epistemológica, cualquier corte teórico introducido en el ámbito del pensamiénto se manifiesta primero por una revolución terminológica. Cada nuevo método o dispositivo de conocimiento (llámese estructuralista, psicoanalítico u otro) elabora su propia serie conceptual, genera su propio vocabulario, crea sus propios aparatos de formulación con tal de diferenciarse de las serie anteriores demarcándose en un lugar otro; lo que precisamente distingue un estructuralista de un no estructuralista es *cómo* habla cada uno, y lo que precisamente nos garantiza que M.E. Meza no participa del estructuralismo (pese a las señales que exhibe de seudoliberalismo intelectual) es su retórica convencionalista.

Hasta cuando se sigue desacreditando textos sin que quien desacredita proporcione alguna garantía de su solvencia teórica; si el empleo de terminología estructuralista no le parece suficiente a M.E. Meza para legitimar la pertinencia de los conceptos que mis textos vehiculan, su empleo de una terminología antiestructuralista tampoco me parece a mi suficiente para convencerme del conocimiento que ella tiene sea de mis textos sea del estructuralismo.

Nada en la retórica de M.E. Meza prueba que ella cree efectivamente en lo que dice ("pareciéndonos el estructuralismo una de las herramientas más claras y útiles para abordar una obra de arte"); si así fuera no caería en esa especie de reclamo anacrónico que avergonzaría —por antiformalista y reaccionario— a cualquiera de los "verdaderos" estructuralistas en los cuales ella sí cree.

Hasta cuando se descalifica los textos *sin nunca dar cuenta de su lectura,* sin mencionar nunca los contenidos que elaboran o los significados que postulan, sin opinar nunca acerca de las posturas teóricas que involucran, sin presentar ninguna señal de *profundización* que permite suponer que el reproche de "superficialidad" que se les dirige no es una simple proyección de las limitaciones personales de quienes declaran los textos impenetrables con tal de no tener nunca que levantar el desafío de "penetrar" en ellos.

Nelly Richard



SUMARIO

Cartas..... 2

ENSAYO
La verdad organizada..... 6
Arthur Koestler: las ideas están de duelo..... 7

LITERATURA
Herman Hesse: pacifista, libertario y visionario.. 8
Elogios para mí; críticas para los demás..... 11

MUSICA
Los Jaivas: la controlada fuerza de la creación 12
Sueño, realidad y proyección de Frutillar..... 14
Florcita Motuda se confiesa..... 16

CINE
El cine norteamericano y su premio "Oscar".... 20

CIENCIA ACTUAL
Revolución en la Pedagogía..... 22

CENSURA

La censura en el cine..... 26
Idea de la censura..... 28
Reprobados e interdictos..... 28
A propósito de la censura de prensa..... 29
"Tiempo para un líder"..... 32
La censura en los Salones..... 33

CRITICA LITERARIA
"Animal Urbano", de Ricardo Wilson..... 37
Testimonio de Violeta Parra, "Gracias a la Vida" 38
Tennessee Williams y el tranvía llamado deseo... 39
Entrevista gay a Tennessee Williams..... 42

PLASTICA
La pena de Nemesio Antúnez..... 50
Nicanor Parra en "Galería Epoca"..... 54
Los becados de "Arte Actual"..... 55
Ronda de Galerías..... 56

La verdad organizada

El educador A. S. Neill cuenta en su libro **Hijos en Libertad** una interesante historia. La escena transcurre en el infierno, uno de los demonios menores corre agitado hacia su jefe y le dice: —¡Señor! ¡Señor! ¡Ha sucedido algo espantoso. ¡En la tierra han descubierto la verdad! — No te preocupes muchacho, —sonrió el demonio— Enviaré a alguien para que la organice.

La historia no es sólo ingeniosa. En realidad apunta sobre un asunto de significativa importancia. Por razones que seguramente se puedan determinar una vieja costumbre humana es la de organizar la verdad. No basta la simple búsqueda y posesión de la verdad. Tampoco es satisfactorio mantenerse por tiempo ilimitado en una actitud de revisión y abertura crítica. Es necesario llegar en algún momento a una verdad que se considere definitiva o, al menos, muy cerca de la perfección. En ese instante, desalojado el escepticismo y la duda, sobreviene en primer lugar la necesidad de cautelar la verdad establecida. Luego, por cierto, es necesario promoverla; ayudar a otros a ver las cosas con la misma claridad.

Tanto mejor cuando esa verdad nos ha sido entregada. Cuando ha sido recibida de manos de la autoridad. De una autoridad que siempre tendrá algo de divino. No importa que se trate de dios, la tradición o de un texto; tampoco importa si fue inscrita en el corazón o en la conciencia. Si proviene de la autoridad viene de "arriba"; ha sido formulada con precisión y perfección, y en caracteres indelebles. Nadie participó en su elaboración, y si alguien lo hizo eso fue hace mucho tiempo. Hoy sólo queda la obediencia.

Pero nunca faltan los infieles, los disidentes, los renegados, los revisionistas, los apóstatas,... En una palabra los que no piensan como uno, los otros. Personas sin duda equivocadas, inconscientes de su error, discípulos de las tinieblas, frecuentemente locos o anormales, o simplemente desnaturalizados. Todo depende del punto de vista. La mecánica consiste en creer mucho y con pasión en alguna verdad, el resto viene solo.



La verdad es una sola. Evidentemente. ¿Cómo concebir dos versiones correctas sobre un mismo asunto? Errores puede haber muchos, no verdades. Y una vez que ésta está establecida es de estricta necesidad organizarla, para divulgarla y, cuestión de la mayor importancia, defenderla.

Una vez organizada al grupo no le cuesta nada reforzar su creencia en la misma proporción en que refuerzan su desprecio a los otros. De allí a la guerra y la tortura la distancia es muy corta. Los hechos más sangrientos de la historia se han cometido en nombre de hermosas verdades y prometedores ideales.

Avanzar hacia el éste masacrando infieles, incinerando a la raza inferior, enviando disidentes a las heladas estepas... la historia es siempre la misma. Organizar la verdad, en cualquiera de sus modalidades y cualquiera que sea el propósito, es darle alas al fanatismo, es un suicidio intelectual.

Ricardo López Pérez

ARTHUR KOESTLER: LAS IDEAS ESTAN DE DUELO

Al parecer, ni siquiera en el acto final Arthur Koestler abandonó la integridad espiritual que tuvo para todo cuanto se propuso y llevó adelante. Impulsó tantas iniciativas, se aventuró en tanta empresa, vibró con tantas ideas, defendió tantas causas, exploró tantos campos, que su figura desborda cualquier caracterización simple. Dicho de una vez, no es común hallar en una sola persona tantas inquietudes y tanta entereza para darles alas y concresión.

Atacado por el implacable mal de Parkinson, debió sentirse inútil y humillado, él que derrochó energías a granel. Alcanzó la gloria literaria como novelista y escritor político, convirtiéndose en el primer gran renegado público de la revolución bolchevique y de la ideología revolucionaria en general. Toda esta fase de su obra pertenece a su condición de periodista e intelectual con formación en psicología. **Oscuridad a Mediodía** es la gran obra de esa época. En 1955, al publicar **El rastro del dinosaurio**, declara poner fin a su obsesión política. Para entonces, ya se había convertido en un defensor apasionado de la libertad de pensamiento.

Este es el Koestler que todos conocen. Pero, su trayectoria posterior es algo magnífico y, a la vez, desconocido en nuestro medio. Desde su célebre campaña pro-abolición de la pena de muerte en Inglaterra (respaldado por Albert Camus en Francia), Koestler viró en sus preocupaciones y en la década del 60 se convirtió en un notable pensador de la ciencia. Desde **Los sonámbulos** (1959) hasta **Jano** (1977), libro en el que resume sus ideas, Koestler demostró tremenda idoneidad para moverse en los campos de la historia de la ciencia, la neurofisiología, la biología, la física, la psicología y las ciencias sociales en general. Propuso una teoría de las emociones que luego reelaboró con las ideas acerca del triple cerebro humano del neurofisiólogo Paul



McLean, del que se convirtió en colaborador. Elaboró una teoría de las causas de la violencia en función de la adhesión irracional y acrítica a doctrinas, creencias e ideologías. Construyó una teoría sobre la creatividad humana (el descubrimiento científico, la inspiración artística y el humor) basándola en el fenómeno de cruzamiento repentino de códigos mentales independientes. En psicología tomó partido contra el conductismo y sus métodos. Precisamente, tituló uno de sus libros **El fantasma en la máquina** (1967), abordando las dimensiones de la conducta humana a las que los conductistas niegan existencia.

En **Las raíces de la coincidencia** (1972) y **La vida después de la muerte** (1976) defendió los derechos de la parapsicología frente a la soberbia de la ciencia oficial e institucionalizada. Siempre moviéndose en los terrenos de la ciencia, en 1971 desenterró el caso Kammerer, un oscuro episodio de la biología contemporánea, relacionado con la polémica entre darwinistas y lamarkianos y una bochornosa sospecha de experimentos fraudulentos. Su magistral informe fue publicado con el nombre de **El caso del sapo partero**.

En 1975 cumplió sus 70 años (había nacido en 1905). En esa ocasión, intelectuales y hombres de ciencia como Mark Graubard, W.H. Thorpe, John Beloff, Paul McLean y otros, le rindieron homenaje por su rica y variada obra, editando el texto **Arthur Koestler a los 70.** En este libro viene incluido, también, un capítulo redactado por su esposa Cynthia, que entrega una cálida y sorprendente imagen del escritor. Cuenta que después del largo y duro dar a luz de cada uno de sus libros, Koestler caía en una profunda depresión, de la que sólo salía apasionándose por nuevos tópicos sobre los cuales estudiar sin descanso y escribir hasta agotarse.

No es contradictorio que se suicidara. La eutanasia voluntaria estaba entre sus convicciones más reflexionadas. Promotor incansable de ideas, organizador nato de discusiones y encuentros, escritor prolífico, debe haberse sentido terriblemente disminuido con la enfermedad. No podía tolerar ser un ave de altura con las alas atrofiadas. En el recuento del siglo, Arthur Koestler tendrá su lugar entre lo más brillante. Su vida fue una pasión con las dimensiones de la grandeza.

Edison Otero.



Dibujo de H.V. Steqer

HERMAN HESSE

Pacifista, libertario y visionario

En los últimos años de su vida (1877-1962), aún parecía Herman Hesse sentirse poco seguro de sí mismo, no trepidando en referirse a su producción literaria como a algo surgido "de la debilidad, del sufrimiento, no de una arrogancia complacida", y en autodenominarse "el último mono de la cruadrilla". Perdida la fe en su aptitud para formular una concepción del mundo "de una manera apta para ser comunicada a los demás", se fue a la tumba con sola una certidumbre, la de haberle ganado la batalla "a la estúpida realidad", convicción que le vino de una permanente lectura de Lao Ṫsé, del **I Ching** y de sus propias búsquedas.

A veinte años de su muerte, nuevos libros recogen prosa fragmentaria suya o contribuyen a clasificar temáticamente las formas de su pensamiento, poniéndolo a la altura de los tiempos. En "Pequeñas Alegrías" (1975), en "Obstinación" (1977), en "Lectura para minutos" (1979) y en "Escritos políticos" (1980), Hesse amonesta, duda, impreca, ofrece pistas del ser alemán, en una serie de textos que permiten ver a ese perpetuo hombre inestable, a mitad de camino entre el pánico y la beatitud, seguro, eso sí, de que el oficio del poeta no consiste en "mostrar caminos", sino en "despertar la nostalgia".

¿Qué es la realidad para Hesse? Algo muy simple: aquello "con lo que no se puede estar satisfecho bajo ninguna circunstancia, que no se puede alabar y adorar en ningún caso, puesto que es lo casual, lo decadente de la vida. Y no hay modo de transformar esta sórdida, siempre engañosa y aburrida realidad, como no sea negándola, demostrando que somos más fuertes que ella". Lo cierto es que Hesse no fue un hombre feliz, como

pretendiera desprenderse de las glorias del desasimiento que se nota en la composición de algunos de sus héroes de novela. Intentó suicidarse, en la adolescencia. Le produjo un notorio desánimo la cultura escolar. Era "un muchacho difícil y travieso" y buscaba constantemente en el poema, en el pincel, en el bosquejo, un ajuste de cuentas con la visible realidad alemana, con su arrogante idea imperial, con los resabios del orden junker, con las ordenanzas postbismarckianas.

En los días de la Gran Guerra (1914-1918), por el hecho de ser pacifista se le tuvo por desequilibrado, casi por un paria social, o no-patriota, que hacía ascos a la vorágine recusable y estentórea del germanismo avasallador. Desde joven buscó vivir y saber, y supo que ello no era fácil. Le encantaban los desafíos coloristas de la naturaleza y un día, a orillas de lago Constanza, vio al conde Zeppelin "sacar de paseo sus dirigibles" y no encontró nada tan bello "como probarlos uno mismo y viajar un par de horas suspendido en el aire". Librero, crítico literario, lector por placer, devoraba a Jean Paul, a Herodoto, a Goethe y a Plutarco. "Si no fuera por el olvido, la más indispensable de todas las facultades, mi cabeza parecería una librería", apunta.

Le encantó un personaje como Grock, ese sublime payaso que subyugó al mundo en los primeros decenios de este siglo, con su sobretodo a cuadros, la sonrisa candorosa y un diminuto violín. Defendió al Jack London alemán, un novelista popular llamado Karl May (uno de los escritores que amaba Hitler, según dice John Toland en su magnífico libro sobre el Fuhrer). "Siempre oí decir a la gente entendida" —escribe Hesse— "que era un mal autor y un emborronador..., y bien, ya lo conozco y recomiendo de todo corazón sus obras a las personas amantes de regalar libros a los jóvenes. Son fantásticos, invariable, bárbaros, de una estructura sana y espléndida, algo completamente fresco e ingenuo a pesar de su técnica ligera. ¡Qué influencia habrán ejercido en la juventud! Si hubiera vivido la guerra y hubiese sido pacifista, ningún muchachito de dieciséis años se hubiera alistado".

Ensalzó a Kafka y señaló que "El Castillo" no sólo vale en la medida de que su mundo se abre en "el hechizo y la riqueza de relaciones de un sueño con auténtica lógica onírica", sino también por el vigor de una "prosa alemana de singular pulcritud y autoridad". Ideológicamente, Hesse fue un socialdemócrata primitivo que derivó —por la vía del Oriente y de su escepticismo— hacia una forma de anonadamiento. Las guerras lo sacaban de quicio y provocábanle un paroxismo antibélico.



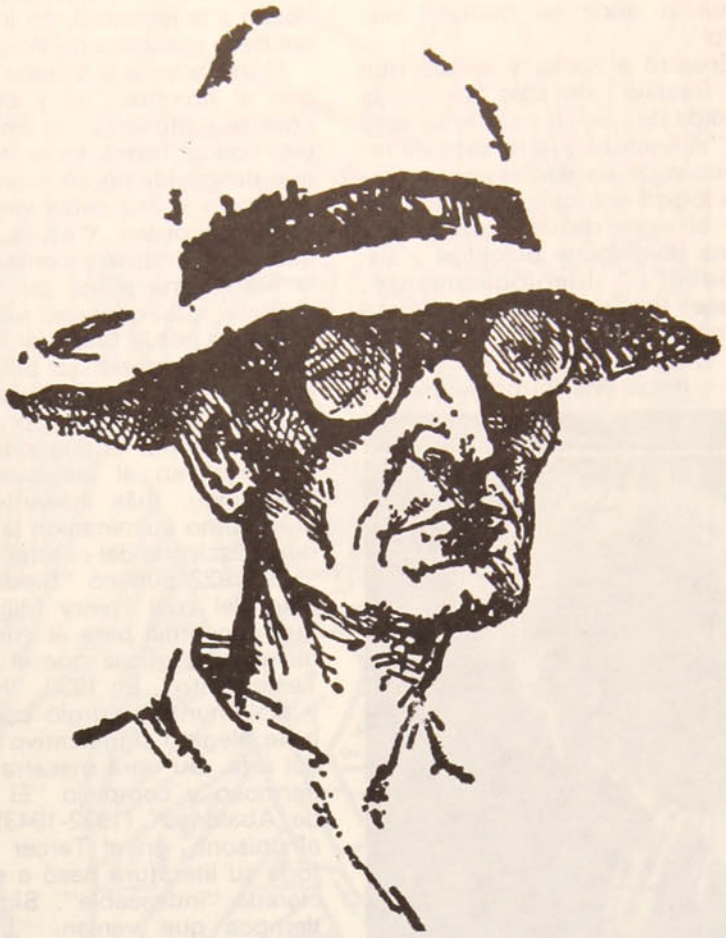
No amó al burgués ni al guerrero y lo apostrofó con vigor expresionista, si se cree al Harry Haller de "El Lobo Estepario" (1927), quien deseaba retorcer el pescuezo de "unos cuantos representantes del orden burgués en el mundo, pues lo que odiaba, detestaba y maldecía con toda mi alma era sobre todo esa satisfacción, esa lozanía, ese bienestar, ese optimismo pulcro del burgués y ese cultivo pingue y saludable de lo mediocre, lo normal y lo corriente". La fama del escritor comenzó con "Peter Camenzid" (1904), y en 1919, "Demián", firmado con el seudónimo de Emil Sinclair, enfervorizó a la juventud, en los albores de la república de Weimar.

El militarismo le irritaba y sabía que el hombre "tal y como lo crea la naturaleza, es imprevisible, opaco, hostil. Es un torrente que desciende de un monte desconocido y una selva virgen sin camino ni orden. Y así como hay que talar, limpiar y contener por la fuerza una selva, así tiene la escuela que quebrar, vencer y contener por la fuerza al hombre en estado natural; su obligación es convertirlo en un miembro útil a la sociedad según principios aprobados por la superioridad y despertar en él las cualidades que luego, más adelante, tendrán como culminación la cuidadosa disciplina del cuartel".

En 1922 publicó "Siddharta", libro del cual Henry Miller dijo que constituía para él "una medicina más eficaz que el Nuevo Testamento". En 1930, "Narciso y Goldmundo" surgió como un bello alegato significativo acerca del arte. Su obra maestra fue el nermoso y complejo "El Juego de Abalorios" (1932-1943). Casi al unísono, en el Tercer Reich, toda su literatura pasó a ser declarada "indeseable". Sintió los tiempos que venían. "Lástima que nosotros ya no lleguemos a ver cómo los heroicos intentos del hombre moderno de simplificarse hasta ser una bestia, se derrumban con todas sus consecuencias. De cualquier forma, no dudo de que, dentro de un tiempo previsible, el hombre volverá a probar de andar sobre dos pies, en vez de cuatro patas. Quizás lo haga ya sobre nuestras tumbas, pero valdrá la pena. La tensión de hoy no puede durar eternamente", observó en abril de 1939.

Sabe de la alianza entre el militarismo y los poseedores de la riqueza, "porque los ricos ven con agrado muros de hierro alrededor de su dinero", y descubre la vertiente de donde arranca el odio de pueblos y razas "hacia otros pueblos y otras razas": descansa "no en la superioridad y la fuerza, sino en la inseguridad y en la debilidad". La situación del hombre contemporáneo —según Hesse— se debe a "los

Sigue....



delirios de grandeza de la técnica y del nacionalismo. Ellos dan al mundo su fisonomía y su conciencia de sí mismo", deparando dos guerras y sus consecuencias. La oposición a ambas enfermedades del mundo "es hoy en día la tarea y la justificación más importantes del espíritu sobre la tierra. Al servicio de esta oposición he estado durante toda mi vida, una gota de agua en la inmensidad del mar".

Si bien no cree en una "humanidad mejor", porque nunca es mejor ni peor, teme a las "irrupciones de lo demoníaco en lo humano", que suceden en algunas épocas, "no sólo ocultas entre criminales y psicópatas, sino que a veces abiertamente y a lo grande, hacen política y arrastran a pueblos enteros". La fe en una probable estabilidad del hombre no le abandona, pese a todo, porque cree que "después de cada fechoría, el hombre despierta con mala conciencia" y, por lógica, "a toda corrupción sigue una nueva exigencia de sensatez y orden".

La música apoya a su obra literaria y, a veces, se confunde con ella, en la búsqueda de una estructura y de un éxtasis estético, de una configuración religiosa. En 1955, al oír el "Concierto de Coro Doble para Orquesta en Do Mayor", de Haendel, Hesse dice: "Era hermoso ese mundo, indescriptiblemente bello, radiante, rebosante de gozoso vigor, centrado y ordenado como la roseta de triunfal cromaticidad de una catedral o como un Mandala asiático inserto en el redondel de una flor de loto".

Hesse concibe una ordenación de la naturaleza como justificación de una estructura destinada a afianzar la existencia. El arte y la vida se confunden, son una misma cosa. Explicando cuanto siente al oír un "Concierto para orquesta, 1944", de Bela Bartok, lo admite como la expresión de "nuestro ser y de nuestras dudosas formas de vida, y de este modo nos confirman, conoce como nosotros la belleza de la disonancia y del dolor, las ricas escalas de los tonos quebrados, la conmoción y la relativización de las formas de pensamiento y las morales, y no en menor proporción la nostalgia por los paraísos del orden y la seguridad, de la lógica y de la armonía".

La obra hessiana produjo una impresión duradera y profunda en la juventud latinoamericana de hace poco más de treinta años, ocupada en medir los alcances físicos y los riesgos espirituales de la guerra fría, las depreciaciones de las dictaduras castrenses de esta América, las posturas del existencialismo, la idea del enrolamiento sartreano, el pánico nuclear, la desigualdad social, atizada por los capitostes de la riqueza y por sus testaferros. Quizás, entonces, se vio en la obra de Hesse una tentación para naturalezas inactivas, inficionadas por el orientalismo evasivo y conformista. Sólo en los años 60, se le reputó como artista severo, como demócrata impulsivo, como hombre lúcido y casi profético en el plano político. La guerra de Vietnam sirvió, de modo oblicuo, para que jóvenes norteamericanos se congregaran en torno de su obra y bebieran en ella, a sorbo entero, pacifismo, libertad, aspiración de vida. Lo que sigue constituyendo una buena razón, un antídoto, en contra de las fuerzas que divinizan el dinero, el poder, la autarquía y los nacionalismos vociferantes.

Por Alfonso Calderón

COLUMNA

Elogios para mí, críticas para los demás

Todos concuerdan, en principio, en que la crítica es vital para el desenvolvimiento de una atmósfera intelectual saludable y fructífera. Pero, como es sabido, del dicho al hecho hay mucho trecho. Y el trecho que existe en el caso del espíritu crítico, para que llegue a ser un hecho, es de dimensiones que provocan desconsuelo.

En nuestro medio, provinciano y aislado dramáticamente, todos ponen su cuota para que el trecho sea lo más extendido posible. Y como corresponde a cualquier astucia que se precie de tal, se recurre a artefactos doctrinarios para demostrar que más vale que sea así.

Del arsenal doctrinario de los enemigos de la crítica (de la que se declaran partidarios verbalmente) ningún engendro más ingenioso que el de la crítica "positiva". El argumento en cuestión afirma que es muy feo y vil hacer críticas negativas y que lo único que es de buen gusto y corresponde es ser positivo al criticar. Se verá que tal afirmación no es más que una astucia. Decir que la crítica tiene que ser positiva equivale a decir que la nieve tiene que ser negra. **Crítica** quiere decir divergencia de opinión, diferencia de enfoque, punto de vista contrapuesto, manera distinta de concebir.

Toda crítica implica o expresa un desacuerdo. Cuando se pide crítica "positiva" se pide acuerdo, conformidad, coincidencia. En consecuencia, cuando estoy de acuerdo y lo digo, no expreso una crítica (ni siquiera "positiva") sino que hago apología. Si no tengo por objeto, y en lo esencial, expresar un desacuerdo con determinada idea, proyecto o decisión, no estoy haciendo una crítica. Si mis consideraciones no afectan al núcleo central de lo que se examina o se analiza, no estoy disponiéndome frente a ello en términos críticos. Quien pide crítica "positiva" quiere, pues, que se esté de acuerdo con él y desea que no se cuestionen sus proposiciones. Pero, bien miradas las cosas, se trata de una pretensión intelectualmente inadmisible, porque sugiere que las ideas no sean sometidas a análisis, que no se las examine, que el pensamiento reflexivo se detenga, se suspenda y no se ejercite.

Y sólo quien se cree poseedor de la verdad última y definitiva de las cosas puede tener semejante pretensión. En la ciencia, como en la filosofía, la reflexión abierta y permanente es el motor de las ideas.Son el fanatismo y la adhesión ciega, como los prejuicios, los que permanecen en actitud impermeable frente a la experiencia y los argumentos contrarios.

Pero, no sólo la mentalidad cerrada recurre a la astucia de la crítica "positiva". Es, también, un recurso de la vanidad personal y se manifiesta principalmente por la técnica de convertir una diferencia intelectual en animadversión personal. Largas, tediosas y taciturnas odiosidades son cultivadas por autores a quienes alguien osó criticar o eligió para polemizar abiertamente. En vez de manifestarse públicamente, la respuesta del criticado es la estrategia subterránea de la venganza personal.

Se rehuye la polémica, se teme a la discusión. Se lee a quienes piensan idéntica o parecidamente. A los demás se los ignora. Se construyen capillas, sectas y sociedades mínimas de autobombo. Se comenta y elogia a los amigos o los conocidos influyentes. En fin, se mantiene una parodia de alta cultura y se inventa inteligencia según necesidad. En los hechos, se desprecia la crítica, se la aborrece. No pasa de ser una frase de buen tono en los discursos. Por ello, la impostura reina y no se logra otra marca que la mediocridad.

Edison Otero.





Los Jaivas: la controlada fuerza de la creación colectiva

Para muchos de sus habitantes, América Latina sufre de un síndrome que los cientistas sociales han denominado "trauma de la conquista". Vale decir, una crisis de identidad que nace desde el momento en que los españoles a través de Colón posan pie y bandera en la isla de San Salvador. A partir de esa situación desencadenante, un proceso de destrucción de las civilizaciones que aquí existían se produce lenta e inexorablemente.

Hoy por hoy, celebramos aún el "descubrimiento" —como si continente y culturas propias hubieran surgido a la realidad en 1542—, hablamos de "indios" —término español para señalar a los naturales de "Las Indias", tierra de las especias donde habían creído llegar— y vivimos inmersos en una realidad, desde linguística hasta económica, que nos ancla en la negación de nuestro pasado, en la sistemática discriminación de nuestros orígenes ancestrales —de los cuales poco y nada sabemos— y nos lanza en la loca carrera de pretender ser idénticos a los europeos, valorando como palabra santa, sus creaciones y su pensamiento.

Pese a todo, la conciencia de la necesidad de buscar y rebuscar en nuestras raíces ha pasado a ser —poco a poco— la base de la investigación y de la creación en ciertos sectores del arte y de las ciencias sociales. Sin negar el indudable hibridaje en que a estas alturas de la historia estamos inmersos, el rescate de ciertas plataformas culturales sobre las cuales elevar nuestro trabajo ha sido el norte para muchos artistas e intelectuales de este continente.

En esa perspectiva, el trabajo musical —tanto a nivel popular como docto— es uno de los más importantes pilares (puesto que alcanza niveles de masificación mayores que otras disciplinas del arte) en que se sustenta esta nueva forma de visión del latinoamericano.

Los años 60, prolíferos en movimientos de búsqueda de respuestas a una serie de preguntas básicas en el ser humano, tuvieron también su cosecha de conjuntos y solistas que trataron de mirar no sólo hacia las modas y los avances de los vanguardistas de Estados Unidos y Europa, sino también a lo más antiguo de



nuestro pasado: las civilizaciones vernaculares, perdidas en el tiempo y cuyos elementos constitutivos, muchas veces se nos escapan como arena entre las manos.

En ese camino, quizá uno de los pocos conjuntos que han logrado consolidar un sonido convergente sean "Los Jaivas".

La Comunidad creativa

Diez años han bastado para dar forma a un estilo definido, una fuerza con una clara dirección. De la poderosa y contagiante oleada rítmica de "Seamos amigos, seamos hermanos" al arreglo intenso, calculado e inteligente para "El Gavilán" de Violeta Parra, dista una década de investigación, de trabajo. De estudio. De identificación con una idea —el americanismo— y una manifestación concreta no sólo en el plano musical, sino también en lo que se refiere a una forma de vida, a una determinada manera de enfrentar el fenómeno creativo y comercial a la vez.

Dadas las actuales condiciones de la música popular y, en el entendido que es necesario comercializar la producción artística, resulta fácil y tentador caer en los esquemas que implantan los sellos internacionales para escalar posiciones y conseguir "oro y fama". Es en este sentido, es la forma comunitaria de vida del conjunto lo que les ha permitido enfrentar producción de discos y recitales, publicidad y promoción en forma independiente, como un equipo único y autónomo.

Pero la posibilidad de esta vida en común no sólo ha facilitado la producción de espectáculos, sino también la comunicación en cuanto a los procesos creativos. Ensayos, correcciones, revisión de material y elaboración de temas y arreglos han surgido de esta especial forma de asomarse a la existencia.

Las trutrucas electrónicas

Producto de todas estas vivencias comunes es una obra que aúna elementos de culturas diferentes, que tiende puentes entre el pasado y el presente. Que se nutre de lo novel y lo ancestral. Y que provoca tanto al intelecto como a la emotividad del público al que está dirigida.

Progresivamente, a partir de diferentes experimentos con mezclas de instrumentos electrónicos y acústicos, nativos y extranjeros, durante estos diez años el conjunto ha estructurado una música que lentamente ha ido superando niveles de elaboración para emerger desde una fuerza desorganizada y caótica —como la de un principio donde en el magma de las ideas éstas se mezclaban unas con otras— a la organización musical de hoy, que los coloca entre los mejores conjuntos no sólo del continente.

Pero, uno de los fenómenos que más llama la atención es quizá la reacción que esta música provoca en el público.

Esquemas rítmicos y armónicos que evocan el recuerdo ancestral de ceremonias mágicas olvidadas parecen llevar a los escuchas a un estado de exaltación casi mística que borra límites no sólo generacionales. Y, cuando este estado puede escapárseles de las manos por el escape incontrolado de energía, la racionalidad vuelve a los instrumentos y poco a poco, es la IDEA y no la IMAGEN o el SENTIMIENTO la que prima.

Así, mezclando culturas, creando nuevos universos musicales, buscando vivencias de aquí y de allá, el conjunto después de cinco meses en Chile ha partido a la caza de experiencia, de nuevas elaboraciones y de temas que reunan en sí todo lo aprendido.

Prometen volver dentro de dos años.

Con un disco con arreglos para Violeta Parra y una nueva obra compacta —al estilo de "Alturas de Macchu Picchu".

María E. Meza

Frutillar: Sueño, realidad y proyecciones



El sueño de un futuro Salzburgo se inició en las playas del Lago Llanquihue, en las que un grupo de visionarios y osados amantes de la música se lanzaron a esta empresa.

El aficionado y el alumno ya no tendrán cabida para tocar junto a sus maestros en un improvisado conjunto. Fue el tiempo de Arturo Yunge, Alfredo Daetz, Flora Inostroza junto a muchos otros que hicieron posible catorce años de preciosa algarabía musical. Este año la parte musical estuvo a cargo de la Universidad de Chile, la que aportó profesionalismo y organización. La época romántica dislocada, ditirámbica, ha terminado.

Su mejor representante y gloria nuestra, Víctor Tevah, encabezó la delegación. Quizás la debilidad de estos años fue la carencia del incentivo por la creación musical chilena. Algunos intentos de obras por encargo solamente. Esta nueva etapa no lo ha hecho mejor, lo que debe corregirse.

De relevancia nacional en esta primera etapa fue la contratación de famosos solistas, que han dejado una escuela por la admiración que despertaron.

Ahora tenemos el cambio de lo particular amateur a lo profesional universitario, además una serie de apoyos oficiales como la Televisión Nacional, la que promovió este evento a todo el país, lo que seguramente hará despertar a los medios capitalinos de su indolencia, ya que fuera de Pluma y Pincel nadie más concurrió. Al otro día de la magnífica transmisión televisiva, el titular de los diarios debió proclamar, "No sólo del festival de Viña vive el hombre".

Estamos ante el evento cultural de mayor nivel fuera de Santiago, que jamás se ha haya realizado en Chile y el primero en toda Latinoamérica. Este año con el serio apoyo universitario estamos entrando a un nivel mundial y no es chauvinismo por que en general nos encanta apocarnos. Tenemos entre manos la oportunidad de hacer algo tan meritorio como los mejores festivales del mundo.

El ambiente de estas semanas es indescriptible, tiene algo de mágico, está en la sintonía, la mancomunión, la entrega, todos están con otra disposición, público y musicos. Se está en tiempo de vacaciones, "donde la plata se gasta y no se gana, y lo primero es más agradable que lo segundo", todo acrecentado por la belleza del paraje imponente. Frutillar todo es como una gran iglesia donde estamos empequeñecidos, embelesados, regocijados bajo una magia.

La programación ha sido menos pretenciosa que muchas de años anteriores. NO ha tenido ninguna obra de compromiso sinfónico.

Por primera vez se dio un curso preliminar de composición de música contemporánea chilena, que provocó elogiosos comentarios con Juan Amenábar.

Fotografía de C. Agusto Stobze



La orquesta en sus presentaciones en general sacó muy buen sonido, llegando a una perfecta comunicación con el público, hubo presentaciones por encima de muchas de Santiago. El más alto nivel con la sinfonía 88 de Haydn, sobre todo el Allegro con Spirito, en que éste se transformó en una alegría de vivir desbordante.

Participó la banda de la Fuerza Aérea de Chile, la que tuvo un error de programación, piezas livianas, alegres y parlanchinas que no procedían con la magnitud clásica del evento; otro error fue el volumen, atentatorio contra la integridad física en un lugar cerrado. No obstante estamos frente a un conjunto que está sacando un sonido desconocido en nuestro medio.

También concurrió la Orquesta Juvenil, compuesta por lo mejor del Conservatorio Nacional, mas todos los talentos que llegan de provincias. La dirige el maestro Genaro Burgos, sus deseos de tocar resulta un grato encuentro con el frescor juvenil.

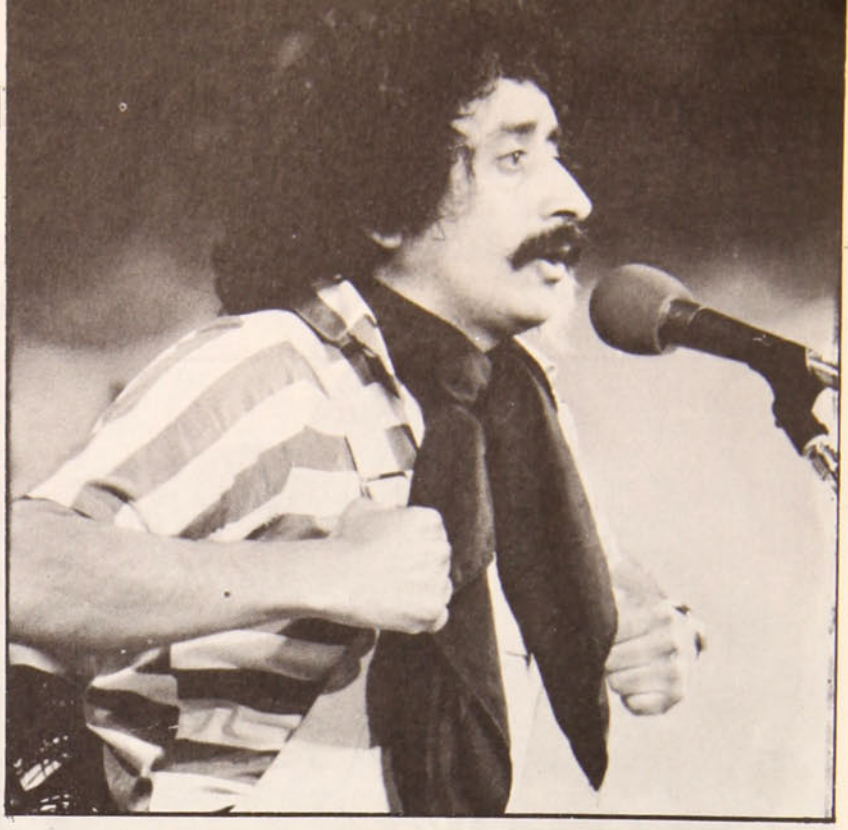
En cámara hubo distintos conjuntos, por ejemplo un cuarteto con un buen clarinete, Gustavo Pérez, y tres discretas cuerdas. Los cantantes Carmen Luisa Letelier, Fernando Lara, dieron una gran lección del manejo de la voz en sus respectivos temperamentos. Enrique Peña ovoista, perfecto, sin fallas de ninguna especie, con un tercer emocionante movimiento del concierto Cimaroza. Alvaro Gómez y su esposa Routa Kroumovitch con el profesionalismo de siempre brindaron momentos estelares. Se debe destacar también la actuación del pianista canadiense Jon Kimura ganador del concurso viñamarino, brillante e íntimo, musical y sobrio; quizás su estado actual de interpretación no sea para acometer la Fantasia opus 17 de Schuman, una de las más difíciles de la literatura.

Sobresaliente además el octeto de vientos. No tuvieron una feliz afiatación en el Quinteto de Dvorak, en el quinteto Elvira Savi al piano y las cuerdas Kroumovietch, Burgos y Fuentes. Limitaciones de expresión tuvo un estudiado programa de órgano por Miguel Letelier. Muy simpático y chispeante la Revista de cocina de Martinu. Lamentablemente el coro de cámara fue lo más bajo de las semanas musicales; tuvo tres presentaciones subiendo a una aceptable sinfónica coral.

Arturo Junge no fue el gran ausente pero sí el gran recordado por su reconocible labor durante catorce años; cualquier eje musical sufre un desgaste, como humano que somos tenemos limitaciones, había que superar etapas y los programas estaban ya muy ambiciosos e improvisados. El alejamiento de Yunge ha provocado roces y sentimientos encontrados, sin embargo nos asiste la esperanza de que habrá un puente de plata por la calidad de sus actuales organizadores.

Hay que otorgar un premio especial para el público por su calidad, cultura, espontaneidad, a veces emotivo, otras cariñoso; su aplauso siempre cerca de una acertada crítica, para el excelente, nutridas ovaciones, para el que no, un aplauso cortés. El número es envidiable, doce conciertos completaron casi las diez mil personas.

Este es el sueño que desde diecisiete años los visionarios hicieron realidad. Soñemos para que en un futuro próximo sea uno de los más famosos del mundo. Hay muchos proyectos, el principal es la sala de conciertos con ventanales detrás del procenio, de tal manera que el público disfrute del lago y del volcán, mientras escucha esta música patrimonio cultural de Chile, en un marco de serena belleza.



Florcita Motuda:

Aun sin voz quiere expresar, con gestos y aleteos, algo

Desde que saltó del anonimato a la gloria con "Simplemente Gente", en el Ilustre Festival de Viña de 1977, Florcita Motuda no ha dejado de moverse.

Provocó entonces —como provoca ahora— ovaciones, pifias, respeto, risas y desconcierto. "Este Motita Florido me tiene hasta las masas", decía mi abuela cada vez que lo veía en televisión. "Es un excelente compositor", dice un amigo fanático de Led Zeppelin. En todo caso, la gran mayoría ha estado con él, y sigue con él después de su brillante participación en la versión '83 del Festival.

Treinta y siete años de edad, conspicuo miembro de La Comunidad —ex SILO— desde 1971, poseedor de una oratoria demasiado coherente para un músico popular, hiperkinético y medio muerto de la risa, Florcita Motuda es una sorpresa permanente.

La presente entrevista se realizó el día 21 de marzo de 1983.

Comenzó en una caminata por la Avenida Costanera, siguió en un restaurante autoservicio de la calle Orrego Luco y concluyó a bordo del potente Suzuki Cervo color rojo del Florcita hasta llegar al OMNIUM de Apoquindo. Durante el almuerzo, él se sirvió una ensalada de tomate con cebolla, una cazuela de vacuno y mote con huesillos:

—Es como la despedida del verano, ¿cachái o no?

Aquí van algunas de las palabras que se cruzaron en esa oportunidad memorable.

—¿Cómo te iniciaste en el asunto de la música?

—Ah ya, perfecto. La cuestión fue que yo entré a estudiar a la Escuela Normal, para profesor. Ahí armamos unos grupos instrumentales con los cuales nos vinimos a Santiago (es de Temuco). Estuve participando ahí en cuestiones instrumentales un tiempo y después —como hacía clases de básica y quería hacer clases de música— entré al Conservatorio.

—¿Qué edad tenías cuando entraste a la Normal?

—Como trece años más o menos. Y a los 19 ya estaba en Santiago a punto de empezar a hacer clases, pero después de unos años, me dieron ganas de hacer clases de música porque me aburrí haciendo clases de todo y me aburrí más todavía porque me decían "señor", yo tenía 19 años y me decían "señor", me daba una lata terrible. Fui al Conservatorio y no volví más. Seguí con la cuestión artística hasta que, en el devenir de la necesidad de expresión, ya tocar solamente una guitarra no me compensaba así que empecé a necesitar cantar. Y ahí metía voces doblando la guitarra hasta que rompí con toda la cuestión electrónica, me cabrié de los sonidos fuertes y todo lo demás...

—¿Y cómo se te ocurrió convertirte en Florcita Motuda?

—Bueno, es que empezaron a aparecer un tipo de canciones que no podían ser cantadas con el criterio de los cantantes que había... Yo me aburría mucho con el Festival de la Canción, con la competencia, y decía "es injusto que uno se aburra y no aparezca nada nuevo".

—Y ahí entraste tú.

—Lo que yo quería hacer no calzaba en el esquema que había del Festival, y participar en él me parecía aburrido, yo me imaginaba una cosa más juguetona. Y cuando la canción fue hecha, yo sentí que el ser que la cantaba no era como las personas comunes, sino que era... la caracterización del extraterrestre era lo mejor. Un extraterrestre que llegaba a cantar las virtudes de la gente común. Eso revelaba una simbología y una reconciliación interna.

—¿Una qué?

—Una reconciliación interna con el

hombre común. Uno empieza a criticar al hombre común, a sentir que es chato, sin observar las virtudes que tiene. Y esta era una reconciliación con mi parte de hombre común: te miro gente, te respiro gente... y ahí empezó toda la cosa p'adelante.

—¿Toda la música que tú haces es emitida con verdad?

—Claro.

—¿Y es difícil eso?

—No puh. Si tú haces algo con verdad, tienes un respaldo de adentro energético muy fuerte. Si yo hago algo que no me gusta, no tiene respaldo interno emocional, por lo tanto no se proyecta con fuerza. Esa es una cuestión que mucha gente no cacha. Hay gente que debería investigar primero qué es lo que quiere, y después hacer. Por eso esta es una época muy interesante porque, de acuerdo con la crisis y la recesión que hay en el ambiente, da lo mismo trabajar en una empresa que ingeniárselas e inventarse un trabajo que les sea gozoso. Ambos son inestables, pero el que has elegido tú de acuerdo a lo que te gusta, ya te da una primera gratificación que es la gratificación del hacer con agrado. Por eso mucha gente ve esta época como catastrófica y yo la veo interesantísima. Hay gente que tenía graves problemas de conciencia para salirse de un trabajo en que ganaba una enormidad de plata, descubrían que no les gustaba pero consideraban que no podían dejar eso que ya tenían, ¿y si después les iba mal en lo otro que querían hacer?, les iba a provocar problema abandonar esa seguridad. ¿Cachái?. Esta época es tan bondadosa que te pone los dos trabajos en el mismo plano. Da lo mismo meterte en una empresa que tú no sabís si va a quebrar o te van pagar o no, a que tú inventís tu trabajo y busques lo que quieres hacer. Y así puedes elegir con acierto, internamente...

—Pero me imagino que todos los cantantes hacen lo que les gusta...

—No todos, muchos transan. "Yo voy a hacer música cebollera ahora porque se vende mucho, y cuando triunfe hago lo que a mí me gusta". El tipo triunfa y va a cantar otra cosa y la gente le dice: "No queremos que cantes otras cosa, sigue igual que antes". Hasta ahí no más llegó el plan. Y hay otros que les da flojera descubrir lo que les gusta. O les falta edad, antes de los 27 o 30 años es muy difícil descubrir lo que realmente te gusta...

—Me interesa también ver el proceso de composición. Lo que tú compones parece más bien intelectual, siempre quieres dar un mensaje...

—Pucha que están ricos los huesillos...

—¿Querís un cafecito? Yo me voy a tomar un café.

—Pidámoslo. ¡FLACO! ¡Un café para él! Oye, el proceso de composición se me dio al principio a partir de la música al texto. Empezaba a guitarrear y esos acordes suscitaban una sensación en mí. Acto seguido, empezaba a tararear melodías buscando fonéticas...uobladiiapadisiaaaaaaiaaa, y eso lo grababa. Y después revisaba. Escuchaba uobladiiapadisaaaaaaia ¿qué es lo que quiere decir? Y empezaba un trabajo de descubrimiento con relación a esa materia prima. Otras veces fue que de una sensación pasaba al texto directamente, sin pasar por la música. Y después hacer la música. Otras veces fue que yo quería dar un mensaje a los demás y, entre los demás, a mí mismo. Esas son las que tú encuentras más intelectuales. Están hechas como un planteo, como una propuesta. Otras veces compuse netamente en relación a una sensación que quería transmitir. Me ha resultado muy entretenida la composición, porque no la he ejecutado de una sola forma sino que de muchas formas variadas, experimentando.



Bueno para la conversa y coherente como él solo, Raúl Alarcón habla largo y tendido sobre sí mismo, la creación musical, los postulados de La Comunidad, el camino interior y esta extraña época en que nos ha tocado vivir.

—¿Y en cuanto a las fuentes de inspiración, por llamarlo de alguna manera?

—Hay toda una fuente de información sonora y de emocionalidades. Generalmente las emocionalidades que encuentras en las canciones de amor son sospecha, resentimiento, toda una cosa así media densa. Hay gente que compone básicamente en ese contexto emotivo. En relación solamente a esa sensación. Y por eso son limitados, porque no plantean, no ilustran otras emocionalidades. Si yo tuviera que objetarle algo a Zalo Reyes, —tomándolo como ejemplo para graficar la idea, no con la intención de criticarlo—, diría que su show adoleció del defecto de estar siempre en un mismo tono, no hay una prograsión dramática, no hay variables.

—¿Y en tu caso es distinto?

—A mí siempre me interesó mucha la apertura de Zaratustra, de La Odisea del Espacio, ¿te acuerdas?. Hay cosas que me marcan como que me hacen descubrir emocionalidades nuevas en mí. Y en ese momento pensé: ¿por qué la música popular no puede incentivar otras emocionalidades que las que incentiva siempre? Y me respondí: porque la música popular generalmente está determinada por la demanda, no por la necesidad de expresión. La gente que quiere vender discos, está apuntando a un solo tipo de emocionalidad, que es la más fácil de detonar. Comercialmente aceptable pero éticamente reparable, objetable. Cuando es muy importante entrenar las distintas emocionalidades que tiene el ser humano. Te permite percibir la vida en un rango más amplio.

—Pero por ejemplo esta canción que presentaste hace poco en "Chilenazo", la del pollo, ¿cómo se llamaba?

—Sí. "Y Aún Sin Voz Quería Expresar, Con Gestos y Aleteos, Algo"

—Esa canción en particular, ¿es una imagen de tí mismo?

—Claro. Nace directamente de mi experiencia personal. Responde al hecho que mucha gente dice que yo no debo cantar, que debo entregar mis canciones a otros intérprete. Pero también se hace extensivo a todos los demás. Y el hecho de tratar de extender ese mensaje nos sirve a nosotros,

porque al tratar de proyectarlo, nos vamos encarnando más en él.

—¿Pero cuál es ese mensaje?

—Que no es tan importante la perfección estética como la comunicación. Ese es el mensaje de fondo. Puede ser un fenómeno que yo, teniendo la voz que tengo, llegue a la gente. Y la gente esté en una actitud activa. Generalmente cuando un tipo es muy dotado estéticamente, la gente lo escucha en situación pasiva. Son consumidores nada más.

—¿Qué significa estar en actitud activa?

—Que tú estás compaginando, que la persona que está escuchando está con la intención de querer entender, querer saltar por encima de mis dificultades de pronunciación, de afinación y de hiperkinesis muchas veces. ¿Cachái? La comunicación requiere de un interlocutor que esté interesado en conversar contigo. Por eso yo hago esto más con un tropismo hacia la comunicación que con un tropismo hacia la perfección estética, porque la perfección estética necesita que tú estés dotado. Y generalmente apunta hacia un exceso de autocrítica.

—¿Cómo así?

—Claro, porque el tipo que está dotado generalmente está buscando sus imperfecciones, lo malo que tiene. En cambio el que no está dotado está buscando precisamente lo bueno que tiene. Y eso crece lentamente, en ambos casos. Por eso te encuentras con divos que son muy bien dotados, pero de un temperamento, de un carácter, muy poco sociables, porque en ellos va aumentando esa crítica jodida...

—O sea que a medida que al ir haciendo lo que has querido hacer, ¿sientes que te estás gustando cada vez más a tí mismo?

—Claro.

—Porque algunas críticas que yo he escuchado dicen que asumes una actitud de hacer cualquier cosa con tal de impactar, que si tienes que tirarte un peo en el escenario para llamar la atención para ser escuchado, lo vas a hacer...

—Eso tiene un error, que es el siguiente. Muchas veces he estado en esa actitud, pero no para tratar de impactar sino para tratar de expresarme, dadas mis limitaciones: Muchas veces al no poder cantar una canción bien ubicada en un tono, bien pronunciada, me he dedicado a gesticular y me he pasado más allá de la medida. Por supuesto. Dentro del desarrollo que ha tenido el personaje Florcita Motuda, esas cosas nunca las he considerado como un valor. Para mí en mi fuero interno, y la elección que me da la intimidad de observar mis errores, no lo he puesto como valor. Sencillamente he sido bondadoso con mis defectos y pienso que puedo ser mejor. Es cierto que ha pasado eso que yo denominaba hiperkinesis, eso de soltar tensiones arriba del escenario, ¿cachái? Pero sin la intencionalidad de provocar efectos o de convertirme en mercenario del espectáculo. No, para nada. Esa actitud no es por necesidad de provocar algo en el público sino una necesidad de expresarse.



—De acuerdo en que lo más importante es comunicar. ¿Pero no sientes de repente que, por la realidad que vive el país, hay cosas que se hacen difíciles de comunicar?

—Estoy hablando de comunicación en dos planos. Comunicación hacia la gente y comunicación interna, lo que yo quero comunicar. Cuando estás comunicado contigo mismo puedes proyectar con fuerza hacia afuera. En cuanto a la pregunta tuya, no la cacho bien.

—La censura, ¿no sientes que, dado que está censurada la libertad de expresión, eso te inhibe en algunas cosas que querrías decir?

—No. Me siento con libertad interna y esa libertad interna va creciendo en mí. Si yo estuviera en una postura de revancha, de resentimiento, provocaría algo que traería de vuelta una consecuencia hacia mí. Y eso no me ha pasado. Aún cuando canté una cueca espacial con papel confort en un 18 de septiembre, tratando de lograr una imagen de espacialidad al mover el papel confort en el aire, hubo una reacción de gente a quien le contaron que yo había cantado con papel confort, pero no habían visto el programa. Ahí mi intencionalidad fue mi protección.

—Y el hecho de estar en La Comunidad, ¿cómo crees que te ha afectado? ¿Qué te ha dado?

—Me ha proporcionado mucha solidez interna. Me ha dejado muchas cosas claras, que tú observas en mi lenguaje, cuando hablo se nota que tengo las cosas claras. Hay un sistema de interpretación de la vida que al mismo tiempo sirve para operar sobre la vida y hacer las cosas con coherencia. Siento que La Comunidad me ha servico para reconciliarme con mi pasado, para orientarme en el presente y revisar las imágenes de futuro que tengo. Para ver qué tan convenientes son, como dirección. He tenido la oportunidad de construir la dirección de mi vida por los parámetros y las referencias que La Comunidad me ha dado.

—Concretamente ¿cómo es el trabajo en La Comunidad?

—Mira, el trabajo de La Comunidad tiene que ver con un rango de motivaciones que van un poquito más allá de lo personal. Necesariamente uno tiene que sentirse entusiasmado por el otro. Tienes que tener esa idea quijotesca de que el mundo puede ser mejor y que tú puedes hacer algo en la media en que puedes influir positivamente en el ámbito que te rodea. Y un poco en el rol que yo he tenido en la música popular chilena, siento que he influido. Positivamente.

—Pero para explicarle a un lego, ¿qué significa trabajar en La Comunidad?

—Mira, es hablar con la gente y explicarles que los problemas que muchas veces tienen no son personales sino del entorno. Muchas personas que tienen problemas, se aislan, sienten que depende sólo de ellos y tratan de areglarse psicoanalíticamente. Pero se olvidan de que todo el entorno está en conflicto. El mundo está en conflicto y por eso es *natural* que la persona esté en conflicto. Y disminuye ese conflicto en la medida en que la persona hace algo por su entorno. Entonces La Comunidad le ofrece la oportunidad de revisar su vida: hacia el pasado, su presente y sus imágenes de futuro.

—¿Y cuál es la base teórica de eso? ¿De dónde salen los conceptos, los planteamientos?

—Bueno, el fundador emitió toda una doctrina soloísta.

—¿Y ese es el mismo fundador de SILO?

—Sí, Mario Rodríguez Cobos.

—¿Y La Comunidad no tiene nada que ver con Gurdjieff?

—No, no. Lo de Gurdjieff es una cosa como a contrapelo, como de fricción, y muy como elítico, como muy esotérico, muy oculto. Esto no, todo lo contrario, es una cuestión bien abierta, lanzada hacia todas las personas.

¿Y no tiene nada de religioso?

—No. Aunque da orientaciones hacia lo que cada uno pueda tener como religión. Por ejemplo, hay todo un capítulo del guía interno, procurar que la relación que cada uno tenga con su guía interno sea vívida, orientadora.

—¿Y hay una estructura jerárquica dentro de La Comunidad?

—Sería una estructura organizativa. Tiene un tipo de organización abierta muy interesante. Está diseñado para que tú participes en la medida en que quieras participar. Hay un rol de adherente que no tiene ni un compromiso con lo organizativo, y entra a las reuniones cuando quiere y se va las veces que quiere. Y si quieres comprometerte más hay otro rol más activo, y después otro rol de instructor. Se da la posibilidad de que cada uno participe como quiera.

—¿Y hay una especie de jerarquía central o algún jefe internacional del movimiento?

—No. Lo que sí hay son personas que han armado estructuras más grandes porque en eso está también su trabajo interno, y tiene un mayor grado de responsabilidad.

—¿Y en qué se traduce esa mayor responsabilidad?

—En que ya uno aporta económicamente, uno tiene la responsabilidad de orientar a un grupo de gente y también recibe la presión de ese grupo de gente que le pide orientación.

—¿Y tienen un proyecto social, o histórico, una concepción de modificar la sociedad?

—Si entendiéndose que la unidad viva es el ser humano y su medio. No se concibe el ser humano aislado. Entonces se pretende que si cada persona trata de humanizar el entorno en que vive, gradualmente esto va a ir creciendo y vamos a lograr conformar una fuerza moral. Esto no es una secta, aquí se requiere que la gente no abandone su profesión ni su religión, sino que traten de influir en su medio para que tenga un real sentido humanizador.

—¿Qué significa un real sentido humanizador?

—Para nosotros, humanizar es que las direcciones de los procesos personales, institucionales o grupales tengan una dirección opuesta al encerramiento. Que vayan hacia la comunicación, hacia observar lo mejor en los demás, conectarse por lo que une y no por lo que divide.

El almuerzo ya ha terminado y varios clientes del local se han acercado a pedir su autógrafo. Lo miran de reojo desde las mesas vecinas. El parece no darse cuenta.

—¿Cuál es la música que escuchas tú? ¿Cómo te nutres musicalmente?

—He tenido etapas de audición. En un principio la música bailable, porque yo hacía música bailable. Después folklore, y me impresionaba mucho el carácter vital que tenía. Después música clásica. Después durante una época me interesé mucho en Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

—¿Qué época fue esa?

—Por allá por el 71, por el 72, esa época. Vino una exposición cubana y yo me fijé en la música y ahí entremedio habían canciones de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Con el transcurrir del tiempo empecé a observar que, pese a que era bonita poesía, tenía un tono emotivo que era siempre el mismo: un amarguito de fondo. Superé esa música y también estuve estudiando musicalmente a Violeta Parra, Herbie Hancock, Chick Corea. Todos ellos son sintetizadores musicales, en el sentido que en ellos están presentes muchas corrientes distintas. Hancock, Corea, me han ahorrado escuchar a no sé cuantos jazzistas, a no sé cuántos grupos rockeros...



—¿Y ahora qué escuchas?

—Más que musicalmente, ahora me estoy nutriendo psicológicamente con las posturas de La Comunidad, tratando de ampliar mi rango emocional. Y pienso que en un tiempito más voy a pegarme una nueva sumergida de audición. Pero creo que con lo que ya he escuchado —desde los quince años que estoy metido en música— es suficiente para producir esa pequeña obra de los tres minutos, que es la música popular. Ese arte de los tres minutos es el que me interesa. Esa pequeña orfebrería de los tres minutos...

—¿Tú pensaste que ibas a llegar a ser un hombre importante en la música popular? Porque objetivamente eres un tipo desafinado y más bien feo, sin ninguno de los requisitos que se supone debe tener un astro de la canción...

—No puh, si mi objetivo no era lograr la fama. Para empezar, yo quería poder vivir de mi oficio, de lo que me gustaba. Y segundo, yo me sentía con algo que decir. Y cumplí esos objetivos.

—Y el asunto del triunfo y de la fama, ¿no afectó tu vida personal, tu vida familiar?

—Sí, pero no tanto. Por dos elementos. Primero, el hecho de estar en La Comunidad me ha dado un enmarque para poder traducir este fenómeno que me sucedió de repente. Por eso no he sucumbido bajo el peso de los medios de comunicación ni del fenómeno Florcita Motuda. Y en segundo lugar, la edad. Cuando empezó esta cosa yo tenía más de treinta años. Y a esa edad uno ya está completamente definido. Por eso siento que salí bien parado de toda esta cuestión.

—¿Y tienes algún planteamiento con respecto a la política o los políticos?

—Planteamiento serio no tengo ninguno. Sensación sí. La sensación de que tanto los postulados de izquierda como los de derecha me suenan tan antiguos, tan pasados de moda, que me perece que son un esquema que ya no sirve para interpretar la realidad ni para operar sobre ella. Ha habido mucho tiempo en el cual las diferentes ideologías han tenido la oportunidad de poner en práctica sus teorías y ver si dan frutos en la realidad... No puedo evitar que me suenen antiquísimos, pasados de moda, poco modernos. Pero en libros como "La Tercera Ola" de Alvin Toffler, por ejemplo, ya comienza a darse un esquema más interesante, más global. La crisis actual es el derrumbe del esquema industrial, de la producción en masa, incluso en el nivel político y religioso. Y es un punto de vista que engloba tanto a Oriente como a Occidente. Pero volviendo a tu pregunta, no milito en ningún partido, porque los siento ya viejos. La juventud está con muchas ganas de participar, pero con escepticismo frente a lo que se les ofrece, están huérfanos de ideas nuevas.

—Eso en política ¿Y en religión?

—También hay un fenómeno de que están quedando cortas las concepciones religiosas con relación a la época. Siguen operando en forma muy antigua... Pero, a pesar de todo, esta época es muy posibilitaria... lo que está sucediendo, abre muchas posibilidades. Hay gente que toma esta época en forma muy pesimista o apocalíptica. Pero yo creo que estamos viviendo una época de la cual hay que ser testigo. Y de la cual hay que ser protagonista.

Entrevista:
SAMUEL SILVA

El cine norteamericano y su premio "OSCAR"



Desde que el cine es cine aquel polvo luminoso que se proyecta y danza sobre una pantalla ha ejercido una singular fascinación en el hombre. Las tinieblas de esa gruta artificial, como la caverna platónica, han tomado cuerpo y vida durante todo este siglo veinte y nos han arrastrado hacia una aventura errante que nos invita a superar tiempo y espacio hasta disolver las sombras sobre una tela. Ese tembloroso repiqueteo ha tomado el tren de nuestra vida y se ha convertido en estructura mental colectiva, en emoción multiplicada mecánicamente al compás de las imágenes proyectadas.

Una frágil membrana separa al "homo cinematographicus" del "homo sapiens". Imposible imaginar el siglo veinte sin el cine, sin sus enormes rostros pintados, sus moldes de conducta o sus cabalgatas por el oeste. No podemos imaginar a estas alturas una epopeya sin la nariz de Charlton Heston; el humor sin Charles Chaplin o la búsqueda sin Ingmar Bergman. La aventura se llama "Intolerancia" o "Moby Dick"; "El pasajero" o "Barrio Chino"; "El Acorazado Potemkin" reúne los sentimientos colectivos y el valor se encuentra en "El Puente sobre el río Kwait". México es "Viva Zapata" y el viejo sur "Lo que el viento se llevó". Las rebeldías adolescentes se justifican en nombre de James Dean y las actitudes a lo "duro" responden a John Wayne o a Marlon Brando.

El cine, casa encantada, ciudad de los fantasmas, da para todo. Ha creado y recreado mil veces el mundo. Ha dado sin fin vueltas sobre lo mismo y ha rizado el rizo sin cansancio. El cine fue investido por poderes demiúrgicos y taumatúrgicos. Era la otra dimensión que el mundo necesitaba. Y en norteamérica, intentando romper las barreras, encontraría su guarida. Porque el país del norte con su impulso inicial (ve hacia el oeste, joven) y su marcha pionera tierra adentro, tropezaría con el muro líquido del pacífico y sentiría por primera vez la necesidad de tradición y nostalgia. Y justamente ese invento venido desde Francia, ese instrumento de los hermanos Lumiere les permitirá ir creando y recreando su joven historia. Así, volverán el pasado al derecho y al revés, lo teñirán con sus fulgores luminosos y le imprimirán un aire de leyenda, drama o epopeya. Moldearán un aire de leyenda, drama o epopeya. Moldearán héroes y villanos, doncellas y cortesanas. Buscarán el ángulo, la luz, el ritmo exacto.



Hollywood se echó a andar no sólo como un gran negocio de los Morgan y los Rockefeller, sino como una gran necesidad. Décadas de los 20, 30 y 40. Junto a una colina de Waterloo se encuentra una calle londinense, un jardín colgante de Babilonia o una estación ferroviaria de Turquía. En Hollywood todas las geografías y los tiempos se entremezclan. El optimismo norteamericano afronta la historia universal sin complejos. Se buscan héroes a la medida de Kirk Douglas, Ingrid Bergman o Gregory Peck. Y comienza a elaborarse la propia historia de norteamérica. El "western", el policial, el "cine negro", paralelamente al filme de aventuras o a la comedia musical, van estableciendo las constantes.

Se intenta fundamentar la historia pero en una base de cartón: sonrisas dentífricas de Marilyn Monroe; falso lirismo de Julie Andrews; golpes y peñetazos más o menos trucados de Gary Cooper; oeste artificioso, indios románticos y soldados caballerosos de la segunda guerra mundial.

EL TIO OSCAR

Pero hacía falta un patrón para medir y pesar estos productos. Por eso en mayo de 1929, por primera vez en la historia, la industria cinematográfica decidió premiar a cada uno de sus talentos. La selección consideró los filmes rodados entre 1927-28 y la responsabilidad de crear la forma física del galardón corrió por cuenta de Cedric Gibbons. Su trabajo dio origen a una estatuilla de 34 cm. de altura, hecha en bronce y recubierta en oro, con un peso aproximado de 3 kilos. George Stanley asumió la tarea de moldear y dar una forma definitiva y aquella figura de modesto valor material pero inapreciable artísticamente.

No obstante la magnitud de dicho acontecimiento nadie había reparado en otorgarle un nombre a dicho trofeo. Pero en 1931 la señora Margaret Herrick, que había sido bibliotecaria en Washington y pasó a ser secretaria de la Academia, reflexionó en voz alta cuando le presentaron la estatuilla: "Me recuerda a mi tío Oscar". El rumor se propagó rápidamente y todos llamaban cariñosamente "Oscar" a la estatua. Así se bautizó más tarde.

ACIERTOS Y DESACIERTOS

A lo largo de su trayectoria, el "Oscar" ha provocado de todo. Ha sacado del anonimato a actores y actrices sumergidos en la noche del tiempo; ha dejado sumidos en el dolor a otros y los ha apagado para siempre; ha enriquecido a casas productoras y llevado a la bancarrota a otras. A lo largo de sus 55 años de vida sólo dos películas han obtenido los 5 premios principales. En 1934 una de las obras maestras de Frank Capra "Sucedió una noche" y en 1976 el filme de Nilos Forman "Atrapado sin salida", "Lo que el viento se llevó", "Ben Hur", "El golpe", "Cabaret" y "El Padrino", han acaparado un buen número de premios. Se sabe que toda distinción conlleva una injusticia. En el Oscar se acentúa porque el sistema, masivo, anárquico y con creados intereses de votación (cinco mil miembros de la Academia con sus cuotas al día tienen derecho a voto) atenta en contra de todo veredicto medianamente objetivo.

La entrega del Oscar contempla un aspecto muy limitado de la producción norteamericana y de la producción mundial se reduce a cero. Si Orson Welles y Alfred Hitchcock nunca obtuvieron un premio, menos lo podrían recibir Visconti, De Sica, Bergman, Pasolini o Godard. Pero si hasta la actriz Greta Garbo, agregando un misterio más a su vida, nunca lo obtuvo. Imperdonable. El Oscar es un premio que se justifica por su sentido comercial pero no tiene ninguna solvencia artística. De ahí que la entrega que se realiza una noche de abril al año importe al rubro del espectáculo y nada más. En algunos casos la obtención de algún premio otorga al filme un mayor éxito de taquilla. Es una de las cosas que se persigue y se obtiene dando así un carácter de eficacia. Pero si se pretende que el Oscar sea un estímulo debiera premiarse a gente con talento y en lo posible poco conocido. Así, el Mejor Actor debiera ser Ben Kingsley por su desempeño en "Gandhi" o al menos Dustin Hoffman por su destacada actuación en "Tootsie". La mejor actriz podría ser Jessica Lange o Julie Andrews. Mientras que en verdad ninguna de las cinco películas —a juicio de este crítico— merece el Oscar en ese rubro. Lo mismo ocurre con los directores que postulan este año: Spielberg hace un cine que abusa de los ilusos y Petersen es un cineasta alemán oscurecido por esos maestros llamados Herzog y Wenders; por su parte, Pollack y Lumet no están a la altura de otras de sus obras mientras que Attenborough sí lo está, porque "Gandhi" no es superior a su "Puente demasiado lejos", lo que demuestra que en esta entrega se tienen presente factores extracinematográficos como la sensibilidad y el sentido humanitario. Algo que perjudica a todo arte en vez de engrandecerlo.

M.A.M.

PRINCIPALES POSTULANTES:

Mejor actor:
- Dustin Hoffman (Tootsie)
- Ben Kingsley (Gandhi)
- Jack Lemmon (Missing)
- Paul Newman (Será Justicia)
- Peter O'Toole (My favorite year)

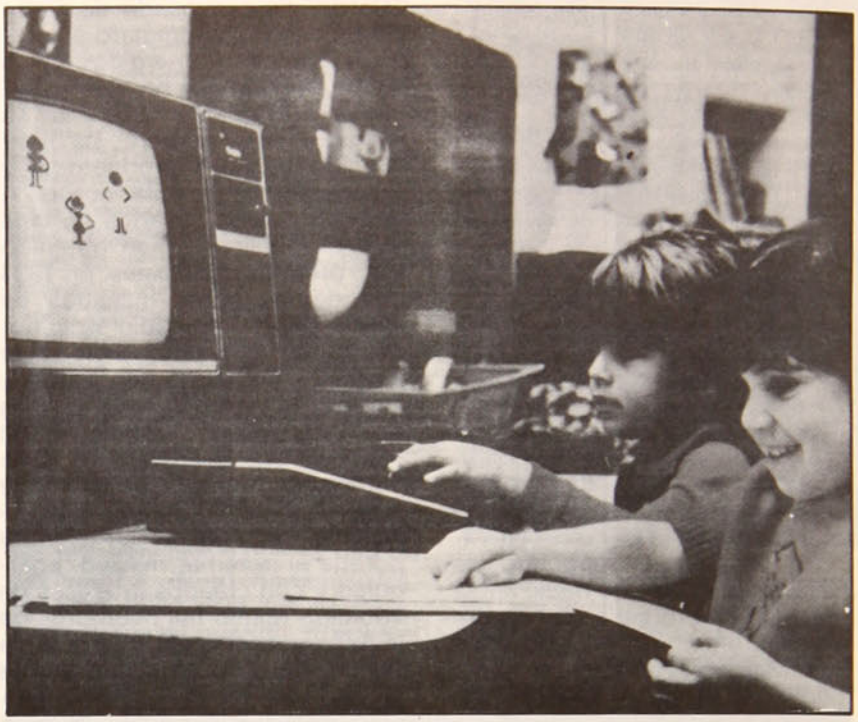
Mejor actriz:
- Julie Andrews (Víctor, Victoria)
- Jessica Lange (Francés)
- Sissy Spacek (Missing)
- Meryl Streep (Sophie's Choice)
- Debra Winger (Reto al Destino)

Mejor película:
- "E.T. El Extraterretre"
- "Gandhi"
- "Missing"
- "Tootsie"
- "Será Justicia"

Mejor director:
- Richard Attenborough (Gandhi)
- Sidney Lumet (Será Justicia)
- Wolfgang Petersen (El Barco)
- Sidney Pollack (Tootsie)
- Steven Spielberg (E.T.)

Mejor filme extranjero:
- "Alsino y el Cóndor" (Miguel Littin, Nicaragua)
- "Coup de torchon" (Bertrand Tabernier, Francia)
- "The Flight of the eagle" (Jan Troel, Suecia)
- "Vie privée" (Yuri Rájzman, URSS)
- "Volver a empezar" (José Luis Garci, España)

REVOLUCION



Por considerarla de especial interés, ofrecemos a nuestros lectores una versión de la entrevista que el matemático Seymour Papert concedió a la revista francesa L' Express, en Diciembre de 1981. Papert es uno de los más importantes discípulos de Jean Piaget, y ha realizado un largo y crucial trabajo en el Laboratorio de Inteligencia Artificial en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Nuestra versión ha seleccionado la primera parte de esa entrevista, la que corresponde a temas accesibles para el lector no especializado.

— En su último libro, *Salto del Espíritu,* usted las emprende violentamente contra la escuela y la pedagogía tradicionales. ¿En qué basa su crítica?

Propiamente hablando, yo no "critico" la escuela. Eso sería igual de estúpido que "criticar" a los hombres del siglo XIX porque viajaban demasiado lentamente. En esa época, no se tenían los medios para andar más rápido. De la misma manera, hasta hoy, la escuela no disponía de los medios para transformarse. Hoy, gracias al ordenador, es posible un cambio radical. Sin embargo, la revolución de la informática recién comienza y ya segrega su propio conservadurismo.

— Usted no está satisfecho con las primeras experiencias de informática en la escuela, que se están multiplicando en Francia y en los Estados Unidos.

Tal como lo instalan hoy en día en la escuela, el ordenador es un poco como un motor a reacción instalado sobre una ¡carretilla de mano! Un instrumento moderno y revolucionario injertado sobre un sistema viejo y conservador. No se ha comprendido todavía que había que cambiar no solamente el motor, sino, también, la noción misma de transporte.

— ¿Se refiere usted a la pedagogía?

Absolutamente. Actualmente, los métodos de "enseñanza asistida por ordenadores" utilizan los ordenadores como si se tratara de máquinas de enseñanza: el ordenador pregunta, el niño responde. Esto supone toda una filosofía de la educación, lo mismo que una cierta visión de la infancia: el ordenador es utilizado para programar al niño. Mientras que, según mi parecer, es el niño el que debería programar al ordenador. Estamos en un vuelco de la historia de la educación, y hay que comprender que la revolución tecnológica nos impone igualmente una revolución peda-

en la pedagogía

gógica nos impone igualmente una revolución pedagógica.

— ¿Cuál sería, entonces, esta pedagogía informatizada y revolucionaria?

Se trata de hecho, de dar al niño los medios para conducir su propio aprendizaje de una manera más libre, más espontánea... yo diría, casi sin instrucción.

— Una vieja utopía de los pedagogos...

...pero que, gracias al ordenador, puede realizarse. Los fundamentos de mi argumentación son tomados, de hecho, de las teorías de Jean Piaget sobre los procesos de aprendizaje del niño. Para Piaget, los niños construyen ellos mismos sus propias estructuras intelectuales. Espontáneamente. Sin que les sean voluntariamente inculcadas. Pero, ello no significa que sean elaboradas a partir de nada. Por el contrario, como todo edificador, el niño elabora sus estructuras de pensamiento dominando los materiales que encuentra en su medio ambiente.

— ¿Qué entiende usted por "materiales"?

Todos los modelos, las metáforas, los conceptos de la cultura ambiente. La noción de par, por ejemplo. Nuestro mundo está repleto de pares: los calcetines, las manos, los ojos. Son otros tantos materiales que el joven cerebro va a utilizar para edificarse una noción intuitiva de nombre. Nuestra sociedad es, por lo demás, bastante pobre en materiales esenciales para el aprendizaje de la escritura, de la gramática o de las matemáticas escolares, por ejemplo. Y, desde este punto de vista, la sala de clases no es nunca más que un ambiente artificial y de rendimiento bastante débil, si admitimos que los niños tienen un don innato para aprender sin que se les enseñe.

— Con todo, necesitan pedagogos y profesores para aprender...

Cuando el bebé aprende su lengua materna, ¿dónde está la pedagogía? No la hay: el niño aprende a hablar sin pedagogía. No consagra una hora determinada de su tiempo para aprender a hablar. Habla tratando de expresarse, de pedir, de regatear, de amar. De la misma manera, el niño descubre toda una geometría intuitiva que utiliza en sus desplazamientos. Adquiere el sentido de la cantidad cuando tiene que decidir, por ejemplo si una porción grande de torta es más ventajosa que dos chicas. El recoge bastante lógica y bastante retórica como para engatusar a sus padres. Y todo esto sin que, por tanto, se le enseñe. Si tomamos como modelo estos aprendizajes espontáneos e intuitivos, la investigación pedagógica está completamente sobrante.



Seymour Papert especialista en inteligencia artificial.

— Y el ordenador ¿permite inventar una pedagogía a imagen de este aprendizaje espontáneo?

Programar un ordenador es, de cierta manera, comunicarse con él en un lenguaje. Aprender un lenguaje es justamente una de las cosas que los niños hacen mejor y de manera espontánea. Entonces, ¿por qué no podría un niño "hablar" con un ordenador? Esto supone la concepción de máquinas con las cuales se dialogue tan naturalmente como uno se expresa en su lengua materna.

— ¿Con qué disciplinas puede uno iniciarse de esta manera?

Las matemáticas, por ejemplo. Para la mayoría de nuestros contemporáneos, las matemáticas son administradas e ingeridas como si fueran medicamentos. Conocemos actualmente una especie de "matematofobia" endémica, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Basta que nociones elementales sean etiquetadas como "matemáticas" para que se vuelvan repugnantes inmediatamente. En tanto que nociones que son, sin embargo, matemáticas, son adquiridas sin dificultad porque no son reconocidas como tales. Se ven, así, generaciones enteras de "matematófobos": niños que se vuelven recalcitrantes a las matemáticas simplemente porque sus padres lo eran. O porque han comprendido que sus profesores tampoco amaban las matemáticas más que ellos, y las enseñaban por una sola razón: "están en el programa".

— Se admite generalmente, sin embargo, que hay personas mejor dotadas que otras para las matemáticas.

Más bien, habría que decir que tal niño no tiene la aptitud de aprender las matemáticas en clases. Esta noción de aptitud tiene como efecto principal la

Sigue....

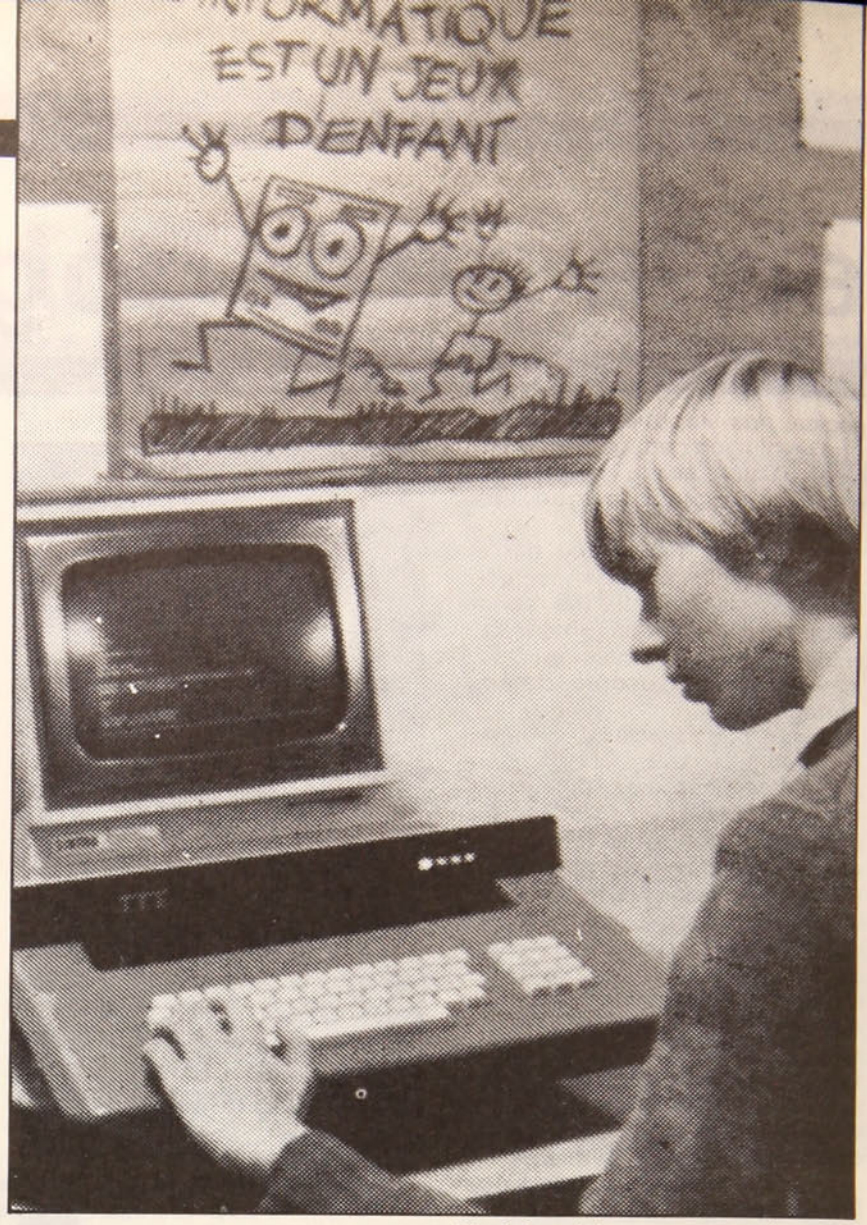
contaminación de la imagen que cada uno se hace de sus propias capacidades y transformar su sed de conocimiento en disgusto. Si las dificultades del idioma inglés se midieran sólo por los resultados de los pequeños escolares franceses, se concluiría que el inglés es un idioma horriblemente difícil y que su dominio es inaccesible a la mayoría de los seres humanos. Sin embargo, en Gran Bretaña los niños aprenden muy bien a hablar inglés. Y los franceses que tienen dificultades en clase hacen rápidos progresos después de cruzar el canal de la Mancha. Con las matemáticas es exactamente lo mismo.

— Pero, no existe el "país matemático".

Justamente está en vías de crearse. Mire todos esos niños que manipulan con soltura los nuevos juegos electrónicos. Entran a pequeños pasos en una especie de país matemático. Se familiarizan con las relaciones geométricas, con las velocidades, con toda suerte de nociones altamente matematizadas. Comunicándose con un ordenador —este ser que "habla matemáticamente—, van a aprender, también ellos, a expresar en matemáticas como si se tratara de una lengua viva.

— Es uno de los principios pedagógicos fundamentales que ustedes emplean en el seno del grupo LOGO, del Tecnológico de Massachusetts, en los Estados Unidos. ¿Cómo utilizan, en este cuadro, el ordenador para que no "programe al niño", como ustedes lo sugieren, sino que por el contrario sea "programado" por él?

Trabajamos el método LOGO hace unos doce años. El LOGO es un lenguaje informático que permite comunicarse con una tortuga, un animal abstracto que se desplaza en una pantalla. El niño la pone en movimiento componiendo órdenes en el teclado: "Avanza 50", por ejemplo, hace que la tortuga avance 50 pasos en línea recta. "Izquierda 90" la hace dar vuelta 90° a la izquierda. Programar es enseñarle a la tortuga una palabra nueva. Por ejemplo, el niño da las instrucciones necesarias para la realización de un cuadrado al que llamará CAR. Cada vez que él ordene CAR la tortuga le dibujará un cuadrado semejante. Con algunas órdenes simples, el niño puede construir un mundo cada vez más complejo, puede hacer dibujos figurativos, ponerlos en movimiento, variar los colores.



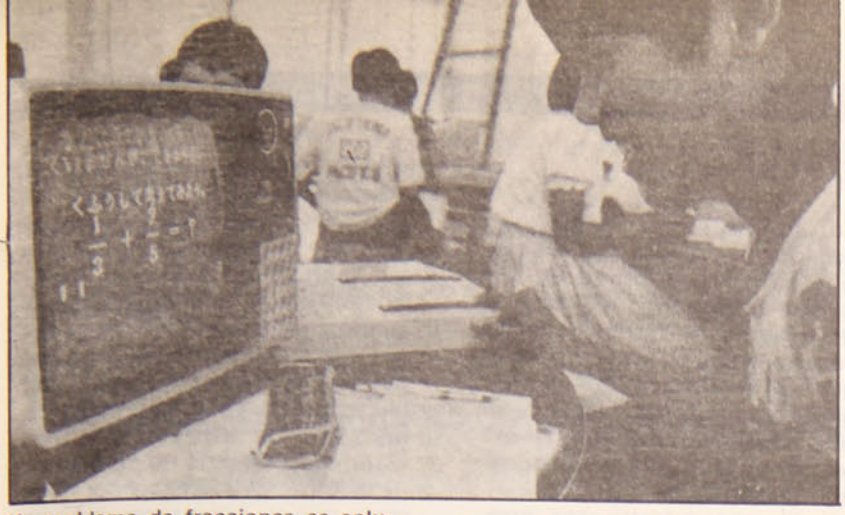
"La informática es como un juego de niños", dice el cartel.

— De cierta manera, es un juego...

Sí, pero más allá del juego, el niño adquiere poco a poco un lenguaje que le permite acceder a las nociones de forma, de velocidad, de procedimiento.

— ¿Por ejemplo?

Para hacer avanzar la tortuga, hay que darle una dirección medida en grados. Tradicionalmente, es difícil para un niño de menos de 10 años. Con el LOGO, niños de 5 años lo logran, sin que hayan recibido la menor enseñanza. Comienzan por manejar la noción de nombre y después llegan naturalmente a medir ángulos con sus nombres. Y por sí mismos, saltan grandes obstáculos escolares. También por intuición abordan la noción de variable y aún la de cálculo diferencial, que está en el corazón del sistema LOGO. No bajo su aspecto formal, sino en su sentido profundo y utilitario. Puesto que la tortuga tiene una posición y una orientación como la de cualquier ser humano, los niños se identifican en ella. Apelan a su propia experiencia, a su propio conocimiento del movimiento para abor-dar la geometría. Programar



Un problema de fracciones es solucionado... y con una sonrisa.

la tortuga es reflexionar sobre el modo cómo harían las mismas cosas en su lugar, es reflexionar sobre su propia acción. Esforzándose por enseñar a pensar a la tortuga, el niño reflexiona sobre su propio modo de pensar.

— ¿Afirma usted muy seriamente que un niño de 5 años "piensa sobre su propio pensamiento", es decir que él hace epistemología?

Exactamente. Volvemos a encontrar aquí una idea sobre el "niño epistemológico" y el aprendizaje espontáneo en el corazón de las teorías de Piaget. Con un método como el de la tortuga LOGO, el proceso de aprendizaje se vuelve activo y autodirigido, y no pasivo e impuesto, como en la enseñanza escolar tradicional. Cuando se aprende a programar un ordenador, no se llega al primer golpe. Hay que buscar analizar los errores, ensayar nuevas tácticas. En la escuela, muchos niños están bloqueados en su progreso porque, en el medio escolar, es todo o nada: o se entiende o no se entiende. Con el ordenador, no se pregunta si un programa es correcto o incorrecto. Pero, se busca la mejor manera de modificarlo. El ordenador desquicia nuestra visión maniquea del éxito y del fracaso. El error no es más culpabilizante. Se convierte en un motor de aprendizaje. El niño mide al mismo tiempo la extensión del dominio del saber que está explorando y el del poder que está ligado a él. Comandando su tortuga, el ya puede graduar una pequeña parcela del poder de las matemáticas, por ejemplo.

— Todavía hay que saber servirse de la máquina. ¿Puede un niño aprender a programar un ordenador tan fácilmente como a hablar?

He visto a centenares de alumnos de escuela primaria hacerlo sin la menor dificultad. El proceso está mucho más cerca de la adquisición de una cultura que de un aprendizaje. Con todo, hay una condición necesaria: que los niños puedan evolucionar en un universo en el que el ordenador está presente, en un ambiente pedagógico, un "micromundo" muy diferente del que le propone la escuela actual.

—¿Los estudiantes no tendrán, entonces, programas específicos que seguir?

Por razones sociales evidentes, deberán adquirir ciertas nociones escolares. Enseñar sin programa no es "dejar tranquilos" a los niños ni dejarlos en total libertad en las salas de clases, donde todo sería maravilloso y espontáneo. Es aportarles un apoyo y materiales para explorar, con la tortuga por ejemplo, ciertos dominios del saber. Es una apuesta más ambiciosa que aquella que consiste en modificar los programas escolares, como se hace habitualmente.

— ¿En qué se convierte el que enseña, en su escuela ideal?

Su papel cambia fundamentalmente. En términos piagetanos, el educador debe ser capaz de comprender cuáles son los materiales más útiles para el desarrollo cultural del niño. Debe buscar las condiciones óptimas para favorecer su exploración natural. Debe abandonarse a una especie de etnología cultural. Debe estar animado del deseo de sentir, como si tuviera antenas, las flucturaciones de su ambiente infantil para guiar las corrientes y lanzar innovaciones pedagógicas.

— La idea es seductora.. pero, ¿no es difícil de concretar?

Es un desafío planteado a los investigadores y a los pedagogos para el renacimiento del pensamiento pedagógico a la luz de la informática. Los discursos vibrantes sobre la importancia de dar al público el libre acceso a la ciencia quedarán en letra muerta si no se lanzan programas de investigaciones pedagógicas serias. El LOGO no es un modelo, sino solamente un ejemplo capaz de quebrar la inercia y el conservadurismo de la enseñanza tradicional.

—¿Qué se sabe de los efectos a largo plazo de esta informatización del aprendizaje sobre nuestros modos de pensar?

Esta pregunta recibe, generalmente, dos tipos de respuestas. Los escépticos piensan que el ordenador no provocará cambios significativos, y a los más algunas mejorías pedagógicas. Estos no han comprendido la importancia del medio cultural y del aprendizaje "piagetano". La segunda tendencia es crítica. Predice un empobrecimiento cultural y social, la atrofia de las relaciones interpersonales, el advenimiento de un modo mecánico de pensar que resultaría de una fascina-ción creciente con estas máquinas.

— ¿Cuál es su opinión personal?

Me ubico en una tercera categoría: la de los optimistas, que algunos dirían utópicos. La fascinación del ordenador es, para mí, una virtud educativa que permite reflexionar sobre la inteligencia.

(Traducción: Edison Otero)

LA CENSURA EN CHILE

Como idea, la censura repugna. Aceptar que "alguien", sea una persona o un ente, decida lo que puedo leer, escuchar, ver, resulta, además de vejatorio para la persona, un anacronismo y una tontería. En plena revolución de las comunicaciones, al final del segundo milenio de nuestra civilización, existen pruebas más que suficientes para demostrar que, en última instancia, la censura ha terminado por ser derrotada por su opuesto, que es el abuso de la permisividad, el libertinaje. Para muestra, véase el historial de la censura en la España franquista, que llegó a editar versiones censuradas de *Don Quijote* para terminar en el "destape"..

No obstante, seamos condescendientes: admitamos que en determinadas situaciones, puede aceptarse la idea de la censura: los partes de guerra en un conflicto bélico, por ejemplo. En tales casos, las autoridades establecen ciertas reglas que nadie discute; se admite como un supuesto tácito, que la Autoridad tiene buenas razones para recurrir a semejante instrumento castrante de la libertad de información.

Siguiendo con el supuesto anterior, aceptemos que nuestro país se encuentra en "estado de emergencia". Cada cierto tiempo se renuevan las disposiciones que nos sitúan en el terreno de la excepción. En tal caso, la Autoridad dicta las correspondientes normas y todo el mundo sabe a qué atenerse.

Por desgracia no es éste el caso de Chile. En nuestro país vivimos una situación que escapa a toda lógica y a todo razonamiento. Vivimos un "estado de excepción", existe una censura para libros, pariódicos, películas, videos, obras de artes visuales, etc., pero no existe el instrumento que la regula. Ni siquiera se conoce el ente que se encarga de dictaminar el "sí" o el "no", salvo en el caso de la censura cinematográfica. Y contra esta situación, por demás anómala, reclama la inteligencia nacional que se siente agredida y atropellada.

PLUMA Y PINCEL ha querido sumarse a los esfuerzos que realiza el Comité permanente por la Libertad de Expresión, que nació al amparo de la Sociedad de Escritores de Chile y ya ha rebasado ese ámbito, recogiendo opiniones, testimonios y sugerencias en diversos sectores del quehacer intelectual, entregando a sus lectores esta sección especial en torno a la censura en Chile.

El Director.

LA CENSURA CINEMATOGRAFICA

Si escogemos al azar diez personas de distintas partes del planeta no sería de extrañar el encontrar discrepancias en el terreno político, religioso, moral, sexual, rebelión juvenil y otra infinidad de temas. Pero es seguro que todos coincidirán que la censura cinematográfica es un oprobio dentro de toda sociedad civilizada. Es común encontrar a gente indignada porque le han prohibido o cortado alguna película de Fellini, Godard, Peckinpah o Bertolucci.

Existen dos clases principales de censura cinematográfica. La primera es aplicada por el señor censor y a veces por el señor Ministro; se compone de política, moral, religión, sexo y miedo. La segunda es ejercida por la producción, la distribución y la exhibición del cine mismo; se compone de costos, gastos, recaudaciones, suposiciones y miedo. Ambas clases coinciden en el miedo. Pero, ¿miedo a qué?

El censor vive alarmado porque cree que la exhibición de "El último tango", por ejemplo, puede lanzar a sus espectadores hacia la lujuria, la corrupción o la gula. De ahí que el censor rechace un determinado filme en nombre del bienestar colectivo. Se pone énfasis en los aspectos sexuales —que desde luego no componen toda la moral— y el censor finge creer que su tarea procurará una sociedad más "decente". Pero eso es una confusión y una ilusión.

En el supuesto de que se exhibiera sólo cine "decente" no se modificaría mucho la moral sexual del mundo entero. Todo seguiría como antes por el sencillo motivo de que nunca el cine, el teatro, las revistas o las playas, fue la causa de los errores, desvíos y excesos en la conducta sexual de la sociedad. Las perversiones sexuales ya estaban creadas en la antigua Grecia, la antigua Roma y el Renacimiento, según abundantes pruebas y no ha aumentado mucho hasta este ya anciano siglo veinte. La Inglaterra victoriana quiso ser puritana y ahora hay libros que documentan sus perversiones poco publicitadas en su momento, sin olvidar que allí se engendró un asesino de morbo sexual que se llamó Jack el Destripador.

La prueba de la inutilidad del censor cinematográfico es aportada por la historia diaria. No ha aumentado el adulterio, la homosexualidad ni el crimen por culpa del cine. Todo eso va en la naturaleza del hombre y la ineficacia del censor queda determinada cuando a raíz del rechazo de una película se produce mayor expectación por verla que si se hubiese aceptado sin mayor alarido. La represión siempre termina por engendrar un monstruo mayor y la contrapartida está en los países europeos donde hace más de veinte años se aplica un criterio liberal que permite todo tipo de exhibiciones cinematográficas. En esos países predomina el concepto de que ir al cine es un acto voluntario, que el derecho a elegir un programa cinematográfico es sagrado y que esa libre elección no perjudica a terceros.

"Toda censura existe para impedir que se desafíen las concepciones actuales y las instituciones existentes. Todo progreso es iniciado al desafiar las concepciones actuales y es ejecutado al cambiar las instituciones existentes. Por lo tanto, la primera condición para el progreso es la supresión de la censura. Ahí está en una cáscara de nuez todo el problema".

George Bernard Shaw

LA CENSURA PREVIA

A diferencia de la prohibición literaria, se puede prohibir una película antes de que esté terminada. Mientras el escritor puede guardar sus originales o, en el caso de que el libro ya esté impreso, darlo a conocer posteriormente, como ocurrió con el "Ulises" de Joyce y "El amante de Lady Chatterley" de D.H. Lawrence, en el cine caben todas las restricciones, desde prohibir la realización del filme hasta prohibir una exhibición. En ese terreno la historia también demuestra esos errores, ya sea con el "Código Hays" (1930) que terminó siendo abolido en su totalidad 35 años más tarde. Ese código especificó los límites que debería observar todo filme norteamericano en lo relativo al crimen, el sexo, las drogas, el adulterio, la religión, la obsenidad, la crueldad contra animales o personas, el matrimonio entre razas distintas, la prostitución y hasta las operaciones quirúrgicas. En esos 35 años fue modificado varias veces hasta desaparecer en su totalidad al ver que no presentaba ninguna solución sino que era aún más deteriorante.

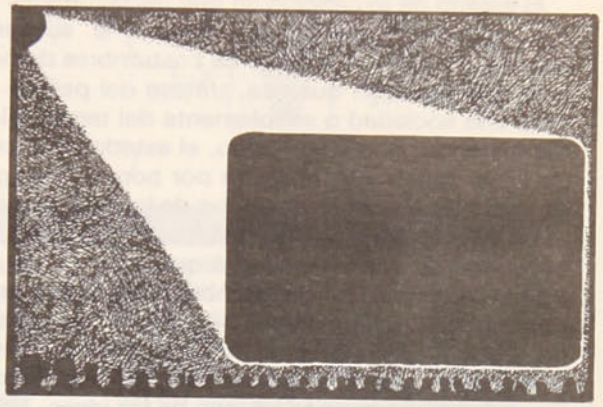
También está el caso de los productores inescrupulosos que persiguen filmes netamente comerciales y que mutilan la película de un creador a su antojo originando así una verdadera lacra. Erich von Stroheim y Sam Peckinpah han sido sólo dos de las grandes víctimas de esa abyecta conducta.

UN CRITERIO AMPLIO

En el manifiesto de la Motion Picture Association de 1968 se sostuvo: "La censura es una actividad odiosa. Nos oponemos a la censura y a la clasificación hecha por los gobiernos, porque son ajenas a la tradición americana de libertad". En los países donde predomina un criterio medianamente certero se opta por restringir el ingreso a menores porque se sabe que el cine tiene menos eficacia que la televisión o que la misma vía pública. Prohibir un filme en su totalidad es un acto represivo que atenta contra el individuo.

Es común, además, encontrar a censores que no saben bastante de cine y que dicen, a raíz de la prohibición de "Casanova" de Fellini por ejemplo, "no importa, total era mala". El criterio que existe en Inglaterra desde 1955 dice que los integrantes de la censura deben poseer: "una educación de primera clase; conocimientos de la vida y experiencia del mundo; sentido común; sentido del humor y penetración imaginativa de las reacciones del público". A eso el secretario de la censura agregó dos cualidades que dijo deben ser subrayadas: "gusto por el cine y disgusto por la censura".

Marcos Antonio Moreno



BULNES VS. MADARIAGA

Aguda polémica —porque ambos contendores son de peso— conoció la opinión pública cuando don Francisco Bulnes fue entrevistado por la revista "Cosas", entrevista en la que dijo cosas que molestaron a la entonces Ministro de Justicia, Mónica Madariaga. Esta hizo comentarios en "El Mercurio" que molestaron a su vez a don Francisco, el que respondió en las páginas del decano de la prensa chilena el domingo 6 de marzo pasado, diciendo en parte:

"Interrogado sobre las medidas que** debiera incluir un plan **de transición (al ejercicio pleno del sistema democrático), me limité a señalar algunas de las posibles, pero empecé por indicar la necesidad de "corregir un poco la actitud verbal del Gobierno", señalando que no es posible que se siga atacando como antipatriota y suponiendo los más bajos propósitos a todo el que se permita opinar sobre las cosas de su patria sin estar en pleno acuerdo con los gobernantes".

El ex Senador de la República y ex Embajador en el Perú en el actual régimen estaba apuntando a una de las tantas formas en que se hace sentir la censura.

IDEA DE LA CENSURA

Por Luis Sánchez Latorre

Es un hecho. No hay censura a medias, así como no hay vírgenes a medias. La censura existe. O se la acepta o se la viola. Si se la acepta, todos a remar en la misma galera, en el mismo sentido. Si se la viola, lluvia de palos, todos a correr en distintas direcciones.

La censura dictada desde el poder no admite resquicios jurídicos. El delgado argumento legal, el sofisma platónico, no tienen cabida en su reino. Sonrío con bendito escepticismo cuando alguien, algún abogado de prestigio, se atribuye un efímero triunfo de este orden en los tribunales. Pienso en Kafka. Recuérdese que, no obstante las complejas instancias del proceso, la suerte de José K. aparece sellada desde el comienzo.

El estado da excepción en que las facultades del juego democrático, quedan suspendidas supone la suspensión, temporal o crónica, de todo el aparato de costumbres democráticas. Por a, be o ce, por la razón que sea, trátese del peligro de hundimiento de toda una sociedad o simplemente del temor a la caída de un sistema histórico, rico y generoso, el estado de excepción, pretendiendo curar o corregir, empieza por poner entre paréntesis la validez de todas las libertades formales de la democracia.

La censura implica una restricción de hecho. La imaginación deberá recortar sus alas; tendrá que volar como una paloma amaestrada. La conciencia del hombre suspendido en sus derechos centenarios deberá limitarse a evolucionar en un espacio más pequeño. Deberá aprender de nuevo la lección del "ancien régime".

A simple vista el censor no es un antropófago. Ni un papirófago. Es un funcionario en la aduana de las ideas. No es propiamente un hombre de ideas. Más. No parece tener mucha idea acerca del valor de las ideas. No le duelen ni lo amenazan las ideas. Pero su formación y su información lo obligan a cumplir el papel que se le ha asignado: reducir el ámbito público del debate de las ideas.

Una sociedad demasiado pródiga en la producción o apropiación de ideas corre el riesgo de hacerse heteróclita, pugnaz, feroz, incomprensible. ¿Y qué pasa con una sociedad propietaria de una sola idea? Viene el monorritmo, la esclerosis cerebral que decía Encina. El censor de ideas sueña con una sociedad perfecta, construida según el interés de sus comodidades. El proyecto de la perfección es la utopía personal del censor de ideas.

El censor de ideas es el utopista que se realiza mediante la fuerza. Nada más terrible que el utopista realizado. El nihilismo de Kirilov, en "Los Demonios", es la utopía de una negación que se realiza. El funcionario de la aduana de las ideas actúa en nombre de una utopía sacra. Todo infractor de las normas que él defiende es un hereje. Servet murió en Ginebra en la hoguera de Calvino porque sus ideas no comulgaban con la teología de Calvino.

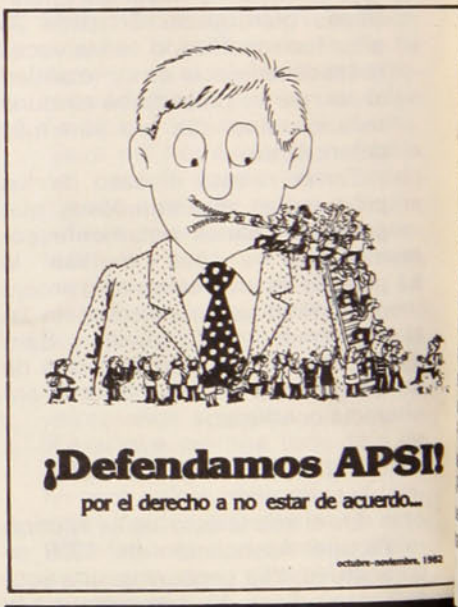
Se sigue matando y torturando por el viejo asunto de las ideas en disputa. Erigir una sociedad donde sea posible el pluralismo pacífico de las ideas es tarea más urgente que batirse a duelo con la casuística de un precepto legal determinado.

Para las autoridades castrenses, los escritores chilenos aún no llegan a su mayoría de edad y deben someter sus creaciones literarias al juicio de anónimos censores.

Los dramaturgos, si no publican, están libres de censura, pero sus obras, en caso de ser representadas pueden ser favorecidas con la excepción del 20% del impuesto al valor agregado, más conocido como IVA. Esta dispensa administrativa (oficinesca, según la califican algunos), está radicada en el Ministerio de Educación y no se conoce reglamento alguno que la equilibre. A las obras "conflictivas" se les niega la rebaja...

En cine —no podemos hablar de cine chileno— existe una censura más antigua que el régimen militar, la que ha experimentado sucesivas modificaciones durante este último decenio. La censura cinematográfica tiene una réplica administrativa. Voces negras recomiendan a distribuidores que no exhiban determinada película y, esa recomendación se convier-

A propósito de la censura en la prensa



Reprobados e interdictos

te, virtualmente en una orden. Canal 7 compró "Holocausto", película que dejó desierta las calles de las grandes ciudades europeas hace 3 años, cuando la transmitió la televisión. La mano negra de la autocensura ha impedido que los chilenos podamos verla, a pesar de que nuestros dólares nos ha costado.

La censura indirecta puede expresarse en las más diversas formas. Hay salas de exposiciones que jamás serán abiertas a determinados pintores (o artistas plásticos en general). Hay canales de televisión con rigurosas "listas negras" que vedan el exceso de "determinados" artistas. Lo mismo en la radiotelefonía.

La virtual censura periodística de los primeros años de dictadura militar, derivó en la vergonzada "autocensura" que conforma lo que podríamos calificar como "el salario del miedo" de directores, jefes y periodistas.

Los políticos chilenos son censurados mediante la aplicación del exilio, medida también aplicada a dirigentes sindicales y de organizaciones sociales.

Un destacado escritor es indirectamente amenazado por un funcionario subalterno —"Si sigue reclamando tendrá que ir a leer su libro a otro país".

Cumpliendo con vagas disposiciones, personas y entidades solicitan "permiso" para efectuar determinados actos artísticos o culturales. La censura invisible se expresa en la falta de respuesta a la petición. El acto no puede realizarse, pero la "autoridad" no ha negado el permiso correspondiente. Tampoco lo ha concedido. Entre muchos, esto le ocurrió



Cuando Chile recién se reponía del impacto del cambio de gobierno de 1973 y el espectro de los medios de comunicación estaba reducido sólo a quienes en algún momento fueron partidarios del nuevo gobierno, hacia fines de 1975 un grupo de jóvenes comunicadores decidió crear un medio de mostrara los matices siempre ricos y complejos de la realidad internacional. Obtuvieron las autorizaciones correspondientes —que aún no estaban establecidas en ningún cuerpo escrito— y publicaron a mediados de 1976 en primer número de *APSI Actualidad Internacional*. Después vinieron otras revistas que quisieron ocupar el espectro del pensamiento disidente. —"Solidaridad", "Hoy", "Análisis"— Hasta que los editores de APSI resolvieron proyectar su exitoso paso por la realidad internacional a los temas nacionales. Realizaron los trámites que correspondía y en marzo de 1979 comenzó a circular *APSI Actualidad Nacional e Internacional*. Pronto vino su circulación por quioscos y su impacto a nivel de todo el país. La historia que siguió es conocida a partir del 7 de agosto de 1981 comenzó una disputa con las autoridades que deseaban que APSI se redujera a su cobertura internacional inicial. La discusión ha sido conocida por el Poder Judicial y la opinión pública. El fallo más reciente de la Corte Suprema señala que la revista no puede continuar publicando temas nacionales.

P y P en su afán de dar a conocer todas las formas en que se expresa la censura, ofreció un espacio a los editores de APSI para que dieran a conocer su pensamiento. La respuesta la dio Marcelo Contreras, actual Director de la revista.

P y P

Los argumentos que llevan a Revista APSI a insistir en continuar publicándose como revista nacional son básicamente tres. Sostenemos que nos asiste **a razón** desde el punto de vista de los procedimientos usados por APSI para acceder a una sección nacional y de los principios de expresar libremente un pensamiento disidente en Chile. Sostenemos que nos asiste **el derecho**, no sólo el que ampara la Declaración universal de los Derechos del Hombre, proclamada por el propio Gobierno y recogido en la Constitución de 1980. Por último, tenemos **la fuerza** de un amplio sector de la opinión pública, que nos ha dado la razón en la disputa que sostenemos con el gobierno a este respecto.

Sin duda APSI puede ser definida como una revista opositora que expresa una cierta visión globalmente distinta y alternativa a la filosofía que inspira al actual gobierno. Nuestra línea edito-rial se sitúa en un esfuerzo de renovación del pensamiento social,

a un premio nacional de literatura que organizaba un homenaje a la insigne Violeta Parra.

CENSURA ADUANERA

El hecho de que las disposiciones de la censura no se encuentren codificadas —parece corresponder a un deseo preconcebido de sus autores. Cuanto más imprecisas sean las instrucciones, más temor tendrán los probables infractores y mayor será el grado de autocensura que se apliquen. También la vaguedad de ellas permitirá a funcionarios incompetentes —incursionar en la censura— como es el caso del aduanero que después de un "examen material" del libro de Jorge Edwards "Persona no grata", negó su aforo. Este libro, que había circulado libremente en el país, con tres ediciones anteriores, ahora es, administrativamente condenado a prisión en las bodegas de la Aduana, desde donde no puede llegar a los miles de lectores que lo solicitan. Esta prisión de "Persona no grata", es más cara que una estadía en "Capuchinos" (Anexo pagado de la Cárcel). Junto con retener, el servicio, el servicio aduanero cobra un inexorable bodegaje.

La Sala de la Corte de Apelaciones que vio —al parecer muy superficialmente el caso del libro en referencia— rechazó al autor Jorge Edwards, aduciendo que sólo podían intervenir las "personas o empresas afectadas". Olvidaban los dos abogados integrantes y el señor Ministro de dicha sala, que existe el Derecho de Autor y que por intermedio de él, el escritor es dueño de un diez por ciento del libro. Posteriormente el expediente ha sido devuelto, a la misma Sala, la que ha sido conminada a pronunciarse sobre el fondo del asunto, lo que no hizo en su instancia anterior. Abogado de "Persona no grata" es el prestigioso profesional Jorge Ovalle, quien no está solo, en este fundamental debate jurídico en defensa de la libertad de creación literaria. No obstante que la Editorial Planeta Chilena S.A., representante en Chile de la Editorial barcelonesa "Seix Barral", por razones inexplicables, no se ha hecho parte en la incautación de su "mercadería", retenida a "mal ojo de aduanero".

"Persona non grata" es prisionera de lujo, en la Aduana del país de su autor, uno de los más extraordinarios cronistas que ha producido América actual.

REBARBARIZACION AD PORTAS

Para visualizar el panorama del libro, en toda su magnitud, reseñaremos someramente, algunos de los títulos que han producido irritación en los delicados ojos de los astutos funcionarios que, presumiblemente, se estiman idóneos para censurar el pensamiento de los creadores literarios chilenos:

TRIANGULO PARA UNA SOLA CUERDA, de Antonio Montero; CULTURA Y SOCIEDAD LIBERAL EN EL SIGLO XIX, de Bernardo Subercaseaux; EN LOS MAS ESPESOS BOS-

que pretende no sólo entregar una reflexión desde esta perspectiva, sino a la vez rescatar una visión del mundo distinta, y ofrecer un espacio real para la expresión artística e intelectual alternativa.

Sostenemos que al asumir esta línea editorial no violamos ninguna norma constitucional o legal del ordenamiento vigente. Afirmamos que tenemos el derecho a buscar en el debate nacional los puntos de vista y las opiniones de un sector sustantivo de nuestra sociedad. Sostenemos que una verdadera libertad de expresión se mide por la posibilidad que tienen sectores diversos a informar desde su perspectiva, presentar sus puntos de vista diferentes, refutar los juicios dominantes y proponer criterios y proyectos alternativos. Hemos asumido esta tarea con plena responsabilidad; ninguno de nuestros artículos u opiniones ha violado ninguna ley o norma constitucional vigente en Chile. Nos hemos impuesto la misma autocensura a la que están sometidos todos los medios de comunicación en Chile.

En relación a los procedimientos, creemos que nadie puede reclamar que hemos sorprendido o hemos actuado subrepticiamente para ampliar nuestra cobertura a temas nacionales. Por el contrario, sostenemos que este tránsito se hizo con pleno conocimiento y aceptación de los responsables del Gobierno en la materia. Sin estar jurídicamente obligados, les informamos —a fines de 1978— de nuestra intención de ampliar nuestra cobertura. El 12 de Febrero de 1979 oficializamos esta intención por carta dirigida a DINACOS. El 1° de Marzo anunciamos que nuestro próximo número 59 incluiría temas nacionales. Permanentemente hemos despachado dos ejemplares de la publicación, conteniendo dichos temas, a la Dirección de Comunicación Social. El 14 de Agosto del mismo año enviamos una nueva carta al señor Director de DINACOS reafirmando nuestro punto de vista. Informamos de estas modificaciones a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. A fines de 1979 empezamos a circular a través de kioskos por todo el país y suscribiendo contratos de suscripciones de APSI nacional e internacional con la propia Presidencia de la República y la Central Nacional de Informaciones (CNI).

Desde el punto de vista del derecho afirmamos que el nacimiento de APSI es anterior a los



QUES, de Jaime Hagel; LA HERIDA ABIERTA; DETENIDOS-DESAPARECIDOS, de Patricia Verdugo y Claudio Orrego Vicuña; LA ECONOMIA CAMPESINA CHILENA, de varios autores; LONQUEN, de Máximo Pacheco; GRACIAS A LA VIDA, de Bernardo Subercaseaux y Stambuck; LA CABAÑA FRENTE AL MAR, de Raúl Cienfuegos Lyon; MUERTOS UTILES, de Erich Rosenrau; HUMANISMO CRISTIANO Y CAMBIOS SOCIALES, de William Thayer; LOS ASESINOS DEL SUICIDA, de Gustavo Olatte Herrera; LA LARGA NOCHE, de Mariana Callejas; CHEZ PAVEZ, de Fernando Josseau; LASTARRIA IDEOLOGIA Y LITERATURA, de Bernardo Subercaseaux; MAL DE AMOR, del poeta Oscar Hahn; ¿QUE TE PASO PABLO?, de Pablo Huneeus.

Lo que no se puede establecer es cuántos escritores se abstienen de enviar sus obras al señor Juan Vergara Torrico, del llamado edificio Diego Portales, en la certeza de que no serán autorizados.

Lo mismo ocurre con las editoriales, nacionales e internacionales, en cuanto a edición e internación de "determinados" libros. Es decir, de parte de la historia de la humanidad actual y del pensamiento estético de nuestros días.

Nota de la Redacción: Varios de estos libros han pasado largos meses, un año o más, antes de ser autorizados; otros aún no consiguen la autorización y otros saben que ya no la conseguirán jamás.

Fulvio Hurtado

COMISION PERMANENTE DE DEFENSA DE LA LIBERTAD DE EXPRESION

Bajo el alero de la Sociedad de Escritores de Chile y respondiendo a reiteradas recomendaciones de Luis Sánchez Latorre, el 28 de Enero de 1982, se crea esta Comisión, destinada a mantener una permanente vigilancia sobre el curso que siguen las diferentes formas en que se manifiesta la censura. y en plural, las censuras que afectan a escritores, periodistas, dramaturgos, actores e intérpretes.

Esta comisión, integrada fundamentalmente por escritores y periodistas, representando oficial y extraoficialmente instituciones y entidades, ha mantenido una vida regular, denunciando la retención de originales, las recomendaciones de no exhibición para películas, las trabas a obras teatrales y las limitaciones a las publicaciones periodísticas.

Fundadores de esta Comisión fueron Marín Cerda, su primer presidente, Bernardo Subercaseaux, Jorge Edwards, Rebeca Navarro, Wilfredo Mayorga, Edmundo Moure, Bernardita Maturana Palacios y Fulvio Hurtado.

La directiva actual de la Comisión Permanente de Defensa de la Libertad de Expresión, es la siguiente: Presidente, Jorge Edwards; Vicepresidente Fulvio Hurtado; Secretario General Rebeca Navarro.

bandos 107 y 122 que reglamentaban esta materia, por tanto, cualquier intento de aplicar sus normas con efecto retroactivo es obviamente ilegal. Por otra parte sostenemos que al momento de dictarse la actual constitución APSI existía como un medio que contenía noticias nacionales e internacionales y por lo tanto no le alcanzan ni las disposiciones permanentes ni las transitorias que necesariamente reglamentan los hechos posteriores a su entrada en vigencia. Por último, afirmamos que el 5 de Enero de 1983 la Corte Suprema, en un fallo definitivo, dictaminó que APSI podía publicarse como lo venía haciendo, esto es, con noticias nacionales e internacionales. Sostenemos —junto a los Ministros que estuvieron por denegar un recurso de aclaración presentado por el gobierno frente a esta sentencia— que las sentencias definitivas no pueden ser alteradas o modificadas en manera alguna, por el tribunal que las dictó, según así lo prescribe el artículo 182 de la ley común sobre procedimientos judiciales, Código de Procedimiento Civil. Por tanto nos asiste el derecho fundado en la actual legislación y el emanado de esta sentencia definitiva.

Por último contamos con el apoyo de la opinión pública nacional que se ha visto conmovida por la lucha de nuestra revista por subsistir y expresar sus puntos de vista sobre el acontecer nacional e internacional. Así lo han reconocido el Colegio de Periodistas, la Asociación Nacional de la Prensa y los más diversos medios de comunicación, los cuales, de manera unánime, han sostenido editorialmente nuestro derecho a seguir publicando noticias nacionales. Tras estos principios se han movilizado las más diversas organizaciones de nuestro país, tales como la Comisión Chilena de Derechos Humanos y diversas autoridades eclesiásticas; estudiantes de periodismo y dirigentes sindicales; intelectuales, artistas y profesionales. En fin, a las personas, organizaciones y sectores de opinión nacional quienes, compartiendo o no nuestra línea editorial, defendieron nuestro derecho a existir.

Estos son los argumentos a los cuales se opone la decisión del gobierno de limitar nuestra cobertura. Continuar defendiendo nuestro derecho a expresarnos en plenitud no es una obstinación. Es nuestra responsabilidad, no sólo para con nuestros lectores, o para quienes nos han apoyado: se inscribe en el esfuerzo por contribuir a restituir en nuestro país una auténtica libertad de expresión.

Marcelo Contreras
Director Revista APSI

UNA CENSURA QUE NO FUE

Tiempo para un líder

Opina uno de sus directores

FICHA TECNICA

Nombre de la Producción: "TIEMPO PARA UN LIDER"
Formato: Videotape 3/4 pulgada, color
Duración: 40 minutos
Producción: ICTUS - FILMOCENTRO
Dirección: Joaquín Eyzaguirre G. Tatiana Gaviota A.
Productor: Carlos Tironi, Gonzalo Aguirre

Nombre: ***Joaquín Eyzaguirre***

Estudios de: Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso Composición Musical, Universidad de Chile.
Título: Director Artístico con mención en Televisión, Universidad Católica de Chile (E.A.C.), 1978.
Desempeño Profesional: Departamento de Tecnología Audiovisual (TEA), Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Chile. 1978 - 1979
Centro de Difusión Teletón, 1980
Canal 11 T.V., 1981
Director Audiovisual ICTUS T.V. 1982-1983.
Actividades Actuales: Director de películas comerciales y artísticas en ICTUS T.V.

Nombre: ***Tatiana Gaviola***

Título: Director artístico con mención en Televisión, Universidad Católica de Chile, 1978.
Desempeño Profesional: Productora en la Compañía de Teatro Imagen, 1978 - 1980.
Integrante del Directorio de la Galería de Arte y Centro Cultural "Centro Imagen", 1979 - 1980.
Responsable de la Unidad de Video en FILMOCENTRO, 1980 - 1983.
Actividades Actuales: Montaje y Dirección de películas comerciales y artísticas en FILMOCENTRO.

La historia es muy sencilla: en Enero de 1982 muere el ex Presidente de la República, don Eduardo Frei Montalva. Un hombre que gobernó al país durante 6 años, que tuvo muchos logros, que tuvo apoyo popular, que tuvo muchos enemigos, que tuvo oposición y que terminó su período y se fue. Estas no son palabras mañosas, esta es historia.

Pero nuestra historia continúa. La muerte de este hombre fue sentida por una gran cantidad de gente, que lo explicitó saliendo a la calle, gritando, sufriendo e incluso, en algunos casos, llorando. A la misa de requiem asistieron las más altas autoridades del país, rindiendo con su presencia, honores a quien estando o no de acuerdo con sus puntos de vista, fue un político, un estadista y un presidente de la República de Chile.

qEs de amplio conocimiento la repercusión mundial que tuvo el fallecimiento de Frei: se hicieron presente en Chile políticos, ex ministros, senadores, autoridades eclesiásticas y hombres de estado de naciones americanas y europeas. En definitiva, ha sido un hecho que a nadie le ha pasado por alto; muy por el contrario, nos ha involucrado a todos los chilenos.

Un grupo de éstos últimos, que nos desempeñamos en el campo de la comunicación audivisual, fuimos particularmente tocados por este triste evento, ya que tuvimos la oportunidad de registrar en imagen y sonido lo que fue el funeral y sus repercusiones internas. Nos pareció que, a pesar que muchos de nosotros disentíamos del pensamiento y acciones de Frei, teníamos que dar forma en nuestro lenguaje (el audiovisual) al hecho histórico que estaba ocurriendo en frente de nuestras narices.

Así, se comenzó a formular lo que posteriormente sería el documental producido por ICTUS y FILMOCENTRO, "Tiempo para un líder". Se barajaron muchas ideas: En un comienzo se pensó en hacer un reportaje al funeral, pero luego, al ir recolectando material, se fue conformando la verdadera dimensión que tenía este hombre, la cual era imprescindible plasmar en la película.

Recurrimos a la valiosa ayuda de don Bernardo Leighton, ex-vicepresidente de la República, quien conociendo desde la primera juventud a Frei, fue su amigo y correligionario durante toda la vida. Don Bernardo aceptó ayudar, e incluso aparece en cámara recordando los hechos históricos con Frei y los detalles familiares y de amista que los unieron. Así como él y la familia Frei-Ruiz-Tagle que cooperó generosamente, un gran cantidad de profesionales, periodistas, técnicos cinematográficos y artistas en general, cooperaron con esta iniciativa, con la certeza que estábamos ayudando a registrar parte de nuestra historia patria.

Esta película, como todo trabajo de comunicación audiovisual, está hecha para ser mostrada; para lo cual atendiéndonos a la legislación vigente, llevamos la película al Consejo de Calificación Cinematográfica, instancia previa para su difusión. Fue rechazada; aduciendo que ella violaba el receso político. En referencia a esto, nos parece que en primer lugar es muy difícil hacer un trabajo audiovisual de un político sin hablar de su obra, que obviamente es política.

En segundo término, nos inquieta que *todas* las personas, incluso las autoridades, que participaron con su presencia en el funeral de Frei, violan también de algún modo el antedicho receso y, en tercer lugar, habría que definir qué es historia y qué es política y quiénes son patrimonio histórico y quiénes solamente políticos.

Estas y muchas otras consideraciones, junto a la firme convicción de que no estábamos alterando normativa alguna, nos condujeron a una apelación al fallo anteriormente señalado. Junto al abogado Jaime Hales, presentamos un escrito, se hizo un alegato y además se exhibió la película a un tribunal compuesto por la señorita Ministro de Educación, Mónica Madariaga el Sr. José María Eyzaguirre, Pdte. Subrogante de la Corte Suprema el representante del Colegio de Abogados, Sr. Andrés Alliende; y el Jefe del Estado Mayor de la Defensa, general Pablo Saldías, quienes luego de deliberar, consideraron por tres votos contra uno que la película podía ser exhibida públicamente en nuestro país.

Estos personeros con su veredicto avalan, en definitiva, la justicia de nuestras consideraciones y el valor artístico e histórico de esta clase de trabajos. Al final de esta historia sólo nos resta decir que sentimos honda satisfacción por el reconocimiento de este justo derecho, que estamos ciertos, servirá de precedente para que en lo sucesivo la censura termine de actuar con ligereza y permita extirpar de nuestro país el temor y la autocensura para crear libremente, y así engrandecer el patrimonio cultural de nuestra patria.

Joaquín Eyzaguirre Guzmán.

LA CENSURA EN LOS SALONES

[redacted] mamá me ama porque yo hago arte.
Mi [redacted] me ama porque yo hago arte.
Mi mamá [redacted] ama porque yo hago arte.
Mi mamá me [redacted] porque yo hago arte.
Mi mamá me ama [redacted] yo hago arte.
Mi mamá me ama porque [redacted] hago arte.
Mi mamá me ama porque yo [redacted] arte.
Mi mamá me ama porque yo hago [redacted]
[redacted]
[redacted] me ama porque yo hago arte.
Mi [redacted] ama porque yo hago arte.
Mi mamá [redacted] porque yo hago arte.
Mi mamá me [redacted] yo hago arte.
Mi mamá me ama [redacted] hago arte.
Mi mamá me ama porque [redacted] arte.
Mi mamá me ama porque yo [redacted]
[redacted]
[redacted] porque yo hago arte.
Mi mamá me ama [redacted].
Mi mamá [redacted] hago arte.
[redacted] hago arte.
[redacted] arte.
Mi [redacted] arte.
[redacted] porque yo [redacted]
[redacted]

Marzo, 1983
Gonzalo Díaz.



PIDO QUE VUELVA MI ANGEL. Delia Domínguez. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982.

Imagino a un lector entrando en la obra de Delia Domínguez por los títulos citados en la contratapa de su último libro: "Simbólico Retorno", "El Sol Mira Para Atrás", "PIDO QUE VUELVA MI ANGEL".

— Obsesión nostálgica, evasión del presente, sospecha él, no sin razones.

— Pero también "La Tierra Nace al Canto", e incluso "Contracanto", replicamos apelando a otros títulos, y ya estamos caracterizando al azar —¡pero el azar es una forma de poesía!— la obra de esta valiosa poetisa chilena.

Porque en Delia Domínguez se da el desenfado de una generación que destiñó el azul-marino de la tradición con ese azul-jeans que inundó las calles de la "nueva ola", junto al recato de ir a los rodeos del sur montando a un haz y con faldones, como Dios manda.

¿Qué me salgo del tema haciendo la biografía de una escritora?

No. Me meto en el tema haciendo la biografía de una escritura.

LECHE DE MUJER

Avancemos desde la contratapa hacia el primer poema:

"El hijo de Dios
bajó a la tierra para hacerse hombre
y tuvo que buscar
el pecho de una mujer"

No por nada el libro se abre en el límite de lo humano y lo divino del canto, en que el Hijo baja a la madre, siguiendo el mismo camino que la palabra debe seguir desde el verbo a la tierra, para hacerse poética. Poesía que nace de la madre-tierra. Si fuera divina, bajaría a salvarnos; humana como es, baja a salvarse.

¡Por supuesto que todo esto dentro de la concepción poética de Delia Domínguez, o mejor todavía, de la concepción que su propia obra muestra de sí misma! Así entendido, este poema inicial pudo perfectamente llamarse Arte Poética: el poema como resurrección del verbo. Desde nuestra perspectiva de lectura, el bíblico "Hijo de Dios hecho hombre", se humaniza en ese "hacerse hombre", que diciendo lo mismo lo dice de un modo nuevo, terrestre, como si también la palabra descendiera de los cielos. Bajar "a la tierra para *hacerse hombre*"... ¿Cuántas veces oímos ese consejo, desafío mejor dicho, a los campesinos del norte y del sur?

De esto hablamos cuando pensamos en una poesía de la tierra: de la capacidad de germinar en nuevas significaciones líricas, y no en paisajismos trasnochados ni cosas por el estilo.

AGUA DE HIERBAS

Los ancianos que murieron
tomaban hierba de Artemisa
para aclarar sus aguas
interiores.

¿Y si el mundo tomara hierba de Artemisa?
(Crece silvestre al sur del paralelo 40)
A lo mejor
estaríamos todos frente a
frente
limpios
como recién nacidos.

Poetisa del arraigo, éste no se da —ni en su reciente libro ni en los anteriores— por la contemplación o la añoranza de un lugar ni un tiempo, sino por el uso eficaz de un lenguaje que apela a todas las significaciones heredadas, el cual canta y contracanta los sueños, las nostalgias, los desvelos, las derrotas del hombre.

De otro modo la tierra sería un simple telón de fondo, y no del mundo de estos poemas. Su fuente de sabiduría humana:

"Soy como los animales:
sé pisar en la oscuridad, y
desde el fin del mundo,
podría volver con los ojos
vendados
a mi vieja casa en las
colinas".

Es que, vaya donde vaya, esas colinas no la abandonan.

Floridor Pérez



LA DROGA QUE SE ENCHUFA. Marie Winn. Ediciones Diana, 1982.

La TV, los niños y la familia

En este caso, el lector no necesita ser muy suspicaz para percatarse de la opinión que la autora, Marie Winn, tiene de la TV. El título del texto es suficientemente explícito. Llamar "droga" a este medio es, ciertamente, una manera poco neutral de establecer una aproximación. A lo largo de un poco más de 300 páginas, el texto dirige casi sin tregua una larga lista de acusaciones contra la TV.

La televisión tiene un efecto destructivo sobre la familia: esa es la afirmación central. A juicio de Marie Winn, la riqueza y variedad de la familia tradicional han desaparecido gradualmente por obra del uso contínuo de la TV. Los efectos más dañinos los sufren los niños. La TV dificulta un adecuado desarrollo verbal (leer, escribir, expresarse con flexibilidad), a consecuencia de lo cual provoca una disminución de la capacidad intelectual y un deterioro de la imaginación. La TV no prepara a los niños para la vida real. Todo lo contrario, los aleja de ella.

Pero esto no es todo. Esta droga electrónica es responsable todavía de otros males. Por ejemplo, fomenta la violencia. A la conocida correlación entre emisiones televisivas violentas y violencia real, el texto agrega otro argumento. El telespectador frente a la pantalla es un ser absolutamente pasivo; esta pasividad esencial a que lo condena el aparato lo empuja inexorablemente a preferir los episodios de gran actividad y violencia. Así, por una suerte de curiosa compensación, la conducta del telespectador, pasiva frente al televisor, se vuelve agresividad en otras circunstancias.

En su desarrollo, el texto mezcla información de origen científico con anécdotas de variada procedencia y dudoso valor. Todo ello en medio de reflexiones que rara vez alcanzan solidez teórica y que, en general, revelan un escaso sentido de responsabilidad intelectual. El juicio final es que debemos ver menos TV; que debemos hacer valer nuestra voluntad frente a esta *máquina* (así la llama) que se ha metido en nuestros hogares y desprendernos, así, de su nefasta influencia.

Las conclusiones de este libro no resisten el análisis. Ninguna de ellas posee respaldo científico y sólo un lector poco atento y desinformado podría darles crédito. Convertir a la TV en el demonio responsable de todos los males que nos afectan resulta demasiado pueril. Los estudios sobre los efectos de la TV tienen ya una pequeña historia

como para tomar demasiado en serio textos como éste, aunque se vistan con el ropaje de la ciencia.

R.L.P.



TIEMPO PARA CRECER, José Luis Rosasco, Bruguera (Libro Amigo), Buenos Aires, 1982.

Si no consideramos *El Intercesor*, el título de su último libro puede aludir al mundo narrativo de toda la obra de Rosasco, cuyos personajes viven ese TIEMPO PARA CRECER que es la adolescencia.

No es extraño entonces que buena parte de su acontecer provenga de la vida estudiantil. La sala de clases durante una hora de Castellano se convierte en La Composición, cuento que leerían con provecho los estudiantes de Pedagogía. O en vacaciones de verano ocurre El Arrecife, que los adolescentes leen con un gusto que confirma la impresión de autenticidad que emana de situaciones y personajes. Autenticidad artísticamente válida, es decir, realizada en la página por medio del lenguaje, y no aceptada por comparación con situaciones reales.

Cuando Rosasco, pasando del cuento a la novela, vuelve sobre ese *tiempo para crecer*, la unidad espiritual se hace también temática, y así en su obra reciente hay alusiones al "pasado" de Alex, su protagonista, en la novela anterior (Dónde estás Constanza) "... esa Constanza que desapareciera de la noche a la mañana, esfumándose como un sueño frente al advenimiento del despertar..."

Tal continuidad aporta —sin hacerla menos original— unidad interna a la obra de Rosasco. No la unidad terrenal de Yoknapatawpha, ni Santa María, ni Macondo: es un espacio de la nostalgia; no un lugar para vivir, sino un tiempo para ser vivido.

TIEMPO PARA CRECER constituye así una culminación previsible en la evolución de este autor. La novela de la vida estudiantil, donde sueños, conflictos, amores, proyectos individuales se funden en las aulas de un colegio tradicional santiaguino, conformando una visión generacional del "advenimiento del despertar" en personajes llenos de vitalidad, de verdad humana.

Formalmente la novela se

Murió Sady Zañartu

En el Mausoleo del Círculo de Periodistas de Santiago fue sepultado el escritor Sady Zañartu, los primeros días de Marzo. Si no hubiera fallecido, ¿nos habríamos acordado? Cuando recibió el Premio Nacional de Literatura en 1974, otorgado por unanimidad, también todas las miradas se dirigieron hacia él y su obra. Esto es un sino de los escritores Chilenos que les afecta pasada cierta edad.

Zañartu en su larga y fecunda vida terrestre, vivió y vio muchos acontecimientos que marcaron las pautas del actual mundo Occidental; vino al mundo en la nortina ciudad de Taltal el 6 de Mayo de 1893, aunque el mismo confiesa en su libro biográfico "Mar Hondo" que el año de su nacimiento fue 1897

Hijo de un exigente Juez de letras y una gran dama apegada a su hogar, creció rodeado de todo ese embrujo que se formó con la rápida explotación del salitre, con la visión de decenas de veleros anclados en la bahía. El mismo confesó más de alguna vez: "He sido más bien un escritor portuario, un enamorado de los rincones playeros y de los indios Changos, esos gloriosos pescadores del Norte. Desgraciadamente, han desaparecido. Mi obra "Mar Hondo" es un reportaje al Taltal de mi infancia y al ancho mar que lo rodea".

Poeta desde siempre, escribió el "Himno al Regimiento Buin", publicado luego junto a su primer libro llamado "Desde el Vivac". Siguió una novela, "Sor Rosario". Llamado un fino narrador de la Colonia y la Historia, era casado con Graciela Toro, escritora de gracia y talento. "Chilecito", "Santiago, Calles Viejas", libro homenaje a las calles y su historia. Además de otras que conforman parte de su vida.

Pero las mejores y más conocidas obras de Zañartu son dos: "La Sombra del Corregidor" y "Llampo Brujo". En la primera, evoca con certeza y bien documentada visión, la extraña vida y "sombra" de don Luis Manuel de Zañartu.

En "Llampo Brujo" cambia radicalmente de estilo, describiéndonos un mundo lleno de hechicerías. El nombre de "llampo" es un término creado por él y que deriva de "Yepo", (nido de culebras). Este libro obtuvo el premio "Revista Americana de Buenos Aires" por el año 34.

La Municipalidad de Taltal lo nombró hijo Ilustre, en Mayo de 1969. En el año 1931 colaboró en la fundación de la Sociedad de Escritores, y era Miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Casi todas las opiniones coincidieron en su seriedad, en su afiebrado afán por la documentación exacta, norma metódica de cada obra que abocaba.

Escuchémoslo por última vez: "Me gusta la conversación, he sido soñador, hombre del recuerdo y del amor, volviendo siempre a la historia..."

Seguramente allá volvió.

Gmo. Pallacán R.

narra en una tercera persona que más que a un narrador omnisciente tradicional, nos parece corresponder a un esfuerzo de alejamiento linguístico del sujeto, corriente en la poesía actual. Algo que va más allá de la gramática nos dice que esos seres están hablándonos desde sí mismos, haciéndonos más que lectores, confidentes.

Esta positiva identificación del narrador con el alma de sus personajes pudiera también ser —siempre en el plano del lenguaje— su riesgo, pues algunas veces tipos humanos muy distintos asumen la particular sintaxis del narrador (como ciertos adjetivos antepuestos que no gustarían nada a Juan de Valdés).

Novela del humor y la ternura, de la amistad y el riesgo, del sueño y la pesadilla, *Tiempo para Crecer* extiende certificado de madurez a uno de nuestros más interesantes narradores actuales.

Floridor Pérez

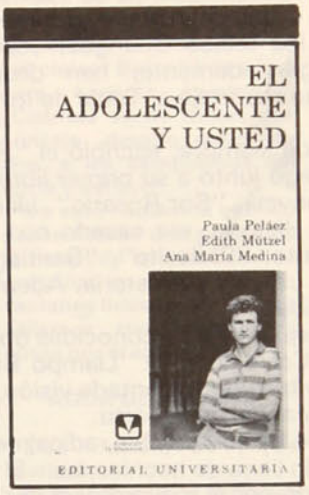
DIEZ AÑOS DE ESTUDIOS SOCIALES

En el mes de marzo, ha cumplido una década de existencia la revista *Estudios Sociales,* publicación de la Corporación de Promoción Universitaria, CPU. Su primer director fue el abogado Juan Manuel Baraona, entre 1973 y 1976. En 1976, le sucedió el sociólogo Patricio Dooner, quien mantiene la dirección hasta ahora. Con destacadas figuras en el comité editorial y en el Consejo Asesor Internacionales, la revista *Estudios Sociales* ha alcanzado hasta el número 44. En sus páginas se han abordado temas cruciales en las áreas de la sociología, la economía, la ciencia política, la filosofía, la historia, la antropología, la psicología general, la psicología social, las comunicaciones y la educación.

Una revisión de autores y contenidos permite comprobar que *Estudios Sociales* ha mantenido dos características ejemplares: el espíritu pluralista en la selección de sus contenidos y la excelencia académica de sus colaboradores. Considerando que las ciencias sociales han experimentado serias dificultades para su cultivo y mantención en nuestro medio, la existencia de *Estudios Sociales* ha sido una auténtica alternativa académica. Además de tener en ella un lugar para exponer sus ideas, los cientistas sociales han tenido, además, la oportunidad de conocer trabajos importantes de sus disciplinas provenientes de países desarrollados. Todavía más, en torno de sus actividades, *Estudios Sociales* ha sido un verdadero punto de encuentro para los cultores de las ciencias sociales.

La existencia de *Estudios Sociales* es, evidentemente, un hito en el desarrollo de las ciencias sociales en nuestro país. P y P saluda el decenio de esta excelente revista académica.

E.O.



EL ADOLESCENTE Y UD., Paula Peláez, Edith Mutzel y Ana María Medina, 124 págs. 12 fotos en blanco y negro, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982.

Brillante la idea de estas autoras al resumir en estas páginas las más variadas inquietudes del joven en desarrollo.

Sobre este período de la vida se ha escrito mucho (aunque no en nuestro país) pero, el mérito de la doctora Paula Peláez, la educadora Edith Mutzel y la psicóloga Ana María Medina, radica en haber abordado el estudio de una manera sencilla, con un lenguaje común, lo que convierte a este libro de sicología en un texto accequible para todos, no es un libro especializado, para eruditos, porque no tiene otro propósito que ser un testimonio.

Estas características hacen de él un libro ameno, de rápida y fácil lectura; pero no por ello menos serio y profundo.

"El adolescente y Ud." nos brinda los más variados testimonios juveniles, en su lenguaje y con sus propias limitaciones de expresión. Sabemos las inquietudes y angustias que provocan los cambios físicos de esta edad, el incierto futuro (especialmente en los varones), la soledad que muchos viven, el miedo al ridículo que los envuelve con mil barreras, la necesidad de afecto, los valores que no están olvidados ni ocultos como creemos; las inquietudes respecto a la vida en pareja y los problemas sexuales (que son tratados con mucha naturalidad por las autoras). El concepto de Dios y el planteamiento del rol de la Religión hoy día y el problema de la muerte que tanta angustia genera. Creemos que este libro debe estar necesariamente en manos de padres y educadores y de todo aquel que tenga que relacionarse con los jóvenes. Pero, principalmente va dirigido a los primeros: los padres, quienes encontrarán cómo surcar las dificultades para iniciar el diálogo que tanto se requiere junto al afecto; y para los educadores puede ser un libro guía por la variedad de casos expuestos y la forma de abordarlos.

Finalmente este libro nos recuerda que muchas de las manifestaciones de los jóvenes se deben a una urgencia *de amor;* lo que es una alarma especialmente para los padres. Esta necesidad de sentirse amado provoca aislamiento, falta de comprensión, agresividad, convirtiendo al adolescente en dependiente del alcohol o de la marihuana o en un antisocial.

Verónica Valdivieso.

LOS LOBOS Y LAS MAGNOLIAS, Fernando Emmerich, Ediciones Aguilar, Santiago de Chile, 1982.

Un volumen de cuentos nos entrega ahora este fino y cuidadoso escritor chileno. Después de su novela "El tigre de papel" sólo le habíamos conocido narraciones breves en algunas antologías y en el género del cuento se advierte que este autor se siente a gusto.

Emmerich es de los escritores que disfrutan del sonido y sentido de las palabras. La trama a ratos se pierde en este disfrute del lenguaje, tejido en una sintaxis cuidadosamente atendida. Los cuentos de este volumen, "Los lobos y las magnolias", se desarrollan en un mismo ambiente, una ciudad de provincias, posiblemente una visión deformada de un puerto como Valparaíso. La escenografía tiene, en estos cuentos, una importancia secundaria; el rol principal lo tienen los personajes, ocupados cada cual, como en las tragedias griegas, en avanzar hacia un destino marcado y sellado de antemano.

No todos los cuentos, como ocurre por lo regular en estos casos, tienen la misma dimensión literaria. Pero más que señalar las virtudes de algunos y los defectos de otros, merece detenerse a señalar un rasgo que les es común y que apunta a la evolución del autor hacia lo que podría llamarse, empleando una terminología musical, un "tono mayor". En su conjunto, los cuentos están escritos en un "tono mayor", ese rasgo que distingue a aquellos que dominan la técnica, que manejan el lenguaje llevando la narración a un predestinado, a diferencia de los que se dejan llevar por la corriente y que, al comenzar a escribir un cuento, ignoran cuál será su desenlace.

El género del cuento sirve para poner a prueba a los escritores y Fernando Emmerich pasa esa prueba con sobrada soltura. Esperamos ahora obras mayores.

G.G.

ANIMAL URBANO

Ricardo Wilson, poemas, por aparecer

Estamos ante una de esas escasas obras poéticas en cuyo propósito se anida y ensaya una visión integral; una interpretación exhaustiva del "yo" y una relación de doble vía respecto del entorno, del "mundo". La singularidad de Ricardo Wilson emerge inicialmente desde ciertos tramos de su intimismo, de su particular e irrenunciable biografía; a kilómetros de las nostalgias aterciopeladas de hogares pletóricos y tías abuelas y mamás y parrones y perros regalones, ya en los orígenes de la memoria de este poeta hay un niño estremecido y asombrado: "...este niño que me tiembla a contraluz mueve buena parte de mis días". Desde la primera línea, desde el primer verso este trabajo circular no dejará de ir suministrando una poesía de confesión ("son tantas cosas dando vueltas mi memoria"), lo cual es del todo coherente con la preferencia, aquí y allá, que el autor exhibe por formas muy cercanas a la modalidad coloquial, prosaica, como sin duda queda demostrado en tramos de la parte titulada Los Patios ALL. No ha de pensarse, sin embargo que Wilson configure una poesía de anécdotas, de historias, de reminiscencias demasiado vertebradas o de hechos al alcance de la mano, de la superficie. No es así. Wilson si parte siempre de experiencias mediatas e inmediatas, pero las transfigura a través de una tensa urgencia interior que revela a un poeta no poco exasperado y agudamente exacerbado por efervescencias angustiosas, que constituyen su motor y sus matrices.

Absolutamente de vuelta, o de espaldas, respecto de los territorios de la ilusión, el ensueño, las gárgaras retóricas, los azules y otros tesoros oxigenantes, la voz hablante no deja de volcarse hacia adentro procurando desenmascarar las raíces que no lo dejan libre: "...estoy más al centro de la tierra, escuchando... adentro de este planeta, como canta un niño alucinado en su pecera". Nótese aquí, de paso, la fina raigumbre surrealista a la que Wilson suele recurrir sin jamás fatigar las notas. El yo protagónico se encamina hacia la vida adulta amorosa, pasional, citadina, civil, trafagosa, absurda, dura y sofocante sin "hallarse" nunca propiamente en ella. Desde la aparente apertura inicial de una plaza y un barrio, un protagonista itinerante, vagarosamente vago, para el que no hay reencuentro con paraísos perdidos, se va contando a sí mismo la suma y compendio de su propia existencia. Los lugares, una esquina, Santiago, Nueva York, son laberintos en los que se introduce acesante, pero en el hecho el personaje está permanentemente utilizando esos espacios como pretextos o como vehículos hacia su sola identidad. De ahí que haya, sin formulárselas de plano, tantas interrogantes en este poemario confesional, tantos asombros también y, al fondo, el dolor de la transitoriedad de las cosas, cuando no de su desquiciado absurdo. Sin caer en la poesía de ideas, en la poesía "inteligente" Wilson palpa su mundo y el otro, el de los otros, extrayéndoles, las mayorías de las veces, amargas esencias, y, unas pocas veces, una respiración vital donde el mejor se refleja.

José Luis Rosasco

Soy un especialista en guerras ajenas.
Un voayerista de asuntos que no tengan directa relación conmigo:
asomo mi naríz a la vida de cualquiera de ustedes
aunque no sepa que hago allí parado.

Desde cualquier posición, me gusta espiar el paisaje de los otros,
convertirme en un espejo sin reparos,
y sabiendo que ustedes dirán que soy un entrometido,
—y no se equivoquen—,
estoy seguro de no poder dar aún con mi propio paradero.

Podría definirme entonces en dos palabras:
estoy perdido,
—y ésto no es una disculpa—:
las personas, sin embargo, me devuelven lo que de mí
se escápa.

Lo que lisillanamente mi galería de espejos singulares
no precisa:
eso que los que ven todo claro llaman tumultoso.
La transparencia de la niebla dirían mis amigos, sin detenerse
mayormente en esta frase,
y que los fotógrafos en una síntesis perfecta,
sobre el papel,
acuñaron con el nombre: "Fuera de foco".

No obstante, así he aprendido a multiplicar y dividir,
a comprenderme en límites ajenos, auscultándome a mi mismo en tu
perímetro.
De todos modos tengo miedo a quedarme solo
parado en el vacío.
Incapaz de pincelar un solo rastro de mi cara.
Porque de tanto mirarme boquiabierto,
he ido olvidando, paulatinamente, el lugar que ocupo yo
en el retrato.

Testimonio de Violeta Parra: "GRACIAS A LA VIDA

Con algunos años de retraso, desde una primera edición en 1976 en Buenos Aires que lo mantuvo como un texto desconocido hasta ahora en Chile, nuestra cultura recupera gracias a una feliz iniciativa de CENECA (Centro de Indagación de la Expresión Cultural y Artística) este importante producto del trabajo testimonialista de tres autores: Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuck y Jaime Londoño. Un accidentado itinerario de peripecias que comienza desde el mismo momento de su concepción intelectual, así como en la búsqueda de la información, y finalmente la publicación del libro, dan un carácter excepcional a este relato, extraordinario además por su importancia intrínseca, por su novedad, y por su porte cultural en todo sentido.

Gracias a la Vida es no sólo un **testimonio**, y por tanto un ejemplar de un género literario narrativo que los chilenos aún no nos acostumbramos a conocer ni a reconocer, y tampoco a valorar. Sino que también tiene la particularidad de ser el primer testimonio **para sí**, con conciencia de sí como estructura literaria, que se produce en nuestro país. Esa sola condición le da un singular valor histórico literario, estableciéndolo como un hito de importancia en el proceso de desarrollo y transformación de nuestra narrativa. Efectivamente, este texto es el producto de un Seminario teórico y Taller sobre el género que se originó en la Universidad de Chile en 1971. Es necesario señalar que en ese instante, el género testimonio era aún una floración exótica aunque sí tradicional en nuestro medio literario nacional, especialmente el académico por lo general retrasado en relación a los procesos reales y concretos artísticos. No existía —aún no existe con suficiente precisión y claridad— un estatuto literario que comprendiera este género narrativo. Por ello, en medio de un yermo panorama teórico-literario, es excepcional la precocidad de los autores que hace once años iniciaron una aproximación inteligente al género, teniendo como modelos la obra de Ricardo Pozas, Miguel Barnet y otros. Si el seminario de la U. de Chile no dio producto teórico sistemático que codificara el género, sin embargo produjo esta obra fuera de serie tanto por su valor cultural como por sus intrínsecos atributos de acabada realización de un paradigma genérico. Hay que señalar que en nuestro país —dentro de un discurso narrativo documental—, hay importantes antecedentes literarios que pasan por textos de Juan Egaña, Vicente Grez, Carlos Vicuña, entre otros, aunque dcon características de realización distintas.

A la novedad y despierta inteligencia de los autores que se interesaron por este tipo de relato de historia verdadera o **non fiction** se une la importancia insoslayable del personaje Violeta Parra, uno de los artistas más completos que haya dado Chile en esta segunda mitad del siglo, la cual logra desde su inserción en la tradición cultural popular, alcanzar una dimensión universal. Por ello, el desconocimiento que de ella teníamos los chilenos era una gran laguna en el proceso del registro y de conocimiento de nuestra cultura nacional. Este libro que ahora edita CENECA, cumple la función de llenar inicialmente ese vacío y completar la información particular, así como el panorama cultural en general. Nos muestra también como el "folklore" genera la "alta costura".

La narración, que como todos los textos de este tipo tiene una base informativa histórica verdadera, establece un espacio de interacción de diversos textos, el cual lo constituyen las voces de distintos informantes. La sintaxis entre estos intertextos es de coordinación. Unos a otros se articulan sumando y multiplicando la información. El relato mantiene una linealidad cronológica que sigue el itinerario de la vida de la protagonista. Sin caer en contradicciones, la visión que esta polifonía de seres próximos a Violeta proporciona, no resulta de ninguna manera simple, dándonos en profundidad la complejidad del personaje y de su vida en medio de su contexto histórico y cultural. El relato resulta así una representación rica en significación, capaz de comunicar con un valor multidimensional el sistema de nuestra cultura, en cuya trama se dibuja la existencia individual del personaje.

Como todo texto literario, éste reorganiza y articula imaginariamente un mundo que en la realidad no tuvo la transparente coherencia lógica que le dan los autores. Esta coherencia y transparencia tiene como matriz la fidelidad al personaje, la identidad con su vida. Una vida definida por la honestidad artística y social, por la exigencia de la verdad histórica y la verdad estética, y su intento de conciliarlas en una existencia llena de las dificultades propias de nuestra sociedad.

La participación del tricéfalo narrador-autor es escueta en el relato. Se limita a acotar, ya sea mediante la organización del texto con títulos y subtítulos, a la vez que entregando información contextual adicional. Se deja hablar a los personajes informantes, dando a ratos al relato de éstos una estructura convencional. El resultado es un texto con una narración de incesante fluidez, de una riqueza múltiple y de un interés sostenidos, que logra atrapar y encantar al lector tanto por la seducción del personaje como por el acertado ejercicio de los recursos del testimonio. Uno de los textos más bellos y sui generis de la narrativa chilena de esta última década; década de una relativa hegemonía del testimonio en la literatura **nuestramericana.**

Jorge Narváez



TENNESSEE WILLIAMS EN EL TRANVIA LLAMADO DESEO

Formado en el corazón del puritanismo norteamericano, hecho hombre en medio de la represión de su época, Tennessee Williams desenmascaró los conflictos del alma humana tomando como ejemplo sus "propias tendencias brutales".

A Blanche du Bois, la heroína de *"Un tranvía llamado deseo"* le gustan mucho los hombres pero se reprime. Lo mismo sucede con la protagonista de *"Verano y Humo"*, así como con Mrs. Stone, madurona señora americana en caza de gigolos por Italia en *"Primavera Romana"*.

A Brick, el protagonista de *"La gata sobre el tejado de zinc caliente"*, al parecer, también le gustan los hombres... y también se reprime. Sebastián, el invisible personaje de *"De repente en el verano"*, no se reprime, pero encuentra siniestra muerte en sus aventuras sexuales.

Evidentemente estamos hablando de sexo. Y de un hombre que lo manejó con pasión en su obra dramática. Es el sexo atormentado, a veces culpable, difícil e impuro de las obras teatrales de Tennessee Williams. Sin consideraciones, Tennessee Williams le pegó un feroz palmetazo a la puritana sociedad norteamericana en la década del 40, al iniciar una carrera como dramaturgo que los años no le hicieron modificar. Pese al reconocimiento público, a los triunfos y premios, la palmada nunca dejó de dolerle a los Estados Unidos, después de más de tres décadas de violentos aportes al conocimiento del interior del hombre y de ciertas debilidades universales, ya que como lo dijo alguna vez un personaje de Williams: "Estamos todos condenados a ser los prisioneros solitarios de nuestro propio cuerpo".

También lo dijo el propio escritor con otras palabras, al justificar la moral de su teatro: "La culpabilidad es universal. Quiero decir, una fuerte sensación de culpabilidad. Si existe un área de la conciencia en que el hombre puede elevarse por encima de la condición moral que le ha sido impuesta desde su nacimiento —e incluso antes de su nacimiento—, por la naturaleza misma de la raza, creo que no es otra cosa que la voluntad de conocerla, de hacer frente a su existencia; y creo que, al menos por encima del nivel de la conciencia, nos enfrentamos. De ahí la sensación de culpabilidad, de ahí los desafíos agresivos y la oscura profundidad de la desesperación que persigue nuestros sueños y nuestro trabajo creador, y provoca nuestra mutua desconfianza".

Sin embargo, el público norteamericano así como otros públicos del mundo, otros lectores, no lo rechazaron. Sus obras se montaron y se montan con éxito en los escenarios civilizados del mundo. Poco en Chile. Prácticamente todos sus dramas fueron llevados al cine. En algún momento de angustia, Tennessee Williams pudo llegar a creer lo contrario: "Supongo que me vería condenado al alquitrán, que sería expulsado de las salas de Nueva York, que considerarían, equivocadamente, mi obra como una condenación de la moral norteamericana, sin darse cuenta de que si hablo de la violencia en la vida norteamericana es tan sólo porque no conozco bien la sociedad de los demás países".

Sigue....



LOS REFINAMIENTOS DE LA CRUELDAD

Cuando nació se llamaba Thomas Lanier Williams y vino al mundo en Columbus, Mississippi, la conservadora tradicional y moralista zona sur de los Estados Unidos. Tuvo un padre, comerciante viajero, una madre perturbada mental y un abuelo sacerdote. Todo esto lo hizo buscar una forma de sustraerse del mundo y la encontró a los 14 años: "A esa edad descubrí que el arte era mi forma de sustraerme del mundo real en el que me sentía terriblemente incómodo. La escritura se convirtió inmediatamente en mi lugar de retiro, mi caverna, mi refugio. ¿De qué me cobijaba? No quería que los niños del barrio me llamaran *Miss Caroline* porque me gustaba más leer libros en la biblioteca clásica de mi abuelo que jugar a las bolitas o al baseball. Era la consecuencia de una enfermedad grave que había tenido de chico y de un apego excesivo a las mujeres de mi familia que me habían devuelto a la vida a base de caricias".

Venció inhibiciones y la constante impresión que tiene todo escritor de sentirse bloqueado y no poder escribir. Creció con los libros y la perturbadora presencia de su hermana Rose, muy importante en su vida, quien sufrió al igual que su madre, transtornos mentales desde joven, hasta terminar años más tarde internada en un sanatorio. Rose, evidentemente, es la gran antecesora de Blanche du Bois: frágiles mujeres, reprimidas y neuróticas, cercanas a la locura. Víctimas, en una palabra.

A los 14 años publicó un cuento, *"La venganza de Nitokris"*, inspirado en un párrafo de Heródoto, en donde contó la historia de la reina egipcia Nitokris que invitó a sus enemigos a un magnífico banquete en una sala subterránea a orillas del Nilo. En medio de la comida, Nitokris manda a abrir las compuertas, las aguas del Nilo se precipitan en el interior de la sala cuidadosamente cerrada y ahogan a los odiados invitados. Williams hace notar: "A pesar de mi juventud, ya era un escritor experimentado, y si ustedes conocen el desarrollo de mi obra desde entonces, habrán de saber que ha sido este cuento el que me ha servido de piedra angular".

Había descubierto el sadismo, como dice la escritora Mary McCarthy: "Todo realismo en el teatro es un tanto sádico; el público está convencido de que asiste a un espectáculo turbador para el que no se le ofrece nungún alivio, ni risa, ni lágrimas, ni catarsis. Este sadismo tiene razón de ser mientras se trate de desenmascarar una mentira. Williams está fascinado por los refinamientos de la crueldad que son una forma de esteticismo".

En el verano del 34, tras estrenar su primera obra en la casa de sus abuelos, descubrió las piezas cortas de Chejov: "El me introdujo en una sensibilidad literaria con la que sentía gran afinidad en ese tiempo. Ahora, aún pienso que 'La gaviota' de Chejov es la más grande pieza moderna, con la posible excepción de 'Madre Coraje' de Brecht. Se ha dicho a menudo que D.H. Lawrence es mi mayor influencia literaria, pero creo que Chejov lo supera".

¿EL TEATRO DE UN MISOGINO?

Hacia fines de la década del 30, Tennessee Williams descubriría también su propia sexualidad. Sus obras no estarían condicionadas fundamentalmente por sus intereses culturales, sino por su propia experiencia y la triste



visión que guardaba de las mujeres de su familia. Descubriría que "la sexualidad es una emanación, tanto en el ser humano como en los animales, con la diferencia de que mientras éstos tienen un período de celo, para mí es una emanación permanente todo el año". Según cuenta en sus *"Memorias"*, en 1937 tuvo su primera y única y última relación consumada con una mujer". Después, Tennessee Williams comenzó a preocuparse de las mujeres en el escenario, y de los hombres en la vida diaria. Pese a que se convertiría en un homosexual confeso y militante (ver entrevista aparte), la represión de su época hizo que una cierta forma de angustia acompañara sus pasos: "No puedo presentar en el escenario una debilidad humana si no tengo un conocimiento directo y personal de ella —diría—. He denunciado muchas tendencias brutales; eso quiere decir que yo las tengo".

De las actrices que trabajaron en sus obras, quiso, añó, con especial notoriedad, a la italiana Ana Magnani, intérprete de *"La rosa tatuada"*. En 1948 conocjó al americano de ascendencia italiana Frank Merlo, con quien vivió durante 14 años, hasta la muerte de éste.

Su producción teatral importante se inició con *"El zoo de cristal"* estrenada en 1945. Al año siguiente se trasladó a Nueva Orleans para vivir y sentir el clima y la atmósfera del que tal vez sería su drama más importante, *"Un tranvía llamado deseo"* que estuvo terminado en 1947. El director, Elia Kazan, a quien Williams admiraba profundamente, propuso al joven Marlon Brando para el papel del rudo Stanley Kovalski. Para el dramaturgo, Brando fue "el joven mejor parecido que había visto nunca en mi vida... con una o dos excepciones", según cuenta en sus *"Memorias"*. Para el papel de Blanche, en Broadway, fue propuesta Margaret Sullivan, pero no le gustó a Williams: "Era una adorable persona, pero una actriz sin ego". Prefirió a Jessica Tandy, que en el cine fue reemplazada por la inolvidable Vivian Leigh. la obra fue estrenada en Nueva York en 1947 constituyéndose en un gran éxito y en el inicio de una sólida reputación parta su autor. Ese mismo año se estrena en Dallas, *"Verano y Humo"*.

Al año siguiente viaja por primera vez a Italia en donde descubre que con los latinos, en general, hace buenas migas. Ya hemos señalado en afecto y admiración por la Magnani. Luchino Visconti, el gran director italiano quien por entonces también iniciaba el despegue como genial artista, dirigió en Roma *"Un tranvía llamado deseo"*. Los unió una sólida amistad.

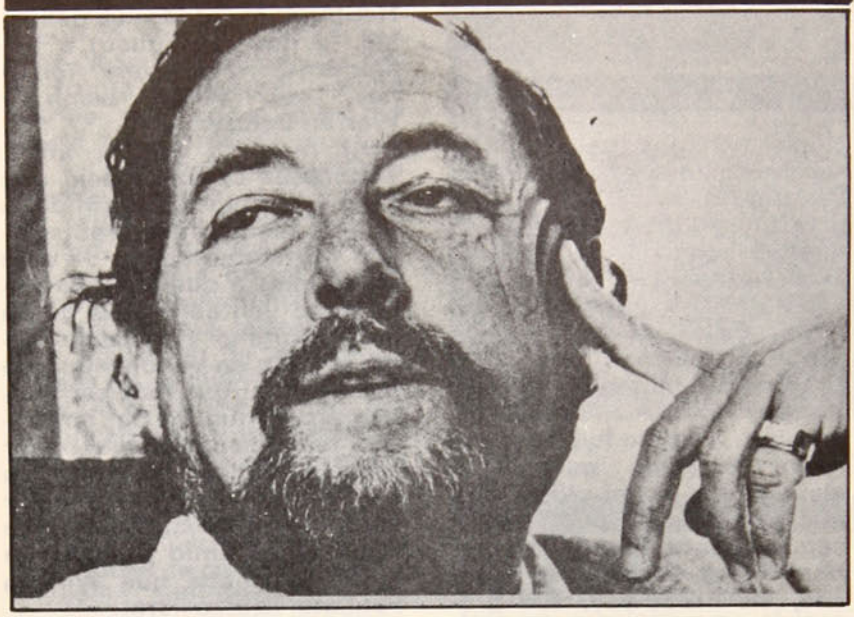
Sus obras llegan al cine. Richard Brooks dirige a Paul Newman y Elizabeth Taylor en una versión bastante censurada —corresponde a la mentalidad *maccartiana* de los años 50— de *"La gata sobre el tejado caliente"*. Ambos actores volvieron a aparecer en posteriores obras filmadas de Williams. Newman en *"El dulce pájaro de la juventud"*, con Geraldine Page, mientras la Taylor lo hacía en *"De repente en el verano"* junto a Montgomery Clift y Katherine Hepburn. De todas sus películas, la que más gustó a Williams fue *"Primavera Romana"*, con Vivien Leigh y Warren Beatty.

Al morir a los 71 años, Tennessee Williams dejó una obra importante. Es, sin duda uno de los grandes dramaturgos norteamericanos de este siglo, pese a que algunos críticos no ven en él más que a un "misógino y morboso escritor". No en vano es uno de los dramaturgos más estrenados en el mundo. Sin embargo, la sociedad hace pagar caro el precio a quien se atreve a insolentarse y decir verdades. Y hasta Tennessee Williams, Premio Pulitzer, lo sintió la noche que William Faulkner lo hizo llorar:

"Fue con 'La gata... —contó el autor— cuando conocí a Faulkner. El estaba enamorado de Jean Stein, quien trabajaba en la obra, y fue a verla cuando estábamos en Filadelfia. Yo quise conocerlo: él no me habló ni una sola palabra. Yo pensé de inmediato que me censuraba. Más tarde, ese verano, él estaba con Jean Stein en París y una noche salimos todos a comer. Sentí un terrible tormento en el hombre. Siempre mantenía la vista baja. Tratamos de entablar una conversación pero él no participó. Finalmente, él me miró directamente a los ojos, cuestionándome, y su mirada fue tan terrible, tan triste, que comencé a llorar".

Jorge Marchant Lazcano

ENTREVISTA GAY
a Tennessee Williams



•Realizada en Nueva York, esta entrevista fue publicada en el número 33/34 (Verano-Otoño de 1977) en la revista "Gay Sunshine", la más prestigiosa revista del movimiento "gay" de los Estados Unidos. El entrevistador, *George Whitmore,* es un conocido comentarista literario y autor de varias biografías de grandes escritores norteamericanos.

WHITMORE: ¿Qué ha hecho estas últimas semanas? Sé que ha visto muchas obras en distintos sitios.
WILLIAMS: Este último fin de semana estuve en Filadelfia. Acabo de volver de Key West y San Francisco.
WHITMORE: ¿Qué obras estaban en cartel en Filadelfia?
WILLIAMS: Había dos producciones, una de ellas con Shirley Knight. Ella me interesa especialmente para una obra mía, **The Red Devil Battery Sign,** que creo que se va a montar en Londres.
WHITMORE: ¿Cuándo?
WILLIAMS: Creo que pretenden hacerlo a principios de año. Ella estaría magnífica. También había una representación de **Camino real** en la Templo University.
WHITMORE: ¿Cómo era?
WILLIAMS: Estaba muy bien hecha, especialmente el Kilroy.
WHITMORE: ¿Quién era el director?
WILLIAMS: Uno de los directores era Rick Winter. Es gay, y está casado con un joven que trabaja con él en la obra. Su base solía ser San Francisco.
WHITMORE: ¿Crée que la obra vendrá aquí?
WILLIAMS: Creo que sí, con el tiempo. Ahora es más seguro en Londres, entre otras cosas porque allí es más fácil reunir dinero para una obra seria que en los Estados Unidos o Nueva York. Además el tema es un poco peligroso en los Estados Unidos, porque se puede interpretar como un ataque al «estamento»... a los militares...
WHITMORE: ¿El complejo militar-industrial?
WILLIAMS: Sí.
WHITMORE: ¿Fue un problema en Boston?
WILLIAMS: Sí, creo que fue el problema tácito, del que no se hablaba.
WHITMORE: Escuché muchos rumores sobre los demás problemas.
WILLIAMS: Hubo bastantes. Uno era que el guión no estaba listo todavía, y otro era Clair Bloom. es una actriz excelente, pero no estaba en el papel adecuado. Todos esperamos que la obra sea mejor recibida en Londres. La pondrá en escena Gene Persson, coproductor de **This Is,** que se representó en San Francisco el año pasado en el ACT (American Conservatory Theater). Para el primer papel femenino espera contar con Shirley Knight, con la que estuvo casado.
WHITMORE: ¿Está desilusionado de Broadway?
WILLIAMS: No me importa **dónde** se representen las obras. No me importa si es en un teatro de 99 asientos como el Showcase, en San Francisco, o si es muy **off** Broadway. Es igual de importante y excitante. Sólo prefiero que sean mis obras recientes. Esas antiguallas como **El zoo de cristal** no ofenderían ni a una vieja solterona.
WHITMORE: ¿Qué opina de estas reposiciones?
WILLIAMS: Me gratifican mucho porque demuestran que las obras siguen interesando al público. Prácticamente todas han sido bien recibidas y reseñadas, lo cual prueba que son longevas...

Encontré un ejemplar de «Gay Sunshine» (GS, N° 29/30) que expresa que obras como **Un tranvía**, y virtualmente todas las mías, son realmente falsas porque tratan de homosexuales disfrazados de mujeres. Eso es una pretensión ridícula y peligrosa. es peligrosa para todo el arte y toda la literatura. No tiene consistencia, no puede sostenerse. Así que les contesté con una carta moderada, pero enérgica (GS, N° 31), explicando que no tengo ninguna dificultad en identificarme totalmente con los gays, pero no con los travestís. No entiendo ni a los travestís, ni a los transexuales. realmente están fuera de mi comprensión.

WHITMORE: Usted conocía muy bien a Candy Darling, ¿no?

WILLIAMS: Era un ángel. Era un travestí, sí, pero era una persona muy dulce. No la entendía del todo, como no entiendo a la mayoría de los travestís. Creo que su gran preponderancia daña al Movimiento de Liberación Gay, porque hacen una parodia de la homosexualidad que no se ajusta en absoluto a la verdad, y dan una imagen muy mala al público. Sólo tratamos de que la sociedad nos asimile con tranquilidad.

WHITMORE: Bueno, ésta sería una opinión moderada.

WILLIAMS: ¿Sí? Eventualmente no queremos sentirnos cohibidos, ni que se nos discrimine.

WHITMORE: Creo que la mayoría de los liberacionistas gays más radicales son muy contrarios al travestismo, porque dicen que es una ofensa para las mujeres, que las ridiculiza.

WILLIAMS: Sí, creo que se burlan del sexo femenino, de hecho me simpatizan, no sexualmente sino como personas.

WHITMORE: ¿A los travestís?

WILLIAMS: No, a las mujeres... Pero encuentro que ese artículo es terriblemente obtuso y peligroso, porque imita exactamente cierto tipo de ataques chauvinísticamente machistas que han estado recibiendo los autores gays.

WHITMORE: Me inquieta, porque me muestra a un gay atacándolo por lo mismo que los otros críticos no homosexuales.



WILLIAMS: Ya no me molestan más a ese respecto. Lo han dejado, lo han abandonado... han ido más allá.

WHITMORE: Cuando las Memoirs se publicaron, usted concedió una entrevista al «New York Times». En ella expresaba muy bien lo que sentía al escribir sobre las mujeres, y que podía escribir sobre ellas, pero no sobre los travestís.

WILLIAMS: Obtengo la misma satisfacción, si no más, al escribir de un asunto entre un hombre y una mujer perfectamente normales que... Bueno, en realidad nunca lo he intentado. Nunca he tenido alguna razón para escribir una obra teatral sobre un asunto entre dos hombres, a menos que se pueda interpretar así la relación entre Skipper y Brick en **La Gata**, lo cual es legítimo.

WHITMORE: ¿Por qué no lo ha hecho todavía?

WILLIAMS: He escrito cuentos, y nunca me he sentido molesto ni he tratado de disimular mi homosexualidad.

WHITMORE: Hay novelas en las que usted escribía más abiertamente que cualquiera, y me sorprendió bastante ver algunas de sus fechas. ¿Por qué no lo hace en la escena?

WILLIAMS: No habría podido encontrar a un productor.

WHITMORE: ¿Y ahora?

WILLIAMS: Sí, ahora sí. Los hay en exceso. Se ha convertido en un tópico.

WHITMORE: ¿Así que ahora sencillamente no le interesa?

WILLIAMS: Haré lo que me interese a mí, ahora.

WHITMORE: Y no le interesa escribir sobre eso?

WILLIAMS: Quizá más tarde. De momento, no estoy ocupado en eso... Sí, sí lo estoy: **The Wild Horses of the Camargue**, una obra que empecé en Francia. En gran parte trata de un relación entre un hombre mayor, tiránico, y un joven muy bello que no es realmente un homosexual, pero está esclavizado por el viejo. La Camargue es una comarca del sur de Francia, un estuario del Mediterráneo. Lo tengo escrito casi todo, excepto una o dos escenas principales. Siempre he escrito lo que he querido, y nunca he dudado en hacerlo, sea cual sea el tema. Observo unas ciertas... formas, porque siempre he creído que, si el tema de una obra es importante, no se debe permitir que detalles tangenciales como la orientación sexual concreta de los personajes desvirtúen su significado. De hecho, no creo que exista nada parecido a una orientación sexual precisa. Creo que todos somos sexualmente ambiguos.

WHITMORE: Creo que por una serie de motivos nos inclinamos a un lado o al otro.

WILLIAMS: Sí, en la práctica sí. Pero cada vez lo encuentro menos importante.

WHITMORE: Sin embargo, usted ha escrito sobre toda clase de temas «desviados».

WILLIAMS: No me detendría ante nada. ¿Por qué hacerlo?

WHITMORE: ¿Por qué exceptuar esto?

WILLIAMS: No sé. No entiendo el punto de vista de aquel hombre. En mi carta decía que estaba seguro de que mis razones no lo disuadirían, pero que esperaba que previnieran a los críticos de las revistas gays de imitar las actitudes chauvinistas que, como escritores gays, tenemos que combatir en los críticos no homosexuales.

Sigue....

ENTREVISTA A TENNESSEE WILLIAMS...

WHITMORE: Sólo porque somos autores gays.
WILLIAMS: Todos sabían que yo era un autor gay. La revista «Time» fue la primera en divulgar, hace muchos años, que yo era homosexual. No me importó un comino.
WHITMORE: Hasta donde sé, Albee no ha dado nunca ni un paso para reconocer públicamente que es gay y, sin embargo, ha sufrido de la misma forma que usted, simplemente porque... la gente lo sabía.
WILLIAMS: No creo que Albee se ande con muchos rodeos. Si hubiera querido escribir sobre dos hombres, lo habría hecho. Es muy testarudo.
WHITMORE: Me pregunto por qué los principales dramaturgos no se interesan por este tema. ¿Se le ocurre algo?
WILLIAMS: Tienen cosas importantes que decir, y quieren hacerlo a un gran público. Su mensaje no tiene que ver sólo con la orientación sexual. Igual que **La gata sobre el tejado de zinc**: tenía muchas cosas importantes que expresar sobre la sociedad. La mendacidad, en general, de la sociedad. Eso es lo que yo quería que la gente entendiera, y no la identidad sexual exacta de aquellos dos hombres.
WHITMORE: Desde luego, al escribir sobre heterosexuales, hay una serie de relaciones que no es necesario tratar porque el público las da por sentadas. Supongamos que un cierto autor X, que tiene un público relativamente numeroso, desea hacer una obra con dos homosexuales como protagonistas. ¿Cuáles son los problemas que tendría que tener en cuenta con relación al público? ¿Es todavía algo tan horrible como para estropearlo todo?
WILLIAMS: Los varones heterosexuales del público se aburrirían, y serían tan hostiles como siempre. Las mujeres estarían... interesadas. Por supuesto que siempre se han sentido fascinadas por la finura y el estilo de los gays.
WHITMORE: Creo que las mujeres aprecian la ambiguedad.
WILLIAMS: La perciben, les gusta... con frecuencia les hechiza.
WHITMORE: Parece que hay un teatro gay desarrollándose más o menos en la misma forma que el teatro negro en los sesenta: con pequeñas salas especializadas y generalmente en las ciudades. Ahora existe por primera vez la oportunidad de escribir para un público gay en vez de gacerlo para otro más general, como ha sido siempre el suyo.
WILLIAMS: ¿Espera encontrar a



un público gay que ayude económicamente al teatro?
WHITMORE: De hecho, ha sido lo contrario. El público gay mantiene a Broadway, a algunos intérpretes, va a los ballets...
WILLIAMS: Va a los éxitos populares.
WHITMORE: Pero hay gays que se interesan específicamente por el teatro. Ahora es posible verlo en algunos sitios de Nueva York. Me parece que se hace un gran esfuerzo para que las obras no sean... gays. Comienzan con una premisa gay, pero lo hacen para que la obra tenga un efecto general, para que su tema no sea el de la homosexualidad.
¿Crée que el principal problema de escribir sobre la homosexualidad sea éste, el de los personajes gays? Si usted fuera a escribir para un público gay, ¿con qué problemas cree que tendría que enfrentarse?
WILLIAMS: Reduciría bastante mi público. Me gusta tener una amplia audiencia, porque la principal fuerza de mi obra reside en lo esencial, no en la orientación sexual. No estoy dispuesto a limitarme a escribir sobre gente gay.
WHITMORE: En los últimos años, algunos de nosotros hemos tratado de definirnos como gays no sólo sexualmente, sino también políticamente.
WILLIAMS: En mi experiencia, he descubierto que algunos de los políticos más reaccionarios de Norteamérica son gays. ¡Oh!, les encanta William Buckley, pero eso es su masoquismo.
WHITMORE: ¿Un masoquismo innato?
WILLIAMS: ¿Innato?. En cualquier caso bastante consciente. En la mayoría de las películas porno gays se muestra a gente sometida a terribles actos masoquistas. Es sencillamente repugnante.
WHITMORE: ¿Crée que esto es tener una mentalidad de esclavo?
WILLIAMS: Creo que es el resultado de haber sido tratados brutalmente durante siglos. Se han identificado con el objeto masoquista, y tienen que ser liberados de ello. Pero, por el momento, muchos de ellos son «bucklevistas», que es todo lo contrario a revolucionarios. El Movimiento Gay se debería unir a otros movimientos de liberación, como el de las mujeres, y particularmente a los no violentos, y convertirse en un solo empuje hacia la emancipación en Norteamérica. Me gustaría que los gays dejaran de pasearse en un Cadillac convertible, especialmente los gordos que parecen travestís de Mae West, y de actuar con amaneramientos en plena calle y a la vista de todos. Hacen que todo lo homosexual parezca ridículo. Los homosexuales no son así. No se les puede distinguir de los no ho-

mosexuales, excepto en que tienen más sensibilidad y tienden a ser buenos artistas.

WHITMORE: ¿Por qué lo cree?

WILLIAMS: Porque tienen una mayor sensibilidad, y han tenido que desarrollarla porque han sido rechazados.

WHITMORE: ¿O sea, que la cuestión es que son introspectivos?

WILLIAMS: Sí. Profundizan más en sí mismos y en el corazón humano. Los hombres (los heterosexuales ordinarios, quiero decir) están metidos en la lucha competitiva por superar a los demás. Pierden toda sensibilidad y llegan a ser como unos enormes cerdos precipitándose para el primer puesto en el comedero.

WHITMORE: Sin embargo, conocemos a muchísimos gays competentes que se unen a este juego.

WILLIAMS: Imitan los peores aspectos, los opuestos.

WHITMORE: Así que, por una parte, tenemos al tipo gordo paseando en el convertible y, por otra, a los travestís...

WILLIAMS: Haciendo exactamente lo mismo, pero vestidos como Mae West.

WHITMORE: ¿Dónde se situaría la mayoría de los gays? No podemos generalizar y decir que todos son políticamente reaccionarios.

WILLIAMS: No, no podemos. Son demasiados. Todos deberían apoyar a los movimientos revolucionarios legítimos.

WHITMORE: ¿Cabe ahí algún tipo de teatro?

WILLIAMS: Claro. Todo el buen arte es esencialmente revolucionario, en el amplio sentido de la palabra. «Revolucionario» es una palabra incomprendida.

WHITMORE: Trataré de ser más explícito. Si fuéramos a tener una comunidad gay con impulso revolucionario, ¿deberíamos concentrarnos en hacer un teatro de agitación y propaganda, o un teatro propagandístico o de calle?

WILLIAMS: Bueno, si se tratara sólo de eso, realmente no sería arte. Tiene que estar implícita, la revolución está implícita. No explícita. No explícita, sino entretejida en la estructura de la obra.

WHITMORE: Déme algunos ejemplos de obras suyas.

WILLIAMS: ¿Revolucionarias? Absolutamente todas.

WHITMORE: Veamos algunas Ahora mismo se me ocurre Camino real.

WILLIAMS: ¡Oh, sí!, definitivamente. Nómbreme alguna que no lo sea: **La gata, Un tranvía, Dulce pájaro de juventud** con Boss Finnley y toda su cohorte... Vamos ahora con las menos conocidas, como **Gnadiges Fraulein**, donde tenemos al artista luchando contra la indiferencia de la sociedad. Los artistas, especialmente el pintor, trabajando de



una forma revolucionaria. Quizá sólo sea revolucionaria en su estilo, pero, aun así, lo es, y ya en contra de la sociedad.

WHITMORE: Todos sus protagonistas son contrarios a la sociedad.

WILLIAMS: Sí, efectivamente.

WHITMORE: ¿Es Blanche una revolucionaria?

WILLIAMS: ¿Blanche? Claro que sí. Llevar una vida así en una pequeña ciudad sureña como Laurel, en Mississippi, es absolutamente revolucionario y totalmente honesto. Ella era muy sexual, y se atrevió a vivir su sexualidad sin hacer daño a nadie.

WHITMORE: Nunca pensé que se pareciera a su personaje de Miss Coynte of Greene, la mujer que se acostó con negros por el resto de su vida.

WILLIAMS: Sí, sí.

WHITMORE: ¿Es de alguna forma Blanche conscientemente así?

WILLIAMS: ¿Blanche? ¡No por Dios! No creo que Blanche tuviera ningún fetichismo por los negros.

WHITMORE: No, pero es una situación comparable: un pueblo pequeño...

WILLIAMS: Pero a Blanche le entusiasmaban los chicos de ojos azules. Le recordaban a su joven esposo, al que accidentalmente forzó al suicidio.

WHITMORE: Que era homosexual.

WILLIAMS: Cuya muerte ella tenía que expiar.

WHITMORE: Creo que Blanche es una persona increíblemente fuerte.

WILLIAMS: Era demoníaca, una tigresa. Tuvo el valor de enfrentarse a toda la sociedad de Laurel, y también a Kowalski. según el argumento, al ser expulsada, va a un asilo, pero probablemente su mundo imaginario era mejor que su mundo real.

WHITMORE: Creo que la mayoría de la gente del público, la ve como una criatura frágil, delicada. Quizá sea por la forma en que se ha interpretado siempre.

WILLIAMS: Es una tergiversación. Sus circunstancias eran adversas, sí. La sociedad las hizo así,

WHITMORE: Me parece que, si una de las típicas feministas fuera a criticar la obra probablemente diría: «Al final, Blanche pierde. No tiene ninguna oportunidad. El autor la puso en desventaja». No estoy de acuerdo con eso, pero...

WILLIAMS: ¿Y qué se le puede contestar a esta gente cuando empieza a decir que eres un maldito mentiroso y que todas tus obras son mentiras?

WHITMORE: Ahora bien, como gay y artista que ha desarrollado cierta sensibilidad, como otros gays, según decíamos...

WILLIAMS: Normalmente tienen una sensibilidad especial, pero se puede encontrar a algunos que

Sigue....

ENTREVISTA A TENNESSEE WILLIAMS...

imitan sorprendentemente a los individuos socialmente insensibles.

WHITMORE: Creo que en sus Memoirs decía algo de los hombres que andaban toda su vida a la caza con ojos de lobo. ¿Se refiere a este tipo de personalidad?

WILLIAMS: Los hombres que no se enamoran sino que sólo buscan encuentros en los bares y relaciones de una sola noche desarrollan una mirada lobuna. Lo puedes ver en sus ojos, que pierden cierta... humanidad, porque lo único que desean es el acto sexual brutal. Ocurre lo mismo con los hombres que persiguen una mujer tras otra. No hay tanta diferencia.

WHITMORE: A través de la introspección, de lo que llamo »nuestra opresión como grupo», del hecho de ser marginados, etc., usted se ha convertido en una persona más sensible. ¿Es ésa la única forma en que su homosexualidad se traduce en su obra? Porque temáticamente no ha sido así...

WILLIAMS: No entiendo muy bien lo que quiere decir. ¿Puede hacer de nuevo la pregunta?

WHITMORE: Yo empecé como un autor gay y, en las primeras obras que escribí, dije: «Muy bien, soy un autor gay y también una persona muy política». Esto fue antes de que tuviera que ocuparme de los personajes y cosas así, y dije: «Quiero escribir algo sobre los gays. Quiero escribir sobre mis experiencias como homosexual».

WILLIAMS: ¿Quería escribir sólo sobre gente gay?

WHITMORE: No, porque no creo que sea un tema. No creo que la homosexualidad sea un tema para escribir acerca de ella... Creo que el amor sí lo es.

WILLIAMS: El amor. El género específico no importa.

WHITMORE: Al empezar a hacerlo se me ocurrieron inmediatamente varias formas de trasladar a mi obra mi experiencia como homosexual. En primer lugar, quise escribir de hombres que aman a hombres, y creo que dio resultado, aunque no para un gran público. Lo que deseo preguntarle es: ¿se ha reflejado en general su homosexualidad porque usted es una persona sensibilizada por ella?

WILLIAMS: Tengo, igual que usted, componentes masculinos y femeninos. Todo el mundo los tiene. Alguien en Washington lo expresó muy bien. Un primo mío vino a ver la obra, que era **Out Cry**, y dijo: «Esta es una obra sobre el **animus**», que es el espíritu masculino, »y el **ánima**», que es el espíritu femenino. Esos son los dos personajes. Ambos están en todos nosotros. En la forma de vivir puede dominar uno u otro, pero todos contenemos a ambos... Nos olvidamos del andrógino, el intermedio. Creo que en mí tengo los tres géneros.



WHITMORE: Hace unas semanas empecé a releer cosas, y encontré interesante que, como en el cuento «Two on a Party», la temática gay esté interesada en todo lo demás. Es toda una unidad. Usted nunca ha escrito una obra de teatro como ésa.

WILLIAMS: He tenido muchas ganas de escribir el guión de una película sobre «Two on a Party». Creo que sería magnífica. Quiero que la haga Paul Morrisrey. Es un gran artista, y podría ser aún mejor si abandonara tanta cosa **camp**. Sin embargo, lo **camp** es divertido, y disfruto con ello. Creo que es un elemento importante del humor norteamericano. Es un escape para nosotros; no podemos estar serios todo el tiempo. Necesitamos la... diversión de lo **camp**.

WHITMORE: En Small Craft Warnings, cuando hace aparecer personajes gays en escena..

WILLIAMS: Desde el punto de vista literario, Quentin pronuncia el discurso más elocuente de la obra. No es el personaje más interesante, pero es el que tiene el discurso mejor escrito, el más elocuente. Un personaje maravilloso es Leona, el primer papel femenino. Adora a los mariquitas, y siempre acaba volviendo a ellos. Encuentra más satisfacción. Ella es gay, ¿sabe? No es una lesbiana, adora a los gays. Prefiere su compañía, y lo dice bastantes veces. Además, le encanta su hermano menor, que es gay.

WHITMORE: Hay dos personajes en escena que me parecen bastante creíbles, y también está Leona...

WILLIAMS: Pero uno de ellos es cínico. Acabó así por la presión social y el aislamiento, y se fue transformando en un hombre que sólo encuentra placer en la relación fugaz de una noche y que incluso rechazaría a un chulo si encontrara que éste le responde.

WHITMORE: Lo cual es realmente escalofriante.

WILLIAMS: Me atrae lo gótico en lo escalofriante.

WHITMORE: Lo que me inquietó, porque me pareció que usted estaba haciendo una afirmación, es que Leona dice, en reacción a él: «He visto la vida gay y lo sórdida que es. Su tristeza y su sordidez». Pensé que era una declaración bastante escueta sobre la vida gay.

WILLIAMS: Bueno, ya no es necesariamente así. Creo que hemos vuelto a la era chejoviana de la revolución sexual.

WHITMORE: Háblame de eso.

WILLIAMS: La era de Chejov. Cuando él hacía profecías y la

gente estaba triste, perdida y vivía por un futuro que llegaría después de que estuviera muerta, ya que la situación sería tanto mejor en los próximos años. Desgraciadamente, no lo fue: se volvió más reaccionaria. Se convirtió en una burocracia, la burocracia monolítica. El comunismo, tal como se conoce hoy, tenía que haber sufrido una revolución. Sólo espera el asedio para convertirse en una forma normal de socialismo.

WHITMORE: Creo que Leona es un personaje tremendo. Pienso que hace una afirmación totalmente rígida y escueta sobre la vida que usted no...

WILLIAMS: Hace observaciones sobre su situación actual.

WHITMORE: ¿No cree que es un estereotipo terrible?

WILLIAMS: ¿Pero hizo en realidad una declaración? Acababa de ser rechazada por ese canalla con quien vivía, que la pisoteaba cuando en la noche ella perdía el conocimiento en el suelo. Estaba destrozada. Tenía que decir cosas amargas.

WHITMORE: Pero ése es el mundo al que va a volver cuando líe sus bártulos.

WILLIAMS: Sí. No volverá a tener obligaciones sexuales.

WHITMORE: Pero es un mundo que ve como triste y sórdido.

WILLIAMS: Pero en él se siente como en su casa, porque tenía algo que ofrecer.

WHITMORE: Eso lo entiendo perfectamente. Lo que me preocupa de esa afirmación es que es una visión muy estereotipada de la vida gay, y es una de las poquísimas que usted ha hecho.

WILLIAMS: La gente siempre se fija en lo didáctico. Yo no me ocupo de lo didáctico, nunca.

WHITMORE: Por eso me fijé en esas palabras, porque parecía...

WILLIAMS: Bueno, usted lo estaba buscando... Quizá Chejov era gay, pero estaba muy enfermo y en cuanto a si practicaba o no sus inclinaciones sexuales. Si usted mirara sus primeras fotos, vería que era un hombre muy hermoso, con una cara muy sensible, que sería difícil encontrar entre los heterosexuales.

WHITMORE: Hay un nuevo libro sobre Gogol; The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol, de Simon Karlinski (Harvard University Press).

WILLIAMS: No conozco la obra de Gogol. La de Gorki, sí.

WHITMORE: Uno de los principales puntos es lo misógina que es la obra de Gogol. Más que misoginia, anti-matrimonio.

WILLIAMS: ¿Cuál era su tendencia sexual?

WHITMORE: Esa es una historia muy interesante. Era gay,



pero no activamente. Su sacerdote le dijo que no debía hacerlo y que tenía que ayunar para exorcisarlo. Y ayunó hasta morir. Uno más en la fila de mártires...

Quiero hablar de Out Cry, porque no acabo de entender a qué apuntaba técnicamente. Está escrita de forma diferente. ¿Podría decirnos qué nuevos caminos está tomando en cuanto a la forma?

WILLIAMS: Creo que cada vez más aventurados. Tengo sesenta y cinco años y medio, y la mayor parte de mis energías juveniles se han vertido en el trabajo. Debo conservar las que me quedan, y utilizarlas cuidadosamente, en dosis más breves. Ya no siento ninguna presión, para adaptarme a las convenciones. Cada vez escribo más para mi propio placer, mi propia satisfacción. Todavía quiere saber por qué no escribo una obra de teatro gay, ¿no?. No lo encuentro necesario. Podría expresar lo que quisiera por otros medios.

WHITMORE: Tengo mis propias teorías sobre la sensibilidad gay, pero quizá le aburrirían mortalmente.

WILLIAMS: Me interesa escucharlas. Creo que estamos de acuerdo en el tema. Los gays se ven obligados a aceptar a aquellos pocos que son reaccionarios... que, aunque pocos, son cada vez más.

WHITMORE: Creo que un (genuino) personaje gay creíble en los escenarios de Broadway sería en sí mismo algo revolucionario.

WILLIAMS: Realmente lo sería. Todavía no ha ocurrido.

WHITMORE: Hemos tenido cosas horribles, como Find your Way Home. Me pregunto si el público en general puede ver la humanidad en un personaje gay cuando lo tiene enfrente.

WILLIAMS: Sí, ahora está preparado. Bueno, los hombres todavía ven a los homosexuales como una amenaza, porque sus esposas se encaprichan demasiado fácilmente de los que son atractivos como yo. (Risas)

WHITMORE: En las Memoirs usted omitió gran parte de su vida en el teatro. ¿Va a escribir algo más?

WILLIAMS: Sí, si alguna vez vuelvo a escribir sobre mi vida. Debo hacer el texto para una fotobiografía, y espero hacerlo cuando me libre de otras cosas. Entonces, podré escribir más sobre muchos temas. No trataré demasiado de mi vida sexual, porque ya se ha hecho con bastante detalle. No quiero ser identificado como un escritor de tal o cual inclinación sexual. Creo que los escritores gays deben dejar de ser conocidos simplemente como tales y ser admitidos en el conjunto de los escritores sin que se les ponga una etiqueta especial, si la revista «Time» y otras publicaciones lo permiten.

Sigue....

ENTREVISTA A TENNESSEE WILLIAMS...

WHITMORE: Creo que no podemos hacer mucho al respecto en cuanto se sabe que somos gays.

WILLIAMS: La principal preocupación de este mundo debería ser ahora la sobrepoblación.

WHITMORE: Durante unos años, trabajé para Planned Parenthood (Planificación Familiar), así que estoy de su parte.

WILLIAMS: Sí, debería planificarse... planificarse y limitarse. es tan difícil alcanzar a la India...

WHITMORE: Tengo entendido que Iguana se va a estrenar este mes en Nueva York.

WILLIAMS: Y también **Las excentricidades de un ruiseñor.**

WHITMORE: ¿Es ésa la que dirige Michael Kahn?

WILLIAMS: No, la dirige Edwin Sherin. Se estrena en el Morosco. La otra, **Iguana**, es con Richard Chamberlain, Sylvia Miles y Dorothy McGuire.

WHITMORE: ¿La ha visto?

WILLIAMS: La vi en California, en Los Angeles. Era extraordinaria.

WHITMORE: ¿Qué opina de Dulce pájaro de juventud, con Irene Worth?

WILLIAMS: La mujer estaba sensacional, pero creo que el chico fue muy subestimado.

WHITMORE: ¿Quedó satisfecho de él?

WILLIAMS: Chirstopher Walken estaba maravilloso, muy subestimado.

WHITMORE: Quizá tuve una reacción de marica hacia el papel, porque a él lo encontré muy poco atractivo.

WILLIAMS: Su rostro es muy sensible y bello... y sensual. Su cuerpo se está marchitando un poco, pero no de un modo muy feo.

WHITMORE: Pensé que no era en absoluto un papel para él.

WILLIAMS: Lo preferí a Paul Newman, a pesar de la musculatura de Paul.

WHITMORE: Creo que la actuación de Irene Worth fue tan maravillosa que no vi a nadie más en el escenario

WILLIAMS: Sin embargo, cuando Walken tenía una escena obligada, la interpretaba maravillosamente. es un gran actor. Ella lo quiso: quería hacer la obra en Inglaterra, pero no lo hizo, porque allí no lo quisieron a él. Escogió quedarse y hacer **The Cherry Orchard** antes que hacerla sin él.

WHITMORE: Usted mencionó una nueva obra en la que está trabajando. ¿Hay otras?

WILLIAMS: ¿Otras obras de teatro? No. Estoy escribiendo una novela.

WHITMORE: ¿Dónde se situará la acción?

WILLIAMS: En una isla llamada Isla de la Boca. Está frente a la costa de Bolivia.

WHITMORE: Cuando hice la reseña de sus Memoirs, recibí unas cuantas cartas. La reacción de mucha gente con la que he hablado (y la mía) fue de que estaba encantada, no sólo porque era su vida y le interesaba, sino también porque le gustó la historia de su revelación como gay y la forma en que trataba su sexualidad. Significó mucho para ella ver impreso algo sobre el tema.

WILLIAMS: Sí, recibo una avalancha de cartas. Creo que me deben de haber escrito todos los gays en Norteamérica.

WHITMORE: Eso es lo que quería preguntarle. ¿Cómo respondió la gente gay?

WILLIAMS: Todos estaban encantados, y escribieron muchos. Muy pocos heterosexuales lo hicieron.

WHITMORE: Creo que fue injustamente tratado por el «Times» y unos cuantos críticos.

WILLIAMS: No recuerdo. No tuve reseñas realmente **malas**. El «Times» no está predispuesto contra las obras homosexuales.

WHITMORE: ¿Hasta qué punto cree que la acogida de la crítica, cuando ha sido negativa, se debe a que usted es gay?

WILLIAMS: No sabría determinarlo.

WHITMORE: Yo tampoco sabría. Puedo verlo en el caso de Albee, porque está bien documentado: toda la acogida de la crítica a Virginia Woolf, desde los periódicos a las revistas.

WILLIAMS: Sin embargo, es un gran éxito.

WHITMORE: Todavía creo que algunos espectadores asumen que hay cuatro hombres en el escenario. Hace poco se dijo nuevamente: de hecho, creo que fue hace como un año en el «Village Voice»

WILLIAMS: El «Village Voice» es un tanto pseudointelectual, ¿no?

WHITMORE: Creo que sí. Había reseñas de obras de Maugham, Coward y creo que de alguna suya, donde la crítica salió con eso de que «los escritores gays no pueden escribir sobre las mujeres»

WILLIAMS: Muy pocos de los heterosexuales pueden hacerlo.

WHITMORE: Pero ha habido grandes mujeres creadas por heterosexuales.

WILLIAMS: Madame Bovary. Veamos. A Flaubert le preguntaron: «Quién es Madame Bovary?», y respondió: **«Madame Bovary, c'est moi».**

WHITMORE: Bien, Blanche DuBois no es usted ¿no?.

WILLIAMS: En su mayoría. Todos mis personajes se inspiran en mí. No puede crear un personaje que no esté dentro de mí.

WHITMORE: Me sorprende, porque, en una entrevista a «Time», dijo que la había sacado de otra persona.

WILLIAMS: Utilicé sus hábitos y su apariencia... ¡No puedo utilizar mi propio aspecto!

WHITMORE: Hace un par de meses, encontré un artículo sobre William Inge. Creo que lo escribió Robert Brustein. Decía que el principal tema de todas sus obras es la emasculación del hombre proteico vital por la mujer doméstica, y parecía implicar que Inge sólo tenía este tema, porque era homosexual.

WILLIAMS: Creo que quizás era verdad en su vida familiar. Hizo un esfuerzo desesperado por adaptarse a la heterosexualidad con una actriz que conozco. Podía tener una erección tocando sus senos, pero, en cuanto intentaba penetrarla sexualmente, la

erección se derrumbaba.

WHITMORE: ¿Tuvo alguna «vida gay»?.

WILLIAMS: Sí, mucha. Cuando yo estaba en Chicago, con **Iguana**, me alojaba en el Hotel Blackstone. El vino a mi habitación, pero yo estaba con un amigo. Simplemente se metió en la cama con nosotros.

WHITMORE: Nombré a Brustein porque el tono y la disposición de su artículo eran similares a otros que postulan que existe una conspiración homosexual para desfigurar la realidad en el teatro.

WILLIAMS: Brustein es implacable. No tengo moderación con él. Soy muy viejo para tenerle miedo. ¡Despreciable! Es totalmente despreciable.

WHITMORE: ¿Cree que hay algo parecido a una conspiración homosexual en el teatro?

WILLIAMS: En Inglaterra, con H.M. Tenner el teatro estaba dominado por grandes talentos homosexuales. El era uno de los principales productores del teatro del West End de Londres. Y creo que Binky Beaumont ejerció una tirania considerable.

WHITMORE: ¿Cuándo fue esto?

WILLIAMS: En los cuarenta y los cincuenta. Y creo que el teatro en Londres estaba dominado por homosexuales simplemente porque mostraban más talento. Ya no es así.

WHITMORE: Desde luego hay muchísimos directores homosexuales en Nueva York.

WILLIAMS: Probablemente. No lo sé. No me interesa la vida sexual de los directores. No son tan atractivos para interesarme... Y no me acuesto con los actores que están en mis obras. Con cualquier otro que sea atractivo, sí.

WHITMORE: Ahora, una pregunta poco diplomática. ¿Puede comparar la actuación de Donald Madden con la de Michael York?

WILLIAMS: Ambas son magníficas, pero ¿por qué compararlas?

WHITMORE: ¿Escribió usted para Donald Madden?

WILLIAMS: He escrito obras para él. Escribí **En la barra del Hotel Tokyo** para él y Anne Meacham. Fue el primero en quien pensé cuando **Out Cry** se repuso en Chicago. No hay nada homosexual en su personalidad.

WHITMORE: Eso he oído.

WILLIAMS: Michael York tiene una encantadora calidad andrógina.

WHITMORE: Creo que atrae a todo el mundo.

WILLIAMS: A las mujeres y a los hombres... Las mujeres y los hombres gays.

WHITMORE: Mientras que Newman quizás es atractivo para todos.

WILLIAMS: Newman es muy consciente de su atractivo para los gays. No sé si es bisexual o no. Por lo menos, un escritor famoso dijo que sí, pero no hago caso de tales acusaciones. En San Francisco, escuché decir al menos atractivo de los hombres que Marlon Brando había intentado ligarselo, y que lo había rechazado. Y esto fue cuando Marlon Brando tenía unos veinte años.

WHITMORE: Bueno, también hay muchas historias sobre Montgomery Clift.

WILLIAMS: Montgomery Clift era gay. Todos lo saben. No había absolutamente nada afeminado en él. Tenía un pecho muy peludo, lo que encuentro poco atractivo. Era un chico curioso: era difícil relacionarse con él. Solía precipitarse hacia ti muy afectuosamente y te daba un gran abrazo, y entonces, de pronto, desaparecía y se sentaba a pensar tristemente. Un hombre muy torturado.

WHITMORE: Realmente no sé mucho de su vida privada.

WILLIAMS: Muy poca gente la conocía, excepto Kevin McCarthy.

WHITMORE: Me pregunto si Kevin McCarthy se ha dado a conocer como gay. No sé si podemos publicar su nombre. No creo que vaya a comprar «Gay Sunshine».

WILLIAMS: Supongo que no nos demandaría, ¿no?

WHITMORE: ¿Piensa usted reponer Out Cry?

WILLIAMS: Se presentó hace muy poco en San Francisco, en el Showcase, un pequeño teatro de 99 asientos. Tiene dos actores muy buenos.

WHITMORE: ¿Cómo fue recibida?

WILLIAMS: Curiosamente, tuvo una excelente reseña del hombre a quien yo más temía. Las otras no las he visto todavía.

WHITMORE: ¿Ha podido ver mucho teatro últimamente?

WILLIAMS: Se acaba de reponer **No Man's Land**, y quiero verla de nuevo. Ya la he visto dos veces.

WHITMORE: ¿Qué pensó de ella las otras veces que la vio?

WILLIAMS: Es mi obra favorita. **A Chorus Line** es muy buena, por supuesto, aunque no lo habría parecido hace unos años. Algo grande que se está representando es **La ópera de tres peniques**, en la producción más fabulosa que he visto de ella. Vi la del 55 ocho veces, pero prefiero ésta.

WHITMORE: ¿Por qué?

WILLIAMS: Estaba tan bien estilizada... Cada gesto, cada movimiento estaba calculado. Era expresionismo alemán al más alto nivel.

WHiTMORE: Usted dijo que estaba escribiendo formas más cortas. Out Cry me pareció diferente, porque había aspectos, pirandellianos que, en otras cosas que ha hecho, no estaban tan marcados.

WILLIAMS: No estaba influido por Pirandello. En el período en que la escribí estaba sufriendo algunas experiencías muy traumáticas y no sabía la frontera entre la realidad y la fantasía. He intentado leer a Pirandello, y muy pocas cosas son legibles. Simplemente no puedo leerlo.

WHITMORE: ¿Ha sufrido algún cambio su obra por los experimentos en teatro durante los años sesenta?

WILLIAMS: No. No estaba enterado de lo que sucedía en el teatro de los años sesenta. Tampoco me interesa demasiado lo que pasa ahora. De vez en cuando, algo sí, como **No Man's Land.**

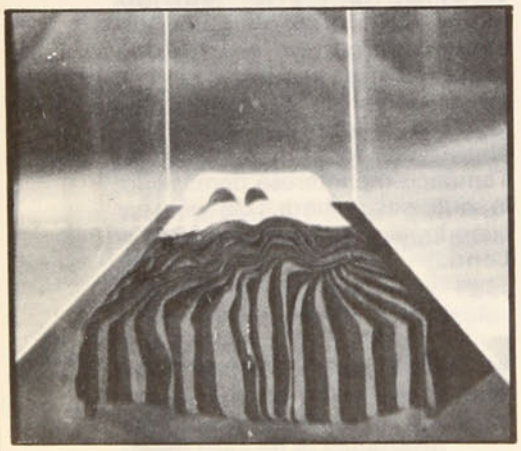


LA PENA DE NEMESIO

Nemesio tiene pena. Una pena grande en forma de esquela de duelo enorme y con ribetes muy negros. Tiene pena en forma de tangos interrumpidos, de camas angostas y pétreas, con durmientes indefensos y perdidas en gris inmensidad. Tiene pena ese hombre alto, hermoso, de ojos grandes y profundos y mirada de pena. Tiene pena en forma de volantines negros y blancos que vuelan sobre trigales con caminos grises. Tiene pena de gran ciudad. Y añoranzas. Tiene pena y tiene frío. Nemesio se siente solo y busca una piel cálida, con vida, en bailes apretados, arrastrados.

Todo esto, sentí al ver la exposición que durante veinte días Nemesio Antúnez, el famoso pintor chileno, mantuvo en la Galería Epoca. Eso, lo que me dicen sus cincuenta grabados, acuarelas y óleos que, después de seis años de ausencia (cinco en Barcelona, uno en Londres) Antúnez trajo a Chile. Puede ser, interpretación subjetiva o elocuencia increíble de un hombre que como nunca, usa el gris y el negro para expresarse.

Es sábado el día de la entrevista. Aún no sé si Nemesio en verdad tiene pena, soledad y añoranzas. Sólo sé que tiene gripe y que me va a recibir en una cama angosta de colcha rayada que sólo se diferencia a las de sus cuadros por los cojines coloridos



En el otoño de 1979, Nemesio Antúnez regresó al país después de una larga ausencia e hizo una exposición de su obra más reciente en la Galería Epoca. La periodista Renée Gewolb le hizo entonces una entrevista para una revista que no llegó a editarse. Una rara casualidad hace que después de otra exposición en Galería Sur, esa primera exposición esté de nuevo abierta al público en la Galería del Cerro, lo que actualiza entonces esta excelente entrevista.

El Director.

en los que apoya su cabeza blanca y que contrasta con un pijama gris. Es cálido, tremendamente cálido y querible. Poco locuaz. Pero amable y casi con curiosidad por lo que va a descubrir si se mete conmigo en su mundo interior.

— Nemesio, en su exposición yo sentí a un Nemesio triste, un Nemesio solo, que se ha tornado muy profundo y trascendente ¿es verdad?

— Lo de la soledad quizás es cierto, porque recuerdo de las primeras exposiciones que yo hice, hace muchos años, en el 43, dijeron que el tema de mis acuarelas era la soledad. Eran bosques del sur de Chile petrificados. Yo creo que existe éso en mi pintura.

— Antes era una soledad distinta. El hombre físicamente solo. Ahora parece una soledad del alma. Algo muy intenso y muy profundo...

— Es bien difícil explicarlo. Pero hubo una ruptura en la historia de Chile y esa ruptura me afectó enormemente. Siento que éso desencadenó en mí un proceso interior muy importante, muy intenso, muy doloroso. Salí de Chile y me puse a pintar. Y ese dolor que yo sentí es el que está en mi exposición en distintas imágenes.

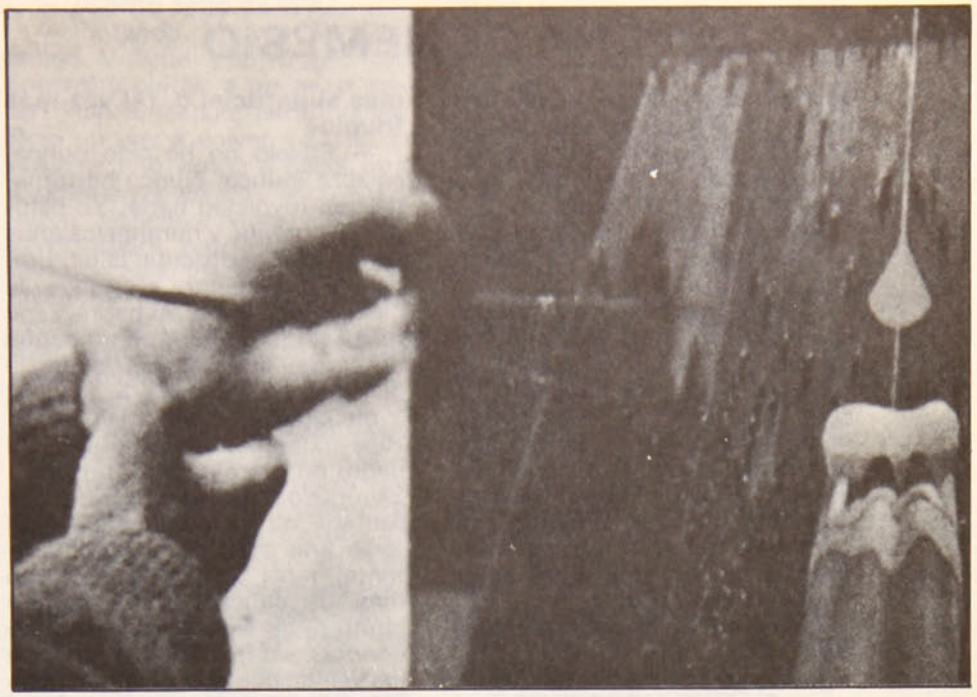
— Se ve tanto negro...

— Sí, pero es un negro que sale así, sin pensarlo. Además, yo fui grabador. Nunca estudié pintura. Jamás. Y nunca, nadie, me enseñó a pintar. Soy autodidacta en cuanto a pintura... Ah... ¿y el negro? El negro me viene solo. Es lógico. El negro es un color trágico.

— ¿Y esas camas angostas y solitarias que se repiten en tantos cuadros? ¿qué le pasa a usted cuando "ocurren" esas imágenes?

Su voz se torna más cálida. Tal vez menos monótona.

— La cama es la intimidad, es la tibieza de la vida. Un lugar de meditación, de amor. En mis cuadros hay camas en grutas, en medio de paisajes. Lo más tibio de la vida de un ser humano que está en un lugar hostil, absolutamente hostil.



— ¿Siente que el mundo es hostil?

— Claro. No puedo sentirlo de otra manera.

Piensa. Y aclara, para que una entienda que la hostilidad de su mundo no está en su vida personal. Enumera, más que cuenta.

— Yo soy casado, estoy feliz, tengo una hija de siete años, que adoro, en fin. Todo eso está dentro de la cama, de mi cama. Pero cuando pienso en Chile se me producen esas lluvias negras.

— ¿Y esas parejas que también se repiten en sus cuadros y que bailan buscando piel, como cansadas y derrotadas?

— Son parejas que efectivamente busan el contacto corporal. No es gente que esté bailando así "taran, tan tan". No. es el baile de la vida.

— ¿Cómo es el baile de la vida?

— Un baile de gente que está derrotada. Es que todo ésto me afectó mucho. Se rompió algo muy mío. He vivido pensando en Chile. Me han preguntado cuantos años llevo fuera de Chile y yo respondo: "Yo no he salido de Chile, estoy pendiente de el día y la noche". Y fue muy bueno venir a esta exposición que se gestó de manera muy linda. La María Inés Solimano fue a Londres vio mis acuarelas y las trajo, vendió seis y me mandó el pasaje de ida y vuelta y una carta firmada por cinco amigos: "Debes venir. Es un deber que vengas". Una cosa linda. Por eso vine en un mes. Esta exposición no está planeada es lo que tenía en el taller y que más o menos lo arreglé.

— ¿Y ha vendido?

— Parece que sí. ¿O no?

Si. Efectivamente la exposición de Nemesio Antúnez ha sido un éxito. Se ha vendido mucho, pese a que los precios no son bajos: cuatrocientos dólares las acuarelas; los óleos, dos mil cuatrocientos, dos mil y mil quinientos dólares, y doscientos dólares los grabados.

— ¿Cómo le ha ido afuera?

— Me ha ido bien. En general, bien. Algunas veces mal, algunas mucho mejor, otras muy bien. Tuve una exposición en Caracas y Estocolmo y se vendió muchísimo. Con muy buenas críticas. Buenas críticas he tenido siempre. Pero, por ejemplo en España, yo he hecho exposiciones

Sigue....

. . . LA PENA DE NEMESIO

de acuarelas y no se ha vendido nada, dos o tres, tan solo. La crítica siempre buena. Siempre me ven ese lado de soledad... que seguramente llevo dentro.

Parece que le gusta constatar su soledad. Por eso se anima cuando argumenta:

— Pero yo no soy un hombre solo. En la inauguración de mi exposición, aquí en Santiago, había cuatrocientas personas. La cosa más increíble, parecía una micro llena de gente. En la Galería no se podía entrar. ¡Si yo atendía afuera! Tengo muchos amigos. Quiero a la gente. La gente me quiere a mí. Yo amo. Practico la amistad y el amor también lo practico.

Piensa en la soledad entrometida. Y dice, como, hablando consigo mismo casi preguntándose:

— Esa soledad viene de mi niñez...

— ¿Y qué le pasa con el tango, que también repite tanto?

— Es Latinoamérica, lo popular Es que a mí me gusta el tango y con Germán Arestizábal íbamos a las tanguerías de Valparaíso, hacíamos grandes recorridas. Ibamos a los concursos de Carlos Gardel, en Avenida Matta, me gusta mucho, considero que es muy emotivo, muy intenso. Por eso lo pinto. Hay gente que me pregunta: ¿qué te pasa con esas camas, qué obsesión tienes con las camas? Pero no es eso. Yo pinto series. Primero pinté volantines, cuando estudiaba en la Escuela de Arquitectura y era muchacho. Muchos, muchos volantines. Y después bicicletass ¿por qué? porque cuando era chico y veraneabamos yo andaba mucho en bicicleta, con todos los amigos, por Viña del Mar y Concón. Yo pinto mis vivencias. Y cuando pinté estos cuadros de esta exposición, tenía pena.

FRIVOLO, NUNCA

— Los que lo han conocido por muchos años, consideran extraordinario el nivel de profundidad y compromiso que ha ido adquiriendo ¿antes era más superficial o, tal vez más frívolo?

— Frívolo no he sido nunca, palabra, nunca. Nunca he tomado con frivolidad nada. Yo estudié, me gradué y durante los años de estudiante descubrí la pintura, dejé la arquitectura a un lado, le pasé el diploma a mi padre y me fui a Estados Unidos en un buque de carga, después de vender la bicicleta y la máquina de escribir. Y me jugué la vida por la pintura. Hice cuanto trabajo pude, mi padre no me mando ni un peso. Se opuso radicalmente a lo que llamaba mi vida bohemia. Aquí tenía una posición social importante, tenía un porvenir. Y me metí de cabeza en un mundo como el de Nueva York, que no conocía, sin frivolidad, a fondo, a los veinticinco años. Yo nunca he sido frívolo. Lo mismo cuando fui director del Museo de Bellas Artes. Me metí a fondo. Mucha gente compañeros míos, pintores, me querían sacar de ahí como fuera, y luché, pero a muerte, a muerte y saqué un museo adelante. He ido a verlo ahora. Tiene valor, está bellísimo.



—¿Aún se nota su paso?

— La arquitectura está igual. Recuerdo lo que era ese museo cuando yo era chico. Un museo provinciano, lleno de estatuas de yeso y ahora tiene otra categoría, con esa sala Matte, que hice yo... No, no he sido nunca frívolo. Ni en las relaciones con los amigos, ni en el amor...

— ¿Cómo ha sido en el amor?

— Calla. Y me mira... a ver si desisto de preguntar.

— Usted ha estado casado dos veces ¿verdad?

— Claro. Ahora estoy casado con una chica... chica, mucho menor que yo, boliviana, una adorable persona.

— ¿Y en lo político?

— Yo nunca he sido político. Este compromiso y ese que se ve en la pintura, es una actitud humana, una actitud moral, si se quiere. No tengo compromiso político porque no puedo. Admiro a la gente que pertenece a partidos o a religiones. Yo soy un independiente, pero craso, en todo el sentido de la palabra y el hecho de no pertenecer a partido político me hizo aparecer en el regimen pasado como un tipo raro, un tipo rarísimo, atacable por todos lados, como se me atacó. Pero yo tomé igual lo del museo muy, muy en serio, me metí enteró, ciento por ciento. Pintaba sólo los sábados y domingos. Mi mujer me ayudaba, me daba un pisco sour en la mañana y me encerraba en el taller y ella atendía el teléfono y en las vacaciones me pasaba en el taller pintando, porque de eso vivíamos. Tenía un sueldo de catorce ml escudos y no me alcanzaba para nada. Vivíamos de la pintura.

— ¿Siempre ha vivido de su pintura?

— Si. Siempre. Mis cuadros se venden... Yo creo que la razón es que mis cuadros comunican, no son cuadros intelectuales, no son cuadros difíciles, son cuadros que hacen que una señora se venga y me diga: "oiga, el arte

moderno a mí no me interesa, no lo entiendo, pero ésto sí lo entiendo" y eso me dá mucho gusto. Y la gente joven también los entiende... Creo que comunico ¿o no?

— Sí, si, comunica.

— ¿Vé? Comunico. Y eso hace que la gente quiera llevárselos. Hay comunicación, que es lo que creo que es el arte. No hay arte sin comunicación. Un arte que no comunica no es arte.

EXODO DOLOROSO

Nemesio Antúnez salió de Chile en 1974.

— ¿Por qué?

— Yo era Director del Museo de Bellas Artes. Renuncié y esperé que se hiciera un inventario, que duró seis meses. Después partí. Todo eso me alteró mucho. Me fuí a un pueblito cercano a Barcelona, San Pablo de Ribas y me vino una depresión muy grande.

— ¿Cómo salió de ella?

— Pintando. Me acordé de mi amigo Vicente Van Gogh. Me encerré a pintar, a pintar, a pintar. Fue fantástico, para terapia. Pero yo voy a volver a Chile. El próximo año vengo a hacer otra exposición y en dos años más, vuelvo definitivamente. Pensaba volver ahora, pero hace sólo un año que estamos en Londres, la chica ya está hablando inglés, Patricia está trabajando en su telar y está produciendo y yo me pasé cuatro o cinco meses sin pintar, pero ya estoy pintando, ya agarré vuelo y entonces sería poco cuerdo cortar esto ahora y volvernos. Hay que terminar ese ciclo. Yo voy a hacer clases de pintura en el Royal College of Arts, desde Octubre. Es una Escuela para postgraduados y yo estaré como profesor visitante.

— ¿Cómo vé el arte en Chile, hoy?

— Hay un espíritu que me gusta. He estado con los realizadores de la Bienal de Arquitectura, con una sociedad de escritores jóvenes, con pintores jóvenes, con distintos grupos jóvenes de distintas expresiones artísticas y hay una cosa que no existía antes y que me parece muy positiva. Son gente que se cuestiona todo, nosotros eramos mucho más intuitivos, antes. No había esto que está pasando ahora. Hubo una ruptura y hay que comenzar de cero. Y entonces surge este cuestionamiento de los intelectuales, de los artistas. Las cosas que se están haciendo ahora van a ser mucho más pensadas que las de hace diez años.

— Y usted ¿siente un cambio entre el Nemesio de hace diez años y el de ahora?

— Si, claro, pero me cuesta decir la diferencia. Talvez antes era más comprensivo y ahora, más intransigente. LLevo una angustia dentro.

— ¿Siempre creativa?

— Siempre, siempre.

— ¿La sabe expresar de otra manera?

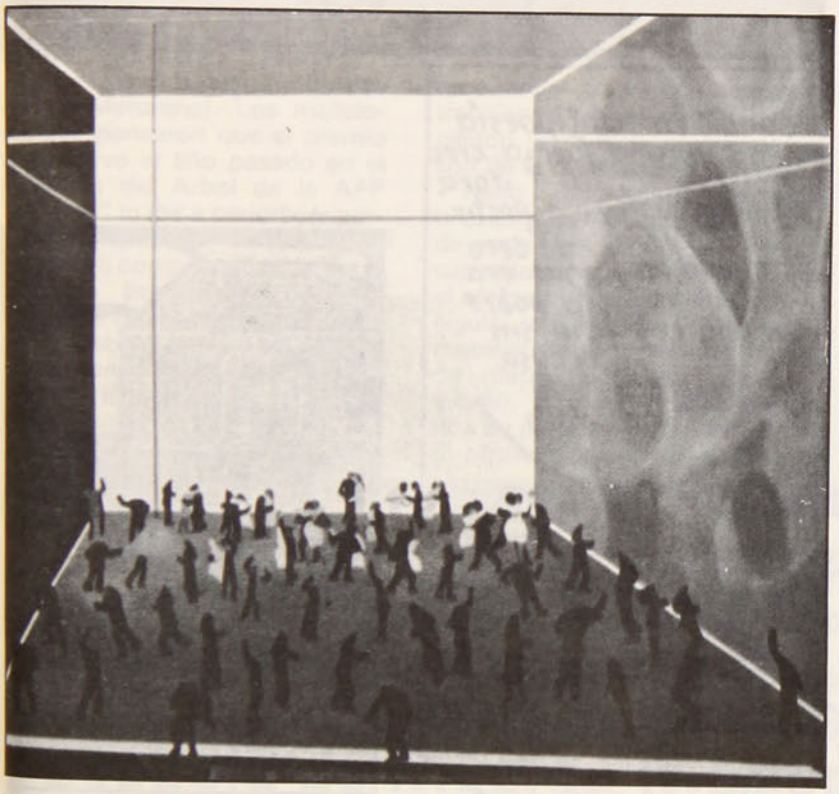
— No. Yo soy muy poco verbal. Soy de imágenes.

— ¿Y cuáles son las imágenes que siente que expresará en sus cuadros próximos?

— No sé, no hay nada planeado.

— Sus cuadros son un reflejo suyo ¿qué proceso interior se está gestando, para después transformarse en imágenes.

— Siento que quiero ir hacia una pintura de más color, de más esperanza. Esta pintura trágica me dá mucha pena. Esta exposición que traje me produce un nudo aquí, en la garganta. Pero siento que se me está gestando un proceso de más esperanza. Ha sido muy importante ver Chile otra vez. Si. Ha sido muy importante.



NICANOR PARRA: EN GALERIA EPOCA

Chistes para desorientar la poesía

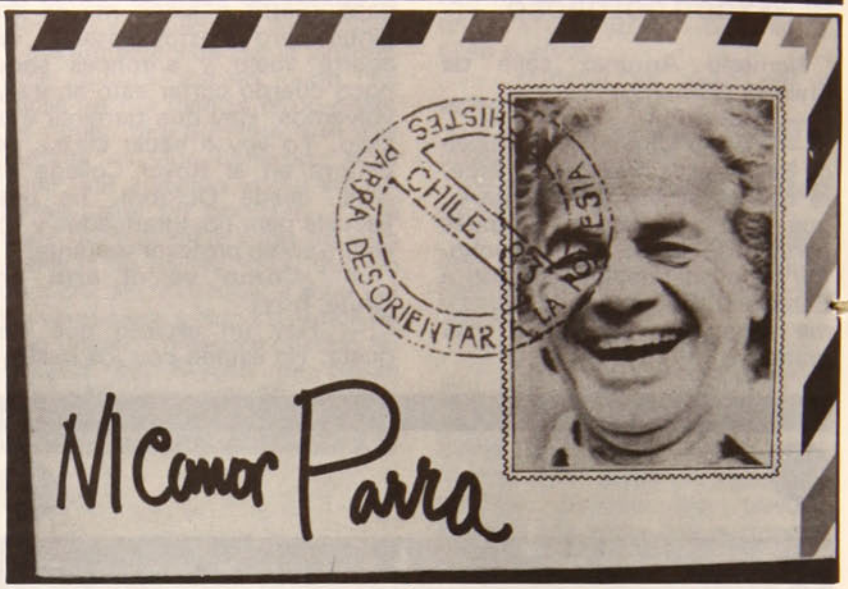
Poco usual en nuestro medio. La Galería "Epoca" reunió a un grupo de artistas plásticos para que ilustraran unos poemas de Nicanor Parra. ¿Qué es inusual del caso? Que en la noche inaugural de la muestra se subastaron los originales. El Martillero Público Ramón Eyzaguirre ofició esa extraña ceremonia que es un remate y el mejor postor, al bajarse el martillo, se adjudicará poema e ilustración.

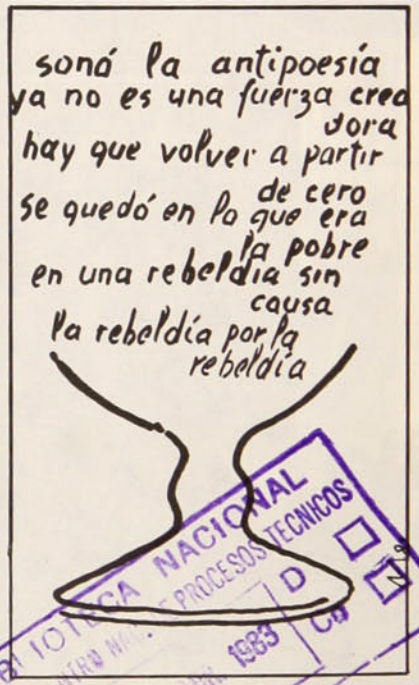
Los poemas son audaces, sorprendentes, risibles o inclusive directamente cómicos; juegos de palabras. juegos de ingenio, juegos del mejor arte humorístico. Las ilustraciones, como ocurre invariablemente en los casos en que se juntan muchos artistas, son disparejos, siendo excelentes algunos, y de regular para abajo unos cuantos.

Aparte de la subasta de estos originales, versiones de poemas e ilustraciones impresas, se venden en cajitas, como los "Artefactos" que Parra ya nos dio a conocer hace algún tiempo. Pero también había algunas cajitas especiales, realizadas por Tatiana Alamos, que también se remataron. Cuando se reúne tanto talento y tanto ingenio, siempre quedan heridos en el camino. Hubo algunos que habrían dado cualquier cosa por no estar presentes; las comparaciones suelen resultan catastróficas.

Pero en términos generales, una linda iniciativa se vio coronada por un éxito. ¡Lástima que esa primera noche, la de la subasta, tuviera tan poco que hacer con el arte! El snobismo lo tenía carcomido todo.

G.G.







BIBLIOTECA NACIONAL
PROCESOS TECNICOS
1983

LOS BECARIOS DE "ARTE ACTUAL" RINDIERON EXAMEN

Tienen un compromiso ineludible. El año pasado, cuatro jóvenes artistas plásticos obtuvieron becas de la Galería "Arte Actual", de la Plaza Mulato Gil, con el patrocinio del Banco del Pacífico. Ese año expusieron sus obras colectivamente para que se entendiera el por qué de sus becas. Demostraron tener talento, grandes posibilidades, diferentes grados de desarrollo y de madurez.

Este año, "Arte Actual" inició su temporada con otra colectiva de sus becarios. ¿Hubo progresos? En términos generales parecería que la respuesta debe ser afirmativa. Pero la disparidad inicial sigue presente. Y no sólo sigue presente sino que a ratos parece ahondarse creando una brecha, y una mayor disparidad.

Sobresale el trabajo de Boroto (Carlos Maturana). Los maliciosos que pensaron que el premio que obtuvo el año pasado en el Concurso del Arbol de la AFP "Summa" lo iba a perjudicar porque se echaría a dormir sobre sus laureles ya conquistados, se equivocaron. Bororo es el más trabajador de los cuatro y el fruto de su trabajo se nota a simple vista. Muestra cuatro obras que llevan a la meditación después del primer impacto, que atrae como el encantador de serpientes. Y más importante aún nos parece su obvio reconocimiento que la pintura es fruto de mucho esforzarse, de mucho dibujar.

Ilabaca cubrió una pared de su sala con un panel de retratos que constituyen una prueba de fuego. Hay un alto porcentaje de retratos muy bien logrados; también se ven algunos más flojos, algunos que pudo no mostrar. Y a ratos deja entrever algunas influencias que no necesita. Creemos que podría hallar un camino propio con menos esfuerzo y mejores resultados, porque sus "modelos" de imitación no valen gran cosa en el panorama actual de la pintura mundial.

Lo más importante de su muestra es que rindió el examen aprobando. Se ve que ha estado trabajando, buscando y produciendo. Para esto, precisamente, son las becas a artistas jóvenes.

Nello Chiuminatto presentó una serie de trabajos que al final de verla una y otra vez, resulta cansadora, reiterativa y en la que el efecto que aparentemente persiguió, se pierde. Utilizó como material soportante una lámina de metal pulida que sirve de espejo. Con sus cuadros colgados en paredes que se enfrentan, el objeto parece haber sido que se reflejaran mutuamente para formar un conjunto, una unidad armónica. Posiblemente no tuvo en cuenta que también se refleja el espectador, que entre medio de cielos azules y nubes, poco o nada tiene que hacer.

El esfuerzo demuestra una intención. Pero ya sabemos que de buenas intenciones está pavimentado el camino del cielo. Creemos que tiene más posibilidades y que las descubrirá si trabaja más. El resultado final de su muestra parece apuntar hacia la ley del menor esfuerzos, cosa que no da frutos en las artes plásticas.

Mónica Leyton ha continuado con su trabajo de grandes retratos. Pero en ellos hay un mínimo de técnicas; la cantidad en este caso no reemplaza jamás a la calidad, aunque algunos de sus rostros demuestran una intención acabada. Pero nos asalta la pregunta: ¿esto es todo lo que tiene para mostrar después de un año de trabajo?

Los becarios rindieron su examen y los patrocinadores debieran ocuparse de seguirles los pasos mes a mes en lugar de año a año. Se corren el riesgo de malgastar su dinero.

G.G.

CURSO DE ARTE CONTEMPORANEO
Desde el impresionismo al arte conceptual
Profesoras: Silvia Ready • Isabel Aninat
Todos los martes de 19 a 20,30 hrs.
Escuela de Música Moderna
Pío X 2446
Fono 2250197

RONDA DE GALERIAS RONDA DE GALERIAS ROND



VIVIFICANDO A PICASSO
(Galería "Sala Edwards"
Miraflores 123)
24 de marzo al 14 de abril, 1983)

Al conmemorarse 10 años del fallecimiento de *Pablo Picasso*, museos, galerías y revistas de arte del Occidente le rinden el merecido homenaje. Así la Sala Edwards, exclusivamente dedicada a la fotografía, cuenta con dos muestras, una inspirada en la obra y la otra en la personalidad del maestro.

Corría el año '74 habiéndose cumplido apenas uno del deceso del genial español, cuando el fotógrafo chileno, *Gonzalo Mezza* residía en Barcelona, España. Allí desempeñaba el cargo de director creativo del Instituto de Medios Audiovisuales. Recordando el pasado, pausadamente relata: "Vivía a una cuadra del Museo Picasso y lo visitaba a diario". De estos diálogos, entre fotógrafo y pinturas, se gestó un original audiovisual —a todo color— que incorporaba a Picasso en sus propias obras. *Mezza* explica: "La idea tomó forma después de muchos meses de trabajo y pudimos realizarlo porque recibimos apoyo financiero de Agfa, el aporte cultural del Museo y ayuda técnica del Instituto".

Gonzalo Mezza pensó abarcar varios períodos, el de los "mendigos", el de las "cortesanas" y el "azul y rosa"; no obstante, por falta de más presupuesto, cobró vida ésta última. Para desarrollar el proyecto Mezza y su equipo llevaron a actores, y a un renombrado escenógrafo hasta Cadaquez para vivificar las escenas de arlequines, acróbatas, payasos y sus familias. En efecto las 9 proyectoras hicieron posible escindir una tela en el mismo número de secciones. De esta manera, uno o más actores, vistiendo trajes de los personajes picassianos, dramatizaban en un escenario natural la atmósfera impresa en las composiciones. Asimismo se mostraron cuadros de Picasso a modo de mosaico-collage, cubriendo todos los períodos del maestro con efectos musicales en crescendo.

En Santiago se verá una muestra parcial, con imágenes fotográficas porque parte del material quedó en Europa. Se verán bocetos a color en una secuencia de imágenes.

Al mismo tiempo se presenta la obra de tónica documental del periodista y fotógrafo chileno, *Marcos Chamúdes*. En 1948 conoció a *Picasso* en el Congreso Mundial de Intelectuales (Breslau), Polonia. *Chamúdes* fue como fotógrafo de las Naciones Unidas y *Picasso* era partícipe del Congreso.

En esta ocasión, *Picasso* posó candidamente para *Chamúdes* quien reunió las expresiones del creador del cubismo en muchas imágenes fotográficas. La precisión y originalidad del conjunto dieron origen a su libro "Picasso: Arte y Libertad" publicado hace tres años. Justamente estas imágenes plásticas. donde se valora el contraste del blanco y negro, son las que se exponen por primera vez para el público.

Además del testimonio visual, *Chamúdes,* se explaya, por medio de "Pluma y Pincel", sobre el carácter sagaz y juguetón del pintor. Relata: "De las fotos tomadas a *Picasso* durante la Conferencia descuella su retrato de perfil". "Tuve la oportunidad de llevársela a su casa en París; me recibió junto a otros periodistas, dueños de galerías y marchants". "Al mostrar la foto todos quisieron una copia". *Chamúdes* reflexiona y luego continúa: "No pensaba regalarla pero no me atrevía a fijar un precio delante de Picasso". "El al notar mi aturdimiento, quedamente me susurró: "Cobre tanto". "Ya no recuerdo la cifra, aunque si el hecho de permitirse vivir en París holgadamente por un extenso lapso de tiempo". "Después *Picasso* agregó: "Sabe, si hubiéramos puesto mi firma habríamos levantado una fortuna". "Años más tarde me enteré que el mismo maestro afirmaba que mi retrato era el mejor que le habían tomado hasta esa fecha". (El retrato se exhibe en la Sala Edwards).

Hoy, *Marcos Chamúdes*, ya no fotografía sino trabaja formando su archivo en cajas de metal. Su deseo, para más adelante, es hacer una retrospectiva de imágenes fotográficas de artistas y escritores chilenos del decenio de '40 y del '50. Los famosos entre otros: *Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Claudio Arrau, Francisco Encina, Camilo Mori* y *Lily Garafulic*.

Las dos exposiciones paralelas proyectan el arte y la personalidad multifacética del genio de la pintura contemporánea: *Pablo Picasso*.

J.M.S.

EN EL CENTRO CULTURAL MAPOCHO

Se mudó de casa. Ahora funciona en calle Merced, casi frente al Teatro "Ictus". No se mudó de barrio, para usar una frase en boga. Ahora se dispone a iniciar sus actividades, con cursos de danza, talleres literarios y dce plástica, cursos de fotografía, etc., y servir de punto de reunión (a la entrada, a a izquierda, funciona un pequeño café bastante acogedor) y de discusión. Se ofrecerán charlas, se dictarán cursos, habrá foros. Enhorabuena. La actividad cultural no se deja aplastar por la recesión.

En la noche del 22 de marzo pasado, en la inauguración de las actividades del presente año, *tout Santiago* se encontraba allí. Se sirvió una generosa provisión de empanadas y vino tinto. En los muros todavía estaba expuesta la obra de Pato Madera.



Las comparaciones siempre resultan perjudicando a alguien. Pato Madera tiene "madera" para dibujar (sus pinturas son dibujos coloreados, al estilo de los muralistas) y se halla bajo la influencia de grandes artistas que han dejado huella indeleble en la plástica. Sin buscar nombres en el extranjero, limitémosnos a citar a José Venturelli y el Taller 666.

Interesante trabajo y sumamente refrescante, traer el recuerdo de esos nombres. Pero surge una inquietante pregunta: ¿no podrá superarse ya las marcas establecidas por esos anteriores campeones? ¿No hay forma de renovar el lenguaje para expresar un mensaje, así el mensaje no haya cambiado nada? Pato Madera deberá responder (y los demás que siguen su mismo camino) y confiemos en que halle las respuestas.

G.G

LIBRERIA MISTRAL

ULTIMAS NOVEDADES
EN PUBLICACIONES
NACIONALES Y EXTRANJERAS

Huérfanos 658 Santiago



OPTICAS
ROTTER & KRAUSS

- Anteojos ópticos y de sol
- Lentes de contacto
- Audífonos para sordos

Ahumada 324 Estado 273
Pedro de Valdivia 065
(Lado Cine Oriente)
Apoquindo 4900 (Omnium) L. 58
Shopping Center Vitacura L. D1
(Vitacura alt. 6700)

EM ESCUELA MODERNA

MUSICA: INSTRUMENTOS — RAMOS TEORICOS

DANZA: CLASICA — MODERNA — JAZZ

PINTURA: NIÑOS Y ADULTOS

MATRICULA ABIERTA

PIO X 2446 — FONO 2250197

TURISMO
EXTRASERVICE
AGENCIA DE VIAJES

TURISMO
EXTRASERVICE
AGENCIA DE VIAJES
VIAJE A:
U.S.A.
CARIBE
RIO DE JANEIRO
EUROPA

Consúltenos — Facilidades

PROVIDENCIA 2079
FONOS: 748036-745689
43721 - 2231048

DISFRUTE SUS VACACIONES CON FACILIDAD

SUBSCRIBASE

a Pluma y Pincel
Fono 2220171

Terzolo

Rotisería — Platos preparados para llevar
Pastelería y tortas finas — Licores
Vicuña Mackenna 19 —
Tel.: 222.0740

Los locos años 20 llevaron a la Gran Depresión de 1929

En el segundo fascículo de la serie escrita especialmente por el ingeniero Orlando Sáenz, la próxima semana en

hoy
LA VERDAD SIN COMPROMISOS

una revista de verdad

La era dorada

Un relato apasionante, investigado en profundidad y presentado en forma amena





12(895-)

PLUMA & PINCEL

Nº 5 — MAYO DE 1983
PRECIO $ 100 (IVA INCLUIDO)

TODA LA CULTURA



"ATRACCIONES TURISTICAS"
O
EL PINTORESQUISMO
DE LA POBREZA

CLAUDIO NARANJO/TEATRO/ARTE/CRITICA/LITE
RATURA/TELEVISION/CINE/ENTREVISTAS A MAR
TA BLANCO/JOSE DONOSO/Y DELFINA GUZMAN/
CIENCIA ACTUAL/ETC/64 PAGINAS DE LECTURA

SUBSCRIBASE a: Pluma y Pincel
TODA LA CULTURA

SUBSCRIPCIONES: ANUAL $ 1.200
SEMESTRAL $ 600

OFERTA VALIDA TAMBIEN EN EL MES DE MAYO $ 1.000

SUSCRIBASE EN:
ARCO LTDA. Bellavista 220 - Teléfono 372487
LIBRERIA AMERICA DEL SUR
Merced 306 — Teléfono 35721
y
Teléfono 2220171 — Santiago

PRONTO : FACILIDADES CULTURALES PARA LOS SUBSCRIPTORES DE PLUMA Y PINCEL

MUNDO
STEREO
95.9
F.M.
EN EL CENTRO DE LA FRECUENCIA

CARTA DEL DIRECTOR

Este número aparece con un ligero retraso y entro a dar algunas razones. La primera y fundamental es que nos engolosinamos recibiendo colaboraciones y cuando vinimos a darnos cuenta, teníamos material para dos números. Se planteó, entonces, la disyuntiva de sacar un Número Especial a un **precio especial**, y dada la situación que vive el país, decidimos que era riesgoso. Además, nadie en estos momentos dispone del tiempo necesario para leer en un mes una revista de 120 páginas.

Pero decidir qué va y qué no va, no es tan sencillo como parece. Hay materiales que son perecibles, hay materiales que **de todas maneras** deben aparecer en Mayo y, finalmente, unos pocos que resisten el transcurso del tiempo y que pueden esperar hasta Junio.

En torno a esto mismo le debemos una disculpa a nuestra buena amiga y mejor colaboradora M.C. que se tomó el tiempo y la paciencia para escribir una excelente nota sobre el paso de Nureyev por Chile. En el día en que este número sale a circular, ya nadie se acuerda del tremendo impacto que causó el eximio bailarín ruso entre nuestros baletómanos. El material se quedó en el Archivo.

Todo el material de teatro, que ocupa buena parte de este número, no podía esperar; la temporada ya está en su plenitud. Como ya es tradicional en Chile, es una temporada en que la abundancia no va de la mano de la calidad. Una excelente nota de Fernando Josseau —que complementa las críticas de María Eugenia Di Doménico, a quien le damos una cordial bienvenida desde esta primera página de PyP— aclara algunas cosas, como el por qué la crítica, siendo más fácil que **hacer teatro**, resulta a la postre tan difícil.

La televisión cultural obligó a una revisión de todo el panorama de la TV chilena. Todo un cuerpo de este número 5 está dedicado a este tema tan delicado, cuerpo que culmina con una entrevista muy buena (la mejor que he leído, podría decir) que Elga Pérez-Laborde (flamante Redactora Jefe a partir de este número, una periodista que participó en los primeros preparativos de PyP hace unos tres años largos) le hace a Marta Blanco, Director Ejecutivo de Canal 11. El cuerpo dedicado a la TV comienza con unas reflexiones de Edison Otero que no tienen desperdicio, y en medio del debate, Mariano Silva nos aporta una evaluación ponderada y juiciosa sobre el video-arte.

En nuestra sección IDEAS, viene un material valiosísimo relacionado con la visita reciente del Dr. Claudio Naranjo a nuestro país. El éxito de esta visita justifica plenamente el título de "naranjazo" con que introducimos la presentación de la Dra. Lola Hoffman, presentación por demás oportuna puesto que a mediados de junio se reunirán en Toronto, Canadá, los muchos que somos enemigos jurados de las armas nucleares.

A partir del número anterior, el lector habrá visto que dedicamos un espacio generoso al tema Tennessee Williams. Será norma en adelante: cada número de PyP dedicará un espacio a un trabajo largo, a un trabajo que se merezca que se guarde y coleccione nuestra revista. En la presente edición va "Atracciones Turísticas" o El Pintoresquismo de la Pobreza.

En Ciencia Actual tenemos un nuevo artículo sobre los niños, su educación y su inteligencia. Nuestra preocupación por el almacenamiento de bombas termonucleares y acceso que puedan tener a su fabricación país de dudosa salud mental, sólo se compara en importancia a la preocupación que tenemos por los niños. Ellos son los que tendrán que vivir ese mundo al que tenemos, el que pueda sobrevivir, y más vale que comencemos desde ahora a proporcionar anticuerpos a los padres de esos niños y a los propios niños. No se pierdan esta sección.

Los fusilamientos de Mayo, un artículo sobre Goya, y **César "Cholo" Vallejos** forman nuestro aporte a la cultura exterior, y nuestro homenaje al mismo tiempo, a aquellos que logran a veces traspasar nuestro aislamiento cultural. **Pluma y Pincel** no sólo se ocupa de ver y ponderar lo que acontece en este país, sino también lo que acontece fuera, que podría en más de una ocasión ser más importante difundir, que pequeños escarseos literarios o plásticos de nuestro propio patio.

No obstante, el lector encontrará abundante información sobre los libros que se editan aquí y también, para amenizar la fiesta, algunas "copuchas".

Y me despido agradeciendo muy de veras el apoyo que PyP percibe en sus lectores a todo lo largo del país e inclusive en los que nos leen en el extranjero.

El Director



CARTAS

Señores Pluma y Pincel
para señora
Nelly Richard
Presente:

Hay quienes hablan de ti con respeto, otros con irritación; la mayoría opta por el pelambre.

Estuve presente en el Museo de Bellas Artes una tarde de diciembre de 1979, cuando tú presentaste al público unos textos de Ronald Kay. No entendí nada de lo que dijiste.

Mi conocimiento del estructuralismo se circunscribe a un vago curso en la universidad (que aprobé con nota 4,8), las notas críticas de Ignacio Valente y algún textillo de difusión.

Sin embargo, leyendo la carta tuya que apareció en la edición pasada de P y P, y tomando en cuenta que la crítica y el periodismo son "funciones complementarias y no excluyentes", me permito solicitarte una entrevista con el fin de "divulgar los instrumentos de conocimiento (datos culturales, informaciones teóricas) que sí facilitarían su comprensión".

Acaso soy incapaz de emprender con éxito tan ardua tarea, pero quiero, cuando menos, intentarlo. Puedes revisar el texto de la entrevista una vez redactada y corregir todas las vulgarizaciones, generalizaciones, superficialidades y obviedades que estimes pertinentes.

Sin otro particular, y esperando de antemano una grata acogida a la presente misiva, se despide atentamente,

Samuel Silva
Periodista

Hacemos traslado de esta carta a doña Nelly Richard con muchísimo agrado y le deseamos buena suerte, amigo Silva.



Estimado señor Director:

Hasta la pág. 37 del número 4, nada especial; una letrita que sobra, otra que falta. Eso pasa hasta en las mejores familias. Pero...

"Nuestro mundo está lleno de pares: los calcetines... Son otros tantos materiales que el joven cerebro va a utilizar para *edificarse* (¿será *batir* = construir?) una noción intuitiva de *nombre* (¿no será *nombre*-número, porque *nom* = nombre, y como que nada que ver, no?)... "el cine, el teatro, las revistas o las playas nunca FUE la causa de los errores". ¿No vendría mejor un pluralcito? ¿FUERON la causa?... "NO HA aumentado el adulterio, la homosexualidad ni el crimen". ¿Otro pluralcito tal vez? ¿NO HAN aumentado, quizás? (pág. 26)... "rigurosas listas negras que vedan el EXCESO de determinados artistas". ¿Qué *exceso* cometieron esos pícaros? ¿No será que quisieron hablar de ACCESO? Porque ABCESO, ¿no, verdad? Tal vez debo volver a la Escuela.

"VERGONZADA autocensura" (pág. 29). Me quedé en vergonzosa, vergonzante, avergonzada... "permitiría a funcionarios incompetentes —incursionar en la censura— (pág. 30) como es el caso del aduanero..." No encuentro el objeto de los guiones porque no es una frase intercalada. Si los pusieron para "bonito", cero problemas...

"...una verdadera libertad de expresión se mide por la posibilidad que tienen sectores diversos A informar". ¿Y si dijéramos "la posibilidad *de* informar o *para* informar?

"Nos pareció que, a pesar QUE muchos"... Antes se decía "a pesar de todo, a pesar del tiempo". A lo mejor esto ha cambiado con la exploración espacial, la recesión, la polución o las computadoras (¡Ay! ¡qué palabra!)

No quiero ser aún más pesada. Por eso no miraré "atendiéndonos a la legislación" porque es evidente que esa *d* antipática se metió en "ateniéndonos" por molestar.

Y nada más. No me atrevo. Me van a matar. Mi único descargo: leí a fondo el N° 4 ¿Verdad?

Saludos y AVANTI.

MAJA DERA
Calle Cacique 3132, Santiago.

Nada de majadera, querida amiga. Su descargo vale oro, y las "pifias" de redacción y/o errores tipográficos se los agradecemos muy deveras. A ver si en este N° 5 encuentra que nos esmeramos con la corrección de pruebas, para poder continuar "avanti", como dice a modo de despedida quien nos lee con lupa.



"¡¡REGIO!!"

Un siete para el número tres: variado, entretenido, informativo al máximo.

El poster de Roberto Bravo, la muerte! Expresivo al máximo.

El discurso de Lafourcade en Viña, sorprendente. Cómo no va a sorprender que un hombre piense con su cabeza y no se ponga a ensamblar los retazos de las ideas que flotan en el ambiente?

Además de los "grandes nombres": Gandhi, Neruda, Einstein, que ya forman parte de nuestra vida, uno quiere saber de la gente de talento. En qué están? "A qué dedican el tiempo libre?" Y el otro? No se puede seguir a todos, pero es reconfortante que en nuestro pequeño, pobre, distante y sub-desarrollado país, en medio de tantas dificultades, tantos individuos y tantos pequeños grupos traten de expresarse —y de expresarnos— busquen caminos, luchen sin desmayar.

Cuando tenemos noticias de algunos, nos parece que sabemos de un amigo, aunque no lo hayamos visto nunca.

Gracias a ellos, que nos regalan belleza y talento, que nos llenan la vida. Y gracias a "Pluma y Pincel"

que nos informa generosamente sobre ellos. Con afecto y felicitaciones.

Laura Meza B.
Santiago

Gracias, amiga Laura. Procuraremos continuar contándole "qué dedican el tiempo libre" la gente que hace cultura en nuestro país sean o no "consagrados". Esa es una de nuestras finalidades.

Como todos los grupos cerrados, tiene, sin duda, una filosofía —en el más amplio sentido de la palabra — un código propio de moral, una escala de valores.

¿Cómo va un hombre integrándose a este grupo? ¿Qué lo atrae hacia sus iguales, distanciándolo de las mujeres? ¿Cuál es su posición ante la imposibilidad de tener hijos? ¿Cómo reaccionan ante el rechazo de que es objeto a menudo? ¿Se sienten identificados como grupos? ¿Se sienten satisfechos, cómodos, orgullosos, o resignados, dolidos, marginados?

¿Existe entre ellos la pasión —no hay duda— pero se encuentra también la amistad? ¿Buscan, como todos los humanos, una relación estable, o les satisface la variedad?

Nada de esto se encuentra en la entrevista. Es una larga enumeración de autores, directores, actores, etc. cuya única característica importante es la de ser "gay". ¿Es eso interesante? ¿En el mundo de los artistas no hay algo de mayor alcance?

Hay una breve y superficial alusión al gran número de "gays" que existe en los medios artísticos, atribuyéndolo a que tienen una mayor sensibilidad, desarrollada por el rechazo que han encontrado en el medio. ¿Es poco, no?

Me pregunto, ¿qué interés tiene el publicar tan larga y, a mi parecer, sosa entrevista?

Morfológicamente, hombres y mujeres están diseñados para ensamblar. Esta circunstancia es tan importante que de ella deriva el hecho más increíble: la creación de una nueva vida. Así, pues, biológica y demográficamente, al menos, la heterosexualidad es perfecta. En cuanto al aspecto social, las costumbres, las leyes, la moral común, la economía, la apoyan.

Ser "gay", pues, me parece algo tremendamente difícil; es algo que va contra la corriente, contra lo que el medio acepta, contra lo que la inmensa mayoría considera normal, beneficioso, moral.

"El amor que no dice su nombre", como decía García Lorca, se oculta, se calla, se disfraza, se disimula, a costa, seguramente, de un gran dolor.

Ser diferente —en cualquier aspecto— es una ofensa al grupo, una crítica tácita. El grupo se venga. No creo que los "gays" se libren de esta hostilidad. Hay muchos capaces de soportarla?

¿Qué objeto tiene la publicación que he nombrado, que presenta este hecho como algo cotidiano, intrascendente, frívolo, casi anecdótico?

Pareciera que se conversa de una marca de autos o del clima del Transvaal. Ni el menor eco humano.

No me interesó la entrevista y no me parece digna de ser publicada.

Atentamente los saluda y los felicita por muchos otros artículos.

María Mercedes Silva
Santiago

A doña María Mercedes Silva habría que contestarle más largo del espacio disponible. En futuras ediciones de P y P posiblemente ella encontrará por sí misma muchas respuestas a sus interrogantes.
Pero debemos adelantarle el "mundo gay" es muchísimo más complejo de lo que suele suponerse, y nos resulta extraño que su rechazo sea tan tajante; los "gay" hace por lo general "muy buenos amigos" con las mujeres y encuentran en ellas mejor comprensión que en el "mundo macho".





"SOBRE LA ENTREVISTA "GAY"

Entre los muchos mundos del mundo que desconozco, está el mundo de los "gays".

Me interesó, por eso, la entrevista a alguien tan destacado como Tennessee Williams.

LIBRERIA MISTRAL

ULTIMAS NOVEDADES
EN PUBLICACIONES
NACIONALES Y EXTRANJERAS

Huérfanos 658 Santiago

OPTICAS
ROTTER & KRAUSS
- Anteojos ópticos y de sol
- Lentes de contacto
- Audífonos para sordos

Ahumada 324 Estado 273
Pedro de Valdivia 065
(Lado Cine Oriente)
Apoquindo 4900 (Omnium) L. 58
Shopping Center Vitacura L. D1
(Vitacura alt. 6700)

TURISMO
EXTRASERVICE
AGENCIA DE VIAJES

TURISMO
EXTRASERVICE
AGENCIA DE VIAJES
VIAJE A:
U.S.A.
CARIBE
RIO DE JANEIRO
EUROPA

Consúltenos — Facilidades

PROVIDENCIA 2079
FONOS: 748036-745689
43721 - 2231048

DISFRUTE SUS
VACACIONES
CON FACILIDAD

GOLDENBERG — CORREA Y BOBADILLA

COMPRA Y VENTA DE LINEAS
TELEFONICAS C.T.C. DE CHILE

AGUSTINAS 1442 — A 10° P. OF. 1001
TELEFONOS : 710315 — 60962

PROCOBAL, ABOGADOS ASOCIADOS

- ASESORIAS JURIDICAS
- INFORMES COMERCIALES
- COBRANZAS JUDICIALES
- DESPACHO FACTURAS
- COBRANZA SIMPLE

CORRESPONSALIAS: VALPARAISO — CONCEPCION
SAN ANTONIO — CURICO — TALCA — RANCAGUA
AGUSTINAS 1442 — OFIC. 405 — FONOS 81043 — 66087 — 723948

SUBSCRIBASE

a Pluma y Pincel
Fono 2220171

CURSO DE ARTE CONTEMPORANEO

Desde el impresionismo al arte conceptual

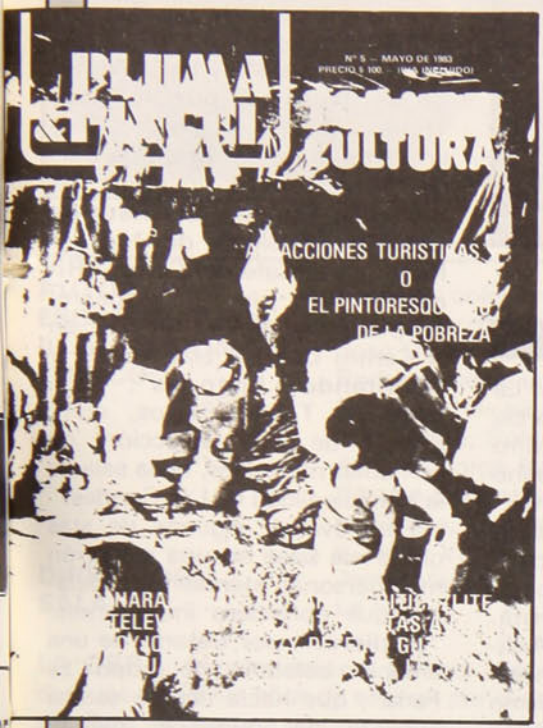
Profesoras: Silvia Ready • Isabel Aninat

Todos los martes de 19 a 20,30 hrs.

Escuela de Música Moderna

Pío X 2446
Fono 2250197

SUMARIO



Carta del Director..... 1

Cartas..... 2-3
Teatro: Los primeros estrenos del año..... 6
El teatro-circo..... 12
El teatro-concert: Coco Legrand y Oscar González Campos..... 16
Entrevista a José Donoso y Delfina Guzmán..... 18
La crítica de la crítica..... 21
Análisis: ¿De quién es la culpa?..... 24
Televisión: Transformaciones en la TV chilena.. 26
En la llaga de la televisión cultural: entrevista a Marta Blanco..... 28
Polémica: El General Sarnoff y Marshall McLuhan..... 32
Cine: Los estrenos premiados 34
Existió realmente William Shakespeare. 38
Música: Disco inédito de John Lennon..... 39
Arte: Los fusilamientos de Mayo, de Goya 40
Video: El cine sucedáneo..... 42
Plástica: La Ronda de Galerías..... 45
Ideas: El ''naranjazo''..... 46
Claudio Naranjo y el nuevo mundo que.. deseamos..... 47
Antropología: ''Atracciones Turísticas'' o El.... Pintoresquismo de la Pobreza..... 51
Ciencia Actual: La Temprana inteligencia..... 58
Literatura: César ''Cholo'' Vallejos..... 60
Libros:..... 62

Director: **Gregorio Goldenberg**; Subdirector: **Edison Otero**; Redactora Jefe: **Elga Pérez-Laborde**; Gerente: **Loreley Goldenberg**; Diagramación: **Eduardo Dinamarca**; Archivo y Documentación: **Sofía Perelman.** Colaboran en este número: **Erasmo Alvial; José Blanco; Miguel Chanfalla; M. Eugenia Di Domenico; Dra. Lola Hoffman; Fernando Josseau; Antonio Landauro; Ricardo López; María Eugenia Meza; Floridor Pérez; Patricio Rojas; Marco Antonio Moreno; Mariano Silva; Samuel Silva; Johanna M. Stein; Mario Valdovinos**: Fotografías: **Tito Vásquez; Gema Swinburn; Inés Paulino.** Editado en Chile por **"Artes y Letras de América, ALA, Ltda."**, domiciliada en José Alfonso 33, Depto. 192, Teléfono 2220171. Representante Legal: **Gregorio Goldenberg.** Marca Registrada.

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido sin la previa autorización de Editor.

Distribuida por **Ainavillo y Cía. Ltda.** Impresa en **San Jorge Impresores S.A.I.** que sólo hace de impresora. Recargo de flete a 1ª, 2ª y 12ª Regiones: $ 5. **Los artículos firmados son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.**

PRIMEROS ESTRENOS DEL AÑO

—60% de obras chilenas
—Retorno de un dramaturgo
—Reposición de un clásico chileno
—Estreno de sala
—Debut de un autor

M. Eugenia Di Doménico

Se me ha pedido un somero análisis de la temporada teatral 1983, en lo que va corrido del año, lo cual no es fácil después de haberse iniciado hace ya cuatro meses. El primer impacto que se tiene al ver una obra, y el examen que de ella se hace inmediatamente, no es el mismo después de un breve período de tiempo. Por lo tanto, creí conveniente recordar los títulos estrenados y detenerme en los que —a mi juicio— merecen este alto.

A grandes rasgos el inicio de la Temporada '83 es abundante. Predominan las obras chilenas. Estas suman, aproximadamente, un 60% de los estrenos, lo cual denota un reeencuentro con lo nuestro —no sólo en el teatro, sino que también en otras disciplinas del arte—, que es importante de destacar.

Partió el mes de enero con **"Sueños de mala muerte"**, en la sala La Comedia, y **"El beso de la mujer araña"**, en la sala Camilo Henríquez. Es importante recordar que ambas obras pertenecen a novelistas por excelencia, lo cual sigue la moda iniciada por Vargas Llosa con "La señorita de Tacna", y que más adelante se repite con "La cándida Bréndira", de García Márquez, estrenada en el Centro Mapocho por el Teatro Urbano Contemporáneo, recientemente.

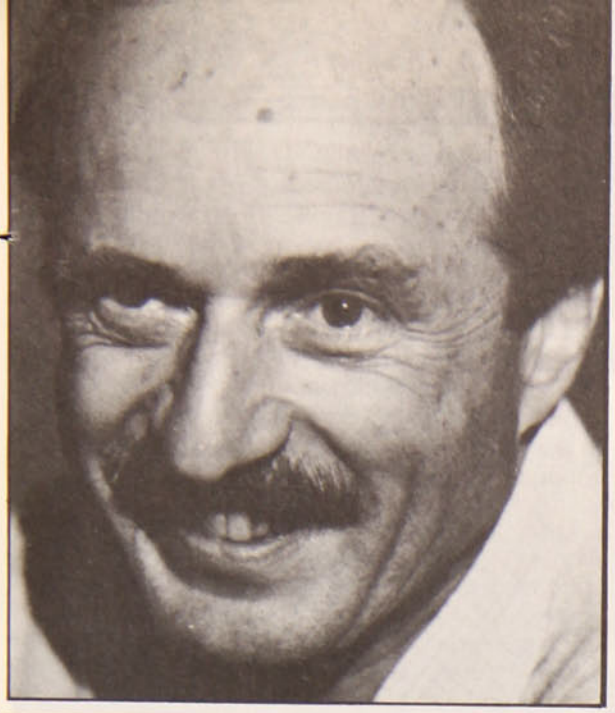
Febrero se inició con un debut de sala y obra: **"El tijeral"**, creación colectiva, en el teatro La Feria, en el sector de Bellavista. Le sigue un reestreno en el Anfiteatro Lo Castillo: **"Los Chinos"** de Murray Shisgal, el mismo autor del guión cinematográfico del filme "Tootsie". Vienen luego **"Recuerdos del hombre con su tortuga"**, de Ramón Griffo, sociólogo, sociólogo, autor y actor, ganador, por esta obra del Primer Premio del V Concurso Nacional de Teatro para Autores, lo cual le permitió el privilegio de ser estrenada. Se hizo en la sala Moneda. José Román, cineasta, se inició en lo autoral con **"El viejo y las ratas"**, compartiendo el debut como dramaturgo con Jorge Gajardo que estrenó en la sala Del Angel **"Algo horrible y bello Matilde"**. Gajardo había tomado parte, como autor, en un trabajo colectivo de ICTUS, en "Lindo país con vista al mar".

También en marzo tenemos el regreso de un autor: Edmundo Villarroel —ausente diez años de Chile—, que presentó su última creación, **"Nerón de hiedra"**, en la sala Galón de Los Leones. Un dramaturgo muy prolífero, a quien se le ha estrenado mucho fuera de Chile, que comparte honores en lo abundante de su creación con Juan Radrigán, el autor más estrenado del último tiempo y que está presentando **"Redoble fúnebre para lobos y corderos"**.

Se inicia abril con la reposición de **"La pérgola de las flores"**, en El Caupolicán, para seguir con **"...Algo horrible y bello Matilde"**; **"Nuestro pueblo"**, de Thorton Wilder, en la sala Cariola; **"Bodas de sangre"**, de Sergio Arrau, en el Instituto del Banco del Estado; **"El Cristo de Elqui"**, monólogo de Nicanor Parra, en el Café del Cerro; **"Ricardo III"**, de Shakespeare, adaptado por Isidora Aguirre, en el Centro Cultural Los Andes; y **"Contando historias"**, con texto de Tobías Barros, compuesta de una selección de comedias musicales, en la sala de la Municipalidad de Las Condes.

Para evaluar algunas de stas obras me basé en una selección muy personal, atendiendo a detalles que considero importantes: **"El tijeral"**, por tratarse de una creación colectiva, del grupo "La Feria", que hacía tiempo estaba ausente del quehacer teatral, además de tratarse de una pieza que estrenó la sala; **"Nerón de hiedra"**, por pertenecer a un conocido autor que regresó después de largo tiempo, y a quien le conocemos éxitos como "Agamos el amor", "El degenéresis" y "Angel, mujer y demonio"; **"La Pérgola"**, porque es nuestra comedia musical clásica; y **"...Algo horrible y bello Matilde"**, porque nos presenta a un autor que se había enunciado en el grupo ICTUS, y que buscó un tema muy contingente, como es la telebvisión.

Con este panorama más claro, podremos seguir, mes a mes, comentando los estrenos a su debido tiempo, sin perder vigencia y espíritu.



"EL TIJERAL"

AUTOR: Creación colectiva.
ESCENOGRAFIA: Susana Bomchil
ILUMINACION: José Ortiz
ELENCO: Rodrigo Bastidas, Susana Bomchil, Andrea Gaete, Soledad Alonso, Jorge Ramírez, Bastian Bodenhofer, Erto Fantija, Gabriel Prieto y Jaime Vadell.
DIRECCION: Jaime Vadell
SALA: La Feria.

LA OBRA: Un matrimonio celebra sus tijerales después de veinte años de esperar por la casa propia. Para ello invita a un grupo de amigos que es el el encargado de las vituallas. La celebración pasa a segundoi plano, porque la ansiada espera de la carne y el marisco de pie a una serie de diálogos que tratan de ridiculizar el intelectualismo, la trastocación de valores, la falta de oportunidades, etc. lamentablemente el texto es muy pobre y disgregado. Da la sensación que todos tenían mucho que decir, pero no supieron cómo decirlo. Hay una anarquía total en la construcción dramática. Para el espectador pasa rápido el tiempo porque tiene elementos de humor que logran chispazos, pero nada va la médula.

MONTAJE: A pesar de la colorida y detallista escenografía, no se consigue nunca la atmósfera adecuada. Durante los primeros quince minutos de la representación enervan un poco por el tono agudo y monocorde de Bruja (Susana Bomchil), que lo mantiene a través de todo el desarrollo. Hay carencia de buena dicción en general, lo cual, sumado a la mala acústica de la sala, impide que el público escuche lo que quieren decirle.

En general, la interpretación es débil, destacando Soledad Alonso, Jaime Vadell y Rodrigo Bastidas, quienes saben utilizar el tiempo teatral, dándoles sentido a su presencia escénica.

Conociendo el trabajo de la Compañía La Feria, pensamos que esta producción adolece de madurez en lo conceptual (a no ser que hayan empleado en exceso la autocensura), quedando solamente un ambiente animado para un juego teatral.

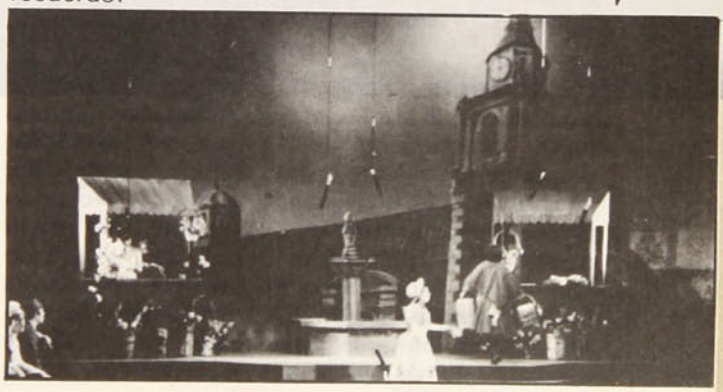
"LA PERGOLA DE LAS FLORES"

AUTORES: Isidora Aguirre (texto) y Francisco Flores del Campo (música).
ESCENOGRAFIA, ILUMINACION y VESTUARIO: Juan Carlos Castillo
COREOGRAFIA: Paco Mairena
DIRECCION: Eugenio Guzmán
SALA: Caupolicán

LA OBRA: Lo he dicho en otras oportunidades: el atractivo de esta tradicional comedia musical chilena radica por una parte en la música y las canciones, y por otra en la parte histórica del texto. Ninguno de los montajes anteriores ha podido igualar —y menos superar— a su estreno de 1966, aunque el director, en algunos reestrenos anteriores, ha sido el mismo Guzmán. Los elementos de espectacularidad del montaje son la escenografía, coreografía y vestuario. En esta reposición del teatro Caupolicán sólo logró salvarse el vestuario. Analizar el texto sería absurdo, ya que es el mismo de hace 23 años. El mayor o menor éxito de éste, por lo tanto, radica en los elementos espectaculares y en la interpretación, que ha sido muy heterógena.

La obra, como texto, sigue vigente porque es parte de nuestro bagaje histórico. "La pérgola" **ES** nuestra comedia musical clásica. **ES** una joyita por lo chispeante y refrescante.

Lamentablemente no se pueden alejar las comparaciones. Quizás porque en su primera época fue tal el impacto que causó y se mantuvo por tantos años, dificílmente podemos sustraernos al recuerdo.





MONTAJE: La escenografía, en esta oportunidad, es pobre. Le faltó colorido, mayor despliegue de flores, más elementos de ambientación. La coreografía, a diferencia de la reposición de 1977, que la hizo el mismo Mairena, es antigua y carente de brillo. Muy elegante el vestuario y espectacular el de Laura Larrain, y las damas de alta sociedad. No así el de Carmela que no se ajusta al modo de vestir de una huasita de San Rosendo. Un tanto sofisticada y con zapatos nuevos.

La dirección de Eugenio Guzmán dista mucho de ser un trabajo bueno. Y las razones son varias: en primer lugar, un elenco muy poco homogéneo lo cual es una desventaja de partida. No pudo Guzmán sacarle trote a la compañía, que fue lo que hizo en 1977, en el Opera, con un elenco igualmente dispar. El rol de Carmela (Mónica de Calixto) poco delineado. Se asemeja más a una rotita santiaguina que a una huasita sureña. Se le escapó, además, el personaje a Mónica, como también algunas desafinadas en sus canciones. El director no debió permitir que Matilde Broders encarnara a la prostituta de "Tonadas de medianoche". Cayó en lo grotesco. La hermosa voz que tuvo Matilde ya está cascada. Eugenio Guzmán tampoco debió desvirtuar la atmósfera íntima y misteriosa de las Tonadas, donde se bailaba una cueca en las sombras, produciéndose una rica atmósfera. La cambió por un cuadro coreográfico, a plena luz, perdiéndose el ambiente, dando más la apariencia de una jora aragonesa que de una tonada "cantada bajo un farol".

Otro rol que se le arrancó al director es el del peluquero francés. Eduardo Naveda, como Pierre, cayó en la caricatura. Deslucidos por completo los trabajos de Rubén Darío Guevara, como el Alcalde. No logró imprimirle la fuerza y coquetería que exige el personaje. Igual suerte corrieron las Rioseco (Kanda Jaque y Mirella Véliz), que pasan por el escenario sin cumplir el objetivo delineado por la autora: snobs, chismosas y siúticas.

Pedro Messone es viejo amigo del personaje Tomasito; y como tal, se llevan bien. Messone es natural, trasmite comodidad en su rol, y tiene simpatía escénica. Carlucho, el otro galán (Eduardo Baldani) está en físico y le queda muy bien el carácter donjuanesco de hijo del Alcalde. Eso sí, lo traicionó su acento rioplatense, que suena raro al oído cuando habla de su Santiago querido y de su famoso padre, el criollo alcalde.

Violeta Vidaurre, como Laura Larrain —personaje al cual puso su sello Silvia Piñeiro— entrega lo mejor de sí. Tiene estampa, vitalidad y transmite creabilidad. Lo criticable —y ojalá lo corrija— es que tiende a imitar el dejo de la PIñeiro, al final de cada frase, recurso patentado por la Piñeiro. Yoya Martínez entrega un buen trabajo con Rosaura, la combativa pergolera. No imita ni desvirtúa el rol. Su calidad y oficio están latentes. Igual sucede con Jorge Boudon, como Rufino: muy convincente y con toda la chispa picarona que debe tener.

Destacamos a Cora Díaz, como Ramona, por su vitalidad y naturalidad; a Alberto Chacón, como Pimpín y César Arredondo, como Fuenzalizada, porque supieron amalgamarse como dúo caricaturesco; a Valerio Arredondo, como Ruperto, porque se hace notar con brevísimas intervenciones, desplazándose por el escenario con gracia.

El análisis daría para mucho más, pero el espacio no lo permite. Sólo me queda preguntar: en cada reposición de "La pérgola" ¿decaerá un poco? De ser así, sería mejor guardarla como un clásico chileno, a no ser que existan los medios técnicos y humanos que requiere un montaje de esta naturaleza.



Jorge Gajardo, Fdo. Farías y Gabriela Medina, en una escena de "...Algo horrible y bello Matilde".

"...ALGO HORRIBLE Y BELLO MATILDE"

AUTOR: Jorge Gajardo
ESCENOGRAFIA: Luz Sotomayor
ILUMINACION: Armando Escoffier
VESTUARIO: Patricia Martínez

ELENCO: Gabriela Medina, Mabel Guzmán, Fernando Farías, Mónica Carrasco, Jorge Gajardo, Paulina Hunt y elenco.
DIRECCION: Héctor Noguera
SALA: Del Angel

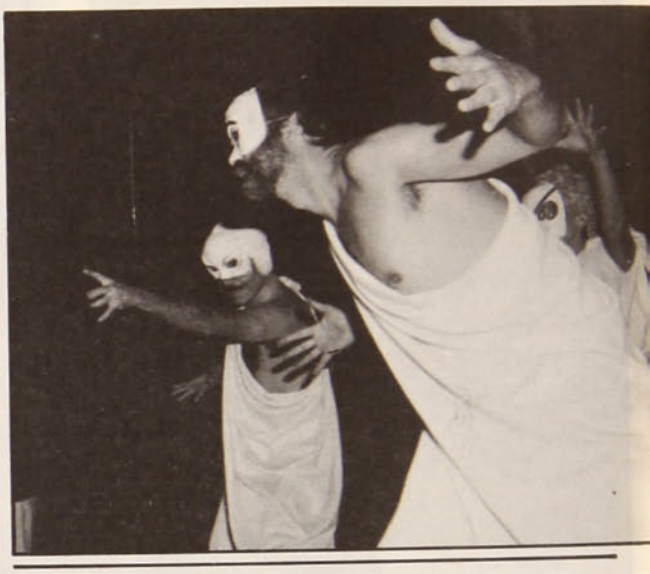
ALGO HORRIBLE Y...

LA OBRA: El tema de esta pieza es contingente y atractivo: la TV '83, con todo lo que en ella pasa: cesantía, indignidades, falta de respeto, etc. Desgraciadamente el autor no supo decirlo con el lenguaje teatral adecuado. Hay carencia de un texto dramático-teatral sólido, donde la anécdota vaya más allá de ser enunciada. Aquí no hay progresión dramática; falta un buen desarrollo, por lo tanto se produce confusión. Es como si un grupo de actores se reunieran en el estudio de una televisora y empezaran a "pelar" lo que pasa a su alrededor. El "señor Rumor" juega un papel muy importante, pero no alcanzó a convertirse en personaje. No hay ninguno. Todos los roles están desdibujados. Ninguno logra fuerza. Se dicen muchas cosas, pero en forma inconexa. ¿Autocensura, acaso? Es posible. Pero si así fue, se debió, en unión con el director, repasar los cortes y darles uniformidad. "...Algo horrible..." pudo haber sido una buena sátira al momento que está viviendo nuestra televisión, con toda la problemática existencial del hombre.



MONTAJE: El escenario de la sala Del Angel es muy reducido para una puesta en escena de esta naturaleza. Muchos actores (12) y variados ambientes. Los metros cuadrados son culpables de la confusa plana de movimiento realizada por el director, y del poco efecto de ciertos detalles importantes. Hay una dirección débil. Tanto texto como actuación pasan por sobre el escenario. Nada toma fuerza o se queda. Clara M. Escobar, como Elena, es terriblemente recitativa. Jorge Gajardo (Eugenio), un protagonista que pudo ser un buen personaje, se muestra ambigua. La pugna entre Gray (Paulina Hunt) y Matilde (Gabriela Medina) se dice en un parlamento, per no está marcada en la actuación (por el director en este caso). El paralelismo entre el mundo actual y Macbeth (los trozos que se ensayan dentro de la representación) se quedan en lo bueno de la intención. Es novedoso que el autor haga hablar al fantasma de Banguo, pero no se logra el objetivo por la inconsistencia de la construcción dramática. No digo de lo conceptual. La escena con más fuerza y que dio para pensar que el tratamiento dado hasta el momento iba a cambiar, es la de la reunión entre Gerentes y personal del canal. Pero no fue así. Ignacia (Mónica Carrasco) es el rol más delineado, sin llegar tampoco a tener la suficiente consistencia.

En resumen: Una protesta de la trastocación de valores, que sólo se quedó en intención.



"NERON DE HIEDRA"

AUTOR:	Edmundo Villarroel
ESCENOGRAFO:	Ernesto Lobos
ILUMINACION:	Enrique Núñez
VESTUARIO:	Marcela Honorato
MUSICA:	Ernesto Yáñez
ELENCO:	María Castiglione, Aníbal Reyna, Ernesto Yáñez, Nelson Baez y Patricia MacKay.
DIRECCION:	Edmundo Villarroel
SALA:	Galpón de Los Leones



LA OBRA: Su autor la califica como farsa histórica. Yo le agregaría tragedia del absurdo. Nerón, el protagonista, tiene mucho en común con el verdadero, pero también con muchos hombres —o mujeres— que rigen los destinos de una empresa privada, pública o un país. A través de su Nerón, el autor taladra a fondo en cada espectador. Lo hace pensar y reir. Claro que esta risa es trágica, porque después de producida se piensa de qué nos reimos, y resulta doloroso.

Con un lenguaje inteligente Villarroel se pasea por la historia romana con alusiones a nuestra época. Porque los valores son universales. El tema es el sometimiento del hombre al dinero. Un tema también universal. Hay sátira, lenguaje del absurdo, una muy buena construcción dramática-teatral; progresión. Quizás deberíamos decir que reiterativa en los últimos diez minutos.

MONTAJE: Novedoso por la incorporación de marionetas, que encarnan personajes, lo cual permite un planteamiento original. El director supo ocupar muy bien el espacio disponible y sólo utilizó elementos de utilería. La fuerza está en los diálogos y en cómo se dicen. Frases comunes fueron alteradas con humor negro, como por ejemplo: "No piensas, luego existes"; o "agonizante no hay camino, se agoniza al caminar", que reflejan la moraleja de la obra: el poder corrompe. Muy buena la actuación de Anibal Reyna como Nerón. El actor hizo despliegue de histrionismo. Da pena, asco, convence, irrita. Pero nunca enternece. Y es bueno. De lo contrario se perdería el objetivo. La interpretación, en general, es buena. Cada actor está al servicio de su personaje y cada marioneta simboliza al hombre-cosa, mal que corroe a nuestro tiempo.

En resumen: Una obra inteligente, que dice mucho y en buen lenguaje teatral. Es la primera obra que inicia la triología de temas de malos gobernantes. Le siguen "Ricardo III" y "Becket", que analizaremos en el próximo número.



EL CIRCO

Recorriendo Argentina en una carpa, con obras de teatro escritas ad-hoc para la situación y que narraban las gauchescas aventuras de un héroe pampino, los Hermanos Podestá dieron origen a un género: el teatrocirco.

Pero en Chile, el circo mantuvo su estructura clásica y, al margen de algunos payasos que integraron elementos teatrales a su actuación, no hubo más cambios.

Si a esta falta de antecedentes, se añade que la tradición del teatro popular en nuestro país se circunscribe a lugares alejados de los centros urbanos, al igual como la celebración de fiestas populares; la no existencia de un carnaval que preserve tradiciones convencionales —derivadas de los personajes de la Comedia del Arte, uso de máscaras, trastocamiento de la realidad— y el abandono de viejas costumbres rituales, no es de extrañar que el espectáculo teatral **"Por arte de birlibirloque"** —que rescata las raíces de la cultura popular, inscribiéndose en el género de teatrocirco— provoque desconcierto a la vista, el oído y la razón.

Poco o nada acostumbrados a la farsa, al teatro puro, a la representación descarnada de elementos co-adjudantes del actor, la primera reacción del público ante la compañía "Teatrocirco" es la perplejidad.

Sin embargo, paso a paso, nota a nota, texto a texto, las tres obras que componen la función van atrapando al espectador en una suerte de magia no exenta de ideas, en un colorido y una belleza formal que van más allá de eso. En una técnica de actuación que propende no al lucimiento personal, sino a la coherencia de un trabajo cuidado hasta el más mínimo detalle.

Por lo tanto, cuando después del intermedio, vuelven a entrar tocando música antigua, en la sala se respira otro aire: un refrescante aroma de entretención pura y transparente, que apela a esos vericuetos del ser humano como la intuición, la capacidad de sorpresa y de encantamiento. El "esprit de coeur", como lo llamaría Pascal.

HACIA EL ACTOR TOTAL

Andrés del Bosque, Oscar Zimmernann, Francisco Cruz y Hernán González —integrantes y director de la compañía— se fueron encontrando en el camino de su vida teatral.

Un recorrido que los llevó a diversos centros docentes de América y Europa. Que los hizo conocer todos los oficios de las tablas, desde pequeños o grandes papeles, hasta deberes de tramoya. O simplemente el acarrear los "trastos" de una compañía. Detrás de cada actividad, siempre estuvo el estudio, la investigación. Experiencias y reflexiones acumuladas que los han llevado a configurar un tipo de actor total, que conoce al dedillo no sólo personajes, textos, obras de su repertorio, sino también su cuerpo, desde la voz al esqueleto.

—Creemos que se ve mucha falta de compromiso en los actores. Lo hay de palabra, intelectual. Pero nosotros hemos comprometido el esqueleto, el corazón, el hígado. Tal como lo hace el shamán, que es para nosotros el primer actor. El sabía imitar los sonidos de los pájaros, los movimientos de los animales.

Detrás del espectáculo, de cada uno de sus gestos, se descubre un ancho universo de ideas, de conocimiento. Quizá por eso mismo, ya no saben en qué momento comenzaron a indagar en la cultura popular.

—En esto hay un misterio, en el sentido religioso del término. Hemos sido poseídos por el espíritu de las máscaras, del teatro popular, de las fiestas, de los carnavales. Borges dice que él no es escritor, sino amanuense. Que transcribe algo que se le impone. Nos ocurre lo mismo. Por eso, hemos ido despojando de elementos nuestro trabajo. Nuestra escenografía es simple y llenamos el escenario con gestos, con palabras que son como elementos, también. Por eso, muchos ven en ello una actitud que nos pone en el camino de Grotowsky y su teatro pobre...

En la formación de ambos actores no sólo confluye la vertiente popular, carnavalesca.

—Existe un trabajo riguroso en el sentido stanislavskiano.



De izq. a derecha: Francisco Cruz, Oscar Zimmermann, Andrés del Bosque, Hernán González (director).

EL CIRCO...



Oscar Zimmermann

Creemos en el actor completo, que sepa crear personajes, improvisar, manejar elementos, tocar música, cantar, bailar, andar en zancos. Si con el carnaval hemos cubierto un trabajo en lo externo, con Stanislavsky, el trabajo en el "sí mismo".

DEVELAR UN MUNDO OCULTO

En las tres farsas españolas —una de ellas del Siglo de Oro— emparentadas directamente con la cultura popular, que conforman **"Por arte de birlibirloque"**, se refleja, se encarnan ideas y descubrimientos del grupo.

—Hemos buscado, a través de investigaciones teóricas y prácticas, incluso aquellas que la antropología llama "etnodramas", las formas de un teatro popular. Hemos visitado fiestas tradicionales en España y Chile; carnavales en diversos lugares, recogiendo formas y contenidos de máscaras, bailes, música.

Todos esos elementos se encuentran en "La carátula" de Lope de Rueda, "Diálogo del chorizo" y "La ciencia de birlibirloque", de José Luis Ruibal. En ellas se descubre, así mismo, la respuesta que han encontrado para una pregunta que hurga en lo vernacular e inconsciente del ser humano: ¿Por qué el carnaval es vigente; qué hay en él que interese al hombre de hoy?

—Es el hecho de poner el mundo al revés. Esa inversión de valores permitida, que llamamos "burla", en el sentido de la insolencia educada. Esto está vivo, es posible verlo cerca de nosotros, muy arraigado en una suerte de cultura dominada, o pretendidamente obnubilada por elementos extranjerizantes. Y, por supuesto, es la base de las tres farsas que presentamos.

Largamente usada en la historia del teatro, la máscara impera en la tragedia griega, el teatro oriental, la Comedia del Arte, por sólo nombrar algunas de sus apariciones en las tablas. "Teatrocirco", también las utiliza.

—Trabamos relación con ellas desde hace mucho tiempo. En España, ocupando fibra de vidrio, hicimos máscaras de diablo de la Tirana, mexicanas, de diablos japoneses de nosotros.

Detrás de ese trabajo hay un sentido, no sólo un mero gusto estético.

—¿Por qué la máscara es tan antigua, se usa desde el Paleolítico? ¿Cuál es la necesidad de hacer esos objetos? ¿Cuál es su uso social? Creemos que es la continua necesidad de transformarse en otro, de vivir otras vidas y de obtener un mundo transformable. En la obra, las usamos con ese sentido y como el retruécano de un objeto que al esconder, ocultar, hace aparecer aquello que no es visible. Es decir, en última instancia, no como elemento ocultador, sino develador.

EN BUSCA DE LA VERDAD DEL "BOBO"

Temáticamente "Por arte de birlibirloque" pone en evidencia las razones del pillo, del pícaro del teatro clásico español, del "bobo" de la tradición. Personaje arquetípico que se emparenta con nuestro popular payaso.

—Lo importante en el "bobo" es que hace y dice todo lo que quiere. No se le cuestione nada. Corresponde, por eso mismo, al arquetipo del Loco. La coherencia de su lógica no tiene nada que ver con la lógica imperante y es la misma del payaso: piensa con el estómago, aprende y enseña a golpes, escucha todo mal. Confunde las cosas, pero le da otro sentido a la realidad.

Esta lógica impera en el espectáculo desde el primer momento. Obligando al espectador a replantearse frente a lo que observa. A no buscar identificarse con los personajes —como se postula en la estética tradicional— sino a divertirse (en el sentido más puro del término) con una forma acabada y fábulas cuya primera lectura mueve a risa, pero que requieren una segunda mirada reflexiva.

Esta búsqueda de unión entre el espectáculo como teatro puro y las ideas emergiendo de la forma (no como elementos obligados o superpuestos) los ha llevado a pensar y cuestionar al espectador.

—Aparte de plantearnos crear una alternativa teatral,



Andrés del Bosque



De izq. a derecha: Francisco Cruz, Oscar Zimmermann, Andrés del Bosque, Hernán González (director).

vamos tras la creación de un público —y esto es lo largo— un público diestro que no caiga en la confusión de esperar un "teatro misionero". Ese existió durante la conquista y la colonia. Y era eficaz. Lograban bautizar a los indios ya que su labor era "concientizar". Pero el teatro comienza a ser teatro cuando deja de estar en el atrio de la iglesia y se va a la plaza pública. Cuando rompe con la misión. No tenemos que confundirnos con eso. Nosotros, básicamente, buscamos entretener. Buscamos el goce, el placer. No sólo en las representaciones, sino también en el proceso creativo. Hemos dejado de lado todo aquello que nos provoque displacer. Queremos entretenernos, para entretener.

¿El mensaje? Cada cual sacará sus propias conclusiones después de ver esta obra, cualquiera de las futuras creaciones que la nueva compañía ofrezca.

"¡TU TE LAMENTAS! ¿DE QUE TE LAMENTAS?"



Uno de los "cuadros" de "¡Tú te lamentas!...etc.", con Coco Legrand y Jaime Azócar, viviendo una escena que más de alguno de los lectores ya vivió alguna vez.

En el gran escenario del Teatro Casino Las Vegas y ante un público que permite hablar de **éxito** sin ambiguedades —reeditando el que ya tuvo en Viña del Mar— Coco Legrand, acompañado por Jaime Azócar y Marco Antonio González como artista invitado, viene presentando desde hace varias semanas (contarlas puede ser mala suerte) una obra que en los avisos y en algunos comentarios de prensa se insiste en llamar "café concert" y que tiene todas las características de una comedia "en un acto único y varios cuadros", que es como solían presentarse estas astracanadas en los hermosos tiempos aquellos.

Coco Legrand necesita de alguien con quien dialogar apenas en la mitad del espectáculo; la otra mitad es un monólogo, dicho a la velocidad de un "lolo palanca" en su moto, y a mil. Es decir, el humorista chileno que devino en actor de cine en Argentina, se está convirtiendo en un "actor de teatro" aquí, en Chile, donde siempre es más difícil (por aquello del "chaqueteo", ¿me entienden?). Ese alguien con quien dialogar, que es Jaime Azócar, tuvo a su vez que esperar que al Coco Legrand se le ocurriera intentar esta aventura del "¡Tú te lamentas!... etc.", porque también demuestra que es capaz de sostener una escena teatral (y le tóca sostener varias, pero concentrémonos en la escena de los dos homosexuales) en un escenario y hacerlo bien.

Concurre uno —fuerza es decirlo— con ciertas aprehensiones a la función del Casino Las Vegas. Se repite de manera machacona que el texto es del propio Legrand: que no es café concert, aunque en cierta forma, tiene algo...; y el "artista invitado", que es (así lo exigía el libreto) una "cara desconocida" es quien se encarga de arrancarnos las primeras carcajadas y de ahí en adelante, uno no para de reir.

Los monólogos de Coco Legrand cuentan toda su historia desde que comenzó a hacer humorismo, prácticamente. Nos enteramos, así, de muy buena fuente, cómo el humorista, con la perspicacia que le caracteriza, fue descubriendo a sus "personajes" antes de que muchos de nosotros nos viéramos retratados en ellos. Digo "nosotros" por decir el público. La gente seria se reía de las gracias del Lolo Palanca sin darse cuenta que en su casa, a lo mejor, tenía a un par de ellos. Otro tanto ocurrió con el "Cuesco Cabrera". Nos hizo reir y ahora nos hace llorar.

El humorista vio con ojo de lince por donde venía la cosa, cosa que ni los más avispados veían... hasta que despertaron en la madrugada del temporal con el agua más arriba de la rodilla. Todo lo cual debería hacernos pensar que si resulta fácil hacer humor con la situación de un país como el nuestro, que hace rato está en plena chacota, consecuentemente, en lugar de los flemáticos "ingleses" de Sudamérica, los chilenos somos buenos para hacer chistes a costa de nosotros mismos, y nos reímos del infeliz que resbala en una cáscara de plátano... como que un flemático, inglés o lo que sea, jamás haría, sino que haría lo que nosotros jamás hacemos: acudir en auxilio del pobre que pisó la cascarita.

Entonces, sí te creo: esos textos improvisados a mil por hora por Coco Legrand mientras se pasea vestido de angelito, con aureola y todo, son de su cosecha, y les saca todo el partido al señalar nuestra falta de ojo que no vimos las señales del temporal (económico), y nos reimos con él, pero con una risa amarga. Pero, ¿y el texto de los cuadros"? ¿también son del Coco? ¡Sóplame este ojo!

Todos esos cuadros tienen un olorcillo a humor negro, a sátira de buena tela y mejor corte. Si yo fuera mal pensado, diría que Fernando Josseau (¿qué? ¿están de acuerdo conmigo?), además de darle algunas lecciones de actuación a Legrand, también le vendió algunos "cuadros" y el humorista hizo muy bien, porque la mezcla, en primer lugar, es inmejorable y, segundo, porque gracias a esos "cuadros", que no tienen la vida perecedera de los chistes sobre la situación contingente, son los que, me parece, están "aguantando" la obra en representaciones con una muy buena "media" de público en ese inmenso teatro.

Dos palabras aún. La primera, para Jaime Azócar. La primera escena, que tiene que aguantársela solo en el escenario y durante un buen rato, es harto difícil y él sale airoso de la prueba. Una primera escena buena en una obra y ya la mitad del éxito está en el bolsillo. Si la situación económica lo permite, le daríamos

un consejo: no acepte más papeles estúpidos en una telenovela, porque se perjudica su calidad de actor. La última, para Marco Antonio González. ¡Qué sorprendente "cara nueva" sobre un escenario! La escenita en que se ríe solo, sin nadie que lo acompañe en el escenario, como final de una escena en que no había de qué reirse, es una joyita de actuación. Ojalá se convierta pronto en una cara conocida de la escena chilena.



Cuatro caras lindas de la pantalla chica, proyectadas sobre un escenario de verdad... y lo hacen bien.

"EL GATO ENCERRADO"

Cambio de escenario: la intimidad de una sala que no fue construida para teatro. Cambio de estilo: un libreto que bien puede llamarse "comedia" en equis "cuadros". Cambio de caras: cuatro caras conocidísimas: Patricio Achurra; Sonia Viveros; Ximena Vidal y Ramón Farías. Un autor ya conocido: Oscar González Campos.

Comencemos por el final. Oscar González Campos, médico en sus tiempos libres, no es nuevo en estas lides. En 1975 se llevó el premio del DAR de la Universidad de Chile con su obra "Instrucciones para armar un rompecabezas", y no es la única que ha escrito. En "El gato encerrado" hay un constante tono pícaro en todos sus parlamentos: si los escucháramos por separados encontraríamos en que casi en todos ellos está la nota de actualidad oculta detrás de una frase inocente.

Si —sin que nadie se moleste— volvemos a Coco Legrand y a Josseau, podríamos sacar una conclusión harto fácil: nada mejor que la realidad nacional para hacernos reir. Yo preguntaría, homologando a Josseau, ¡Tú te ríes! ¿De qué te ríes! ¡Te ríes de tu propia desgracia, infeliz!, me respondería una voz colectiva, multitudinaria. Y esa voz me trae a una meditación profunda y trascendental: ¿Tan mal estamos, chiquillos, que nos reímos de nuestra desgracia?

Cada referencia a un hecho cotidiano, arranca una carcajada. Las dos parejas de actores, bien plantados, seguros de sí mismos (aunque una buena dirección les habría sacado mejor partido), además del carisma que les es común, se ven mejor que en las teleseries. Son actores que saben sacar partido a sus parlamentos, a las situaciones. A ratos se contagian con las risas del público, que está demasiado encima de ellos al estilo del café concert, y se humanizan. Los diversos personajes que cada uno de los cuatro debe representar son tan disímiles, que resulta refrescante y tonificante ver que Sonia Viveros, por ejemplo, puede hacer algo más y mejor que la triste secretaria del Dr. Lorenzo.

Viendo actuar a Ximena Vidal uno se olvida del triste papel que le tocó encarnar en la Señorita Clarita, y el optimismo retorna a nuestro espíritu y rescataremos la fe en la especie humana. Ramón Farías hace una "maqueta" en el infeliz que habla por teléfono con sus últimas fichas mientras Ximena Vidal se luce encarnando a cuatro telefonistas diferentes, pero cuando le toca hacer el dentista arrancado de una teleserie venezolana (o mexicana, que para el caso da lo mismo, y hay también algunas hechas en casa que bien podrían competir con las importadas), Farías se luce y todo el público se ríe.

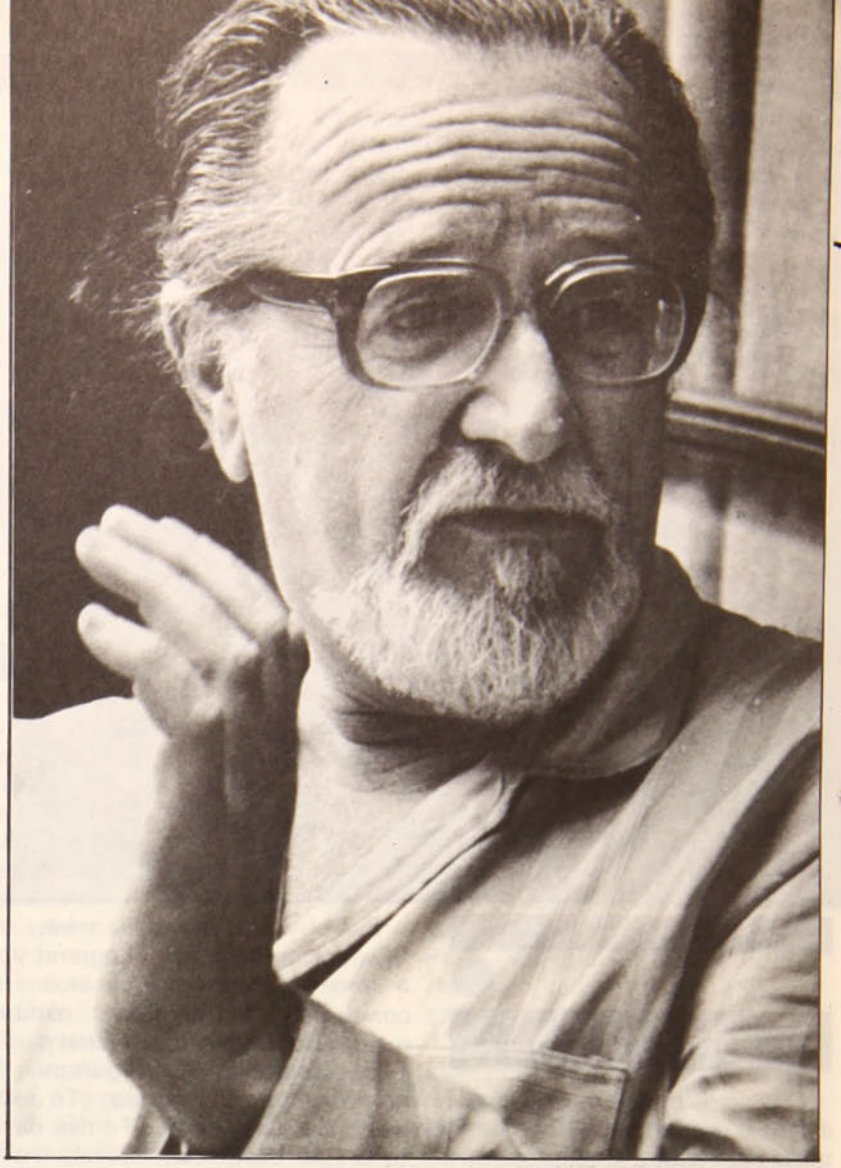
Patricio Achurra es un capítulo aparte. No sólo por la forma correcta y acertada con que representa a sus diferentes personajes, sino porque con su actuación lo ayuda a su "partenaire" (casi siempre, Sonia Viveros, que en cada escena está más linda que en la anterior) a elevar el tono de comedia en que se desarrollan sus episodios, y Achurra es un señor actor parado arriba de un escenario.

El escenario, esta vez, es el de una "boite" del Hotel Holiday Inn Cordillera: la Sala "Indigo". Es decir, el escenario ES de café concert, pero el Dr. González Campos escribió lo que hace medio siglo llamaban "paso de comedia" en España y que bien puede llamarse igual aquí en Chile, cincuenta años más tarde.

Un espectáculo reidero (hay demasiados dramas en otros escenarios, como puede leerse en estas páginas) que rescata a cuatro figuras de la pantalla chica para proyectarlas sobre un escenario de verdad.

Miguel Chanfalla

José Donoso, escritor: "No sé si estoy contento de estar de vuelta".



Afuera los martillos dan duro a la madera; trabajan para habilitar el garage de la gran casa de Galvarino Gallardo. Adentro, el calor del otoño está encerrado en la mansarda donde el escritor convive con los personajes de su nueva novela, con los alumnos de su Taller Literario y con las dudas, que no lo dejan, al parecer, desde el día en que nació. Abre la ventana...

—¿Cómo le va a José Donoso en este otoño del 83?

Me va... No soy demasiado sociable, hago mucha vida familiar. Voy mucho a la costa, Cachagua, Zapallar tres o cuatro días... y también viajo mucho para oxigenarme.

—¿Le falta aire en Chile?

No se, pero aquí no hay vida nocturna, por ejemplo. No existen cafés, librerías, lugares donde reunirse con los amigos. Vivimos un ambiente muy cerrado. La cultura es una cosa que casi no existe. Digamos la cultura en todas las formas.

Yo... no se si estoy contento de estar de vuelta. A veces incluso le digo a mi mujer que compremos un boleto de avión y nos vamos a Buenos Aires, España...

—Pero aquí hay gente joven, nueva gente...

Siempre hay nuevos. Claro que eso no significa necesariamente que sean buenos. Además, no puede haber cultura si no se está en contacto con el mundo.

—O sea a usted para desarrollarse ¿No le basta con estar aquí?

No, tengo que viajar, estar en el mundo...

DOBLE ENTREVISTA A

JOSE DONOSO Y DELFINA GUZMAN

APASIONANTE

—Y en el teatro, ¿Cómo le fue?

Me encantó, dice con un entusiasmo que le brota por primera vez. Buscando las palabras, gesticula, alza la voz... Es de las experiencias más agradables que me ha tocado vivir.

—¿Cuénteme del encuentro con el ICTUS?

Fue una convivencia perfecta. Nos dimos muchas cosas, fue muy entretenido. Una experiencia apasionante, totalmente distinta, perfecta... aunque ahora tengo ganas de estar solo y de trabajar solo. Quiero concretar el proyecto de una nueva novela.

¿Cómo es, cómo ve usted a Delfina Guzmán, su compañera de aventura teatral, su amiga, la "musa" que inspiró o impulsó su nuevo libro "Cuatro para Delfina"?

Inteligente, con mucha energía, vital. Gran imaginación. Ca-

pacidad de análisis. Una capacidad enorme de reprogramarse; se da vueltas de carnero en el aire... replantea las cosas. Tiene mucha autocrítica. Una gran simpatía.

MELLIZOS, SEÑORAS, DUDAS

"Cuatro para Delfina" ha contado con las alabanzas de la crítica, en ella, a decir de los especialistas se mezcla "lo patético, lo cómico, lo trivial, lo fantasmagórico, lo novelesco, lo fabulador, lo lúgubre..." Pero son los personajes, chilenos de hoy y siempre, al igual que en "Sueños de Mala Muerte", la puesta en escena, quienes cobran fuerza, vigencia y trascendencia más allá de lo escrito...

—En la novela corta "Sueños de Mala Muerte" aparecen un par de hermanos, los mellizos Poveda, de Curanilahue, que estudian Informática. Los que llevados al teatro cobran dimensión, personajes que en una segunda vista y lectura tienen gran representatividad... ¿De dónde aparecieron? ¿Cómo crecieron? ¿Del libro al escenario?

Yo los tengo que haber recogido de alguna parte, haberlos visto alguna vez, pero de pronto aparecen como caídos del cielo. Son tan espontáneos, tan frescos y al retomarlos en el teatro se agrandan, tienen vida propia, como es también el caso de la señora de don Walter Urzúa.

—Cree usted por otro lado, y ahora hablando de "Jolie Madame", la última novela corta de "Cuatro para Delfina", que esas señoras "cartuchonas y aburridas, que esperan al marido todo el verano en Zapallar" sean tan sexuales como aparecen allí descritas?

No sé, no sé... pero es muy interesante ver, saber... no te olvides que las mujeres se dan libertad sexual entre ellas, en la intimidad. Y eso es lo que está ahí...

La hora del taller literario se



viene encima. El calor se fue poco a poco, el ruido de los martillos también. Afuera y adentro hay calma. Mientras hablamos otro par de cosas, me muestra unas fotografías antiguas... "Estoy tratando de escribir una novela sobre fotografías antiguas, siglo pasado, Chile, la vida en provincia. Una novela ambiciosa, es como estar escribiendo de nuevo "El Obseno Pájaro de la Noche". Llevo un año y medio— piensa, se rasca la cabeza, con el pelo desordenado me mira y dice: "No le veo ni pies ni cabeza".

Delfina Guzmán, actriz: "Vivo para aprender y voy a morirme en el colegio".

Al otro lado del teléfono dice: Con ella, sí, la misma. "Quiubo"... ¿Cómo te va?... Regio, brutal... ¿Cuál revista?... Mira yo estoy un poco "complicá" en la tarde, pero si tú te vas a eso de las seis y media al teatro, tengo sesión de fotos... tú te ubicas,



no?... Bueno, ahí entre foto y foto, conversamos. Adiós...

¿Ha leído muchas cosas de Donoso, le gusta?

He leído todo, excepto la "Misteriosa Marquesita", dice muy rápido mientras le pide un cigarro a uno de los Mellizos Poveda, un personaje de "Sueños de Mala Muerte" que espera su turno para fotografiarse. He fumado como "burra"... pero ¿en qué estábamos?

¿Le gusta José Donoso?

Es un autor al que le estamos siguiendo la pista desde hace mucho tiempo... mantenemos una muy buena amistad.

Lo sigo, lo entiendo, me afecta, me conmueve.

¿Cómo fué incorporar a José Donoso, escritor, al ICTUS?

Bueno, te digo, el primer video, "Fiesta en Grande", lo hicimos por allá en 1975... fue la primera aproximación profesional...

¿Y qué pasó?

Qué te digo, cuando leí "Casa de Campo", pensé que Visconti habría hecho una película salvaje, fantástica... sentí a Pepe mucho más cerca del teatro de lo que él nunca se imaginó. Y bueno, trabajar con él fue ir a una escuela, una escuela para aprender, una escuela para profundizar, para leer más a fondo la realidad, te digo en forma más completa, esencia, ¿me entiendes?

Perfecto. Después de haber trabajado con él, ¿cómo ve a José Donoso?

Cambiente, a ratos muy eufórico, entusiasmado como un niño chico y de repente, cauteloso, inseguro. De repente muy sereno.

Un hombre muy inteligente. Con una gran inteligencia artística que no es lo mismo que las otras.

"OPORTUNISTA"

¿Le gusta leer?

Si yo no tengo un libro para leer me puedo morir. Claro, no cualquier "huevá", ¿cierto?

Mi gran oportunismo es el del pensamiento y la belleza. Me

OPORTUNISTA...

siento más, así como la "pelotuda" que se siente más porque tiene un auto. Me mueve, me tiene la materia encefálica en acción, ¿te das cuenta?

Entonces a usted le gusta nutrirse de la gente que encuentra más inteligente, algo así como "arribismo intelectual" por decirlo de algún modo?



Eso, eso es, por ahí voy, te digo, todo, yo todo lo que he aprendido lo he aprendido así, de lo que los demás me han dado... Yo estoy en el colegio siempre, vivo para aprender y voy a morirme en el colegio.

Y en ese contexto... ¿Qué le parece un libro dedicado a usted desde el título?

¿A quién le han dedicado un libro... así? ¡He tenido una "cuevita"! Yo soy un ser que he tenido muchos privilegios en la vida, uno de ellos es este libro... es un regalo, un regalo de los Dioses.

CON OTROS OJOS

—Cuéntame, después de tanto tiempo de hacer teatro, ¿cómo trabaja el ICTUS?

Es una cosa de equipo pero con un espacio de libertad increíble. Sí, realmente un espacio de libertad para comunicarse, no para aparentar que estamos comunicándonos, no, a eso me refiero cuando te hablo de un espacio de libertad.

Si una está metida con otros, abierta a los otros, se va sumando y van apareciendo nuevas veladuras frente al mismo hecho. Veladuras que se suman a las del autor teatral, por ejemplo, a lo planteado inicialmente; se va transformando la cosa del principio... Es un trabajo de constante recrear...

—Y a propósito de trabajo ustedes, teatristas de éxito, ¿cómo ven al resto del teatro chileno, a los nuevos y a los viejos?

Mira, yo, de repente, creo que hay poca audacia, en el buen sentido de la palabra; yo detesto la chabacanería y la "choreza" porque sí, y te digo salvo honrosas excepciones, que confirman la regla por supuesto, la búsqueda es limitada; claro, está la cosa económica que jode a los teatros independientes.

Además te digo que las obras necesitan de un tiempo de trabajo, y aquí veo una tendencia al apresuramiento. Brecht se demoraba más de un año en montar una obra ¿o nó, algo así?... Como te digo, hay una tendencia al apresuramiento. A hacer teatro en poco tiempo, una imagen mercantilista de la cosa, algo que es bueno para los negocios pero no para el arte.

—¿Y la búsqueda, se queda o tropieza en la cosa formal?

Eso es lo curioso, exactamente eso... porque si bien se busca lo novedoso de los temas, te digo Virginia Woolf habla de 36 temas, o algo así, los clásicos: amor, muerte, felicidad, etc... el asunto es, como te digo, ponerse ojos nuevos, recrear, ojos nuevos para ver lo ya existente.

—¿Qué hará el ICTUS de aquí para adelante?

Estamos, con dos giras encima: Caracas, Festival de Teatro, donde mostraremos "Sueños de Mala Muerte", y también vamos a hacer una temporada en Buenos Aires. Además, estamos a punto de estrenar una obra en los intermedios de los "Sueños...", de un autor joven, Julio Bravo y con gente muy joven. Nissim y yo dirigimos solamente.

—Y usted, ¿cómo lo está pasando por estos días?, ¿cómo se ve?

Estoy muy acelerada, siento que cada día me manejo peor que antes en mis cuentos... Trabajo como una "burra", pero haciendo lo que más me gusta, lo que quiero hacer.

Entrevista: PATRICIO ROJAS
Fotografías: JACK HINSZPETER

LA CRITICA DE LA CRITICA

Por Fernando Josseau

El público realmente culto y aficionado al buen teatro suele tener un punto de vista diferente del público mediocre aficionado al teatro mediocre en cuanto a sus exigencias para juzgar al crítico: hay, obviamente, un tercer público, aquel aficionado al mal teatro y que, a su vez, posee un tercer punto de vista para juzgar al mismo crítico.

Si el buen crítico se considera exclusivamente obligado no con el grueso público ni con los actores o los autores, **sino con el teatro mismo**, será, inevitablemente, más exigente que otros críticos y se identificará en mayor medida con el público que ama el buen teatro y que constituye, es forzoso decirlo, una minoría. Este crítico, naturalmente, no será comprendido por el público que busca en el teatro factores subalternos: la mera diversión o dar rienda suelta a sus impulsos soeces o a la carcajada fácil o, por último, a una simple y mera identificación con sus puntos de vista sociales o políticos.

Lo cierto es que todo hombre de teatro —sin excluir al público— ha escogido, siguiendo sus impulsos psicológicos, morales, estéticos y culturales, **un tipo de teatro**, o, más bien, una jerarquía: si al público que anhela ver un vaudeville divertido le endosamos una elevada versión de "Electra", se aburrirá y, naturalmente, se sentirá defraudado. Otro tanto le sucederá al público que ansía ver un buen drama social o filosófico y le presentamos una farsa o una astracanada: en todos estos casos, está en juego el mismo punto de vista: **qué** es el teatro para cada uno, **qué** se espera de él y **por qué** se va a él.

Esta diversidad de puntos de vista es con la que el espectador juzga, analiza y viviseciona al crítico y éste suele parecer bueno o malo, mediocre o competente en relación a estos factores de **identidad**.

Se ha dicho, por ejemplo, que hay autores que "aciertan porque apuntan bajo, y los hay que fracasan porque apuntan alto".

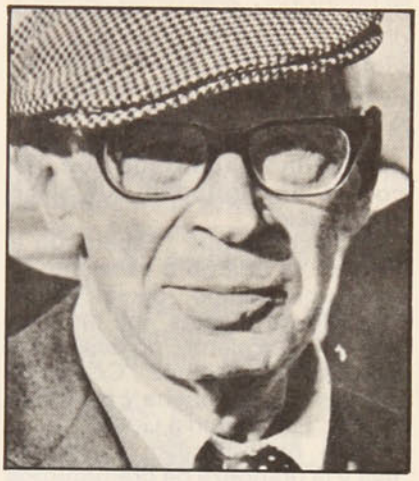
Cuando el crítico se ha enfrentado a estos autores que aciertan porque apuntan bajo y éste pertenece al grupo de los comprometidos con el buen teatro, este crítico suscitará los más amargos comentarios y, lógicamente, no contará ni con la aprobación ni con la admiración y el respeto de quienes creen haber logrado (o presenciado) una **obra de arte auténtico** por el hecho de haber escogido el camino más fácil. Pero el crítico tiene la obligación de exponer sus puntos de vista con honradez. Este crítico será igualmente censurado cuando elogia parcialmente una obra fracasada que ha apuntado alto: el crítico —en este caso— no ha hecho otra cosa que estimular y exaltar los anhelos y aspiraciones de un autor honesto que puede llegar a convertirse, con trabajo y experiencia, en un buen dramaturgo. (André Roussin se refería sarcásticamente a estos autores de éxito que apuntan bajo, diciendo que **"hacen cada vez mejor, piezas cada vez menos buenas"**).



J. P. Sartre

Pero entonces, ¿cuál es la medida o cuál es el punto de referencia con que un crítico está premunido para juzgar y ahondar una pieza de teatro?

André Gide hablaba de **"los graves defectos de esa obra perfecta llamada Hamlet**: con ello deseaba significar, entre otras cosas, que hasta la obra aparentemente más perfecta posee deficiencias. Bien. Pero entonces, ¿qué queda para las demás?



Henry Miller

¿Podría ser "Hamlet" uno de los puntos de referencia jerárquicamente hablando para que un crítico juzgue a un dramaturgo?

Ello, sin duda, podría parecer absurdo y desmesurado.

CRITICA DE...

Ciertamente, sería incluso insensato que un crítico eligiera semejante obra como principal punto de referencia, **"pero sí puede tomar el espíritu de ella y el espíritu de todas las obras que han alcanzado una evidente e indiscutible significación artística a través de los años y considerarlas en relación a cada época en su evolución histórica o en relación a cada movimiento teatral."**

En nuestro país, con un teatro incipiente que ha luchado quizá demasiados años por alcanzar madurez, es imposible aplicar las mismas reglas del juego desde el punto de vista de la crítica, que el teatro de Inglaterra o al de Francia: ello sería tan peligroso, para ser **exactos y justos,** como intentar calificar a nuestros actores con las mismas normas con que los críticos ingleses analizan a sir Laurence Olivier o a sir John Gielgoud. Esta **relatividad** obliga a nuestros críticos a una **elasticidad** que, evidentemente, puede prestarse a confusiones o a ser juzgada y prejuzgada negativamente; no obstante, esta **elasticidad nada tiene que ver con la ambiguedad** que suele atribuírseles.

Si decimos que "Esperando a Godot" es una obra excelente y, al mismo tiempo, decimos que "Cepillo de dientes" es también una obra excelente, no deseamos expresar con ello que "Cepillo de dientes" es tan buena y profunda como "Esperando a Godot".

Pero, en todo caso, la perspectiva y la grandeza de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Beckett o la de un gran actor clásico, no debe perderse de vista porque, a pesar de todo, ellos constituyen la base de nuestros puntos de referencia. Demás está dejar en claro que cada época tiene el equivalente de un Shakespeare o un Ibsen y este principio es aplicable, consecuentemente, a los movimientos teatrales posteriores a los clásicos, a los contemporáneos y a los de vanguardia. Hoy en día la crítica especializada tiene aún los ojos puestos de preferencia en Pirandello, Chejov, Beckett, porque ellos constituyen la cima de estilos antagónicos y porque son nuestros clásicos contemporáneos.

En lo esencial, el crítico es puesto a prueba cuando debe enfrentarse por primera vez a un auténtico creador, a un revolucionario del arte o a un gran innovador: los esquemas frecuentes crujen, las antiguas teorías se agrietan vertiginosamente y a veces todo el viejo y crepitante armazón de ideas, dogmas y prejuicios, parecen desmoronarse: el crítico debe renovarse tal como lo ha hecho el artista creador: es aquí donde la historia del teatro y la historia del arte han cometido sus más serios errores de apreciación; después de todo, el crítico va siempre a la zaga del artista y las leyes, reglas, normas y principios técnicos y estéticos que suele aplicar, son una consecuencia directa de éste y de su obra.

Decía Eliot que **"algunos críticos no ven nada bueno en lo nuevo y otros no ven nada bueno en todo lo que no sea nuevo: de esta forma, se acelera la vetustez de lo antiguo y la excentricidad e incluso la charlatanería de lo nuevo".**

Se ha escrito mucho sobre **los crímenes de la crítica**: dos autores franceses alcanzaron a estudiar **dos mil asesinatos artísticos** realizados por la crítica, pero no escribieron nada en absoluto sobre **los aciertos de la crítica** o de qué manera muchas de esas víctimas fueron rescatadas —a veces tardíamente, es cierto— por otros críticos más competentes y razonables.

Por lo demás, las peores críticas que he escuchado en mi vida; las más demoledoras, ácidas, sardónicas y punzantes, han provenido de los mismos artistas juzgándose unos a otros y no de críticos profesionales que, con más oficio y más cautelosos, saben frenar casi siempre sus ímpetus y sus fobias.

La crítica tiene, pues, su propia historia, sus propios desgarramientos y contradicciones internas y los críticos de los críticos —a través de la historia del teatro y del arte— la han desmenuzado, viviseccionado, medido, pulsado y valorado **como a la obra de cualquier artista.**

Otra idea excesivamente generalizada proviene de la creencia de que todo crítico es —en el fondo— un artista o un escritor fracasado; suele suceder. Pero también se ha olvidado con demasiada frecuencia que hombres de la talla de G. B. Shaw y T. S. Eliot, fueron excelentes críticos. Han sido críticos, igualmente escritores tan exitosos e importantes como Jean Paul Sartre, Aldous Huxley, André Gide, Francois Mauriac o poetas insignes como Ezra Pound. Fueron críticos Coleridge, Racine en sus prólogos; Voltaire, Wagner y Berlioz, por citar sólo algunos.

Los críticos honestos, con el paso de los años o los **traspiés**





William Somerset Maugham.

memorables, han aprendido a ponerse en guardia y se alertan, incluso, entre ellos. Podríamos enumerar varios consejos que algunos de los más famosos se han dado a sí mismos a través de la historia de la crítica:

- **"el crítico debe evitar por todos los medios caer en la tentación de practicar exclusivamente *una crítica de defectos.*"**
- **"el crítico, también, debe estar prevenido sobre *los engaños y las ilusiones creadas por la moda*".**
- **"el crítico debe cuidarse, igualmente, sobre algunos teóricos que en su afán de explicar, juzgar y analizar, terminan por perder el sentido del placer estético que debe producir toda obra de arte verdadera."**
- **"el crítico debe narrar las aventuras de su alma en medio de las obras maestras".**
- **"el crítico debe saber discernir con exactitud cuándo un autor es local sin ser universal, y cuándo un autor es universal y posee al mismo tiempo trascendencia local".**
- **"el crítico debe explicar tanto como juzgar".**
- **"el crítico no debe abrumar a sus contemporáneos con el recuerdo persistente de Sófocles, Shakespeare y Goethe.**
- **"el crítico debe discernir en la actualidad de hoy, la actualidad de siempre, es decir, tener una conciencia clara de la diferencia radical entre el pasado histórico del teatro y un presente que todavía no es histórico".**
- ***"el crítico debe practicar permanentemente una lucha frontal contra el dogmatismo, la pedantería, la rigidez de juicios y la suficiencia."***
- **"el crítico debe estar alerta con respecto a las ideologías y juzgar las obras por su contenido y excelencia dramática".**
- **"el crítico no debe abusar de un *impresionismo* excesivo ni de un subjetivismo a ultranza".**
- **"el crítico debe tener en cuenta, entre otras cosas, que *afinidad* —afinidad con una época, un estilo, una corriente o un autor en particular— no es necesariamente sinónimo de *mérito:* precisamente, con las obras que no son afines con la sensibilidad, el temperamento y el gusto del crítico, es donde éste debe conservar la calma y poner el máximo de imparcialidad y objetividad en sus juicios".**
- **"un crítico no debe confundir los *ajetreos* teatrales con los *movimientos* teatrales".**

Fue Henri Couhier, el teórico francés, quien dijo: **"los deberes del crítico teatral parecen corresponder a las exigencias de un arte. Entonces, ¿cómo volver a repetir la crítica es fácil, pero el arte es difícil? El arte de la crítica es difícil como las otras artes: lo fácil es la crítica de la crítica".**

Pero a Gouhier se le podría responder con las palabras de Ezra Found:

"No hagas caso de las críticas de hombres que no han escrito nunca una obra notable".

También **la crítica de la crítica y los críticos de los críticos** tienen sus contradicciones internas y sus propios desgarramientos.

ANALISIS

¿DE QUIEN ES LA



Hace algunas semanas, la prensa nacional se hizo creciente eco del malestar de algunos sectores a propósito del carácter inmoral que tendrían los contenidos de una teleserie. Decir que hubo un debate sería faltar a la verdad. Ni siquiera el canal implicado expuso argumentos acerca de su decisión de incluir la vapuleada telenovela en sus espacios.

De una parte, la telenovela en cuestión es difícilmente defendible, se trate de la actuación, la historia que se narra o los valores que se supone promueve o critica. Eso debe estar claro. Despejado ese punto, aparece otro: ¿cómo han de abordarse las discusiones sobre cuestiones morales? Hay un instante en que, cualquiera sea el asunto provocador de las reacciones y cualquiera sea el punto de partida del problema, lo que ocurre después se convierte en otro asunto. Es decir, ya no es el problema de una teleserie sino el modo cómo abordamos los problemas en tanto tales. Veámoslo.

La crítica central sostiene que dicho programa contiene conductas de los personajes que expresan flagrantes quebrantamientos de los valores morales. En verdad, es bastante arduo el problema. Resulta difícil calificar conductas si no se hace en función del contexto de una historia y sin conocer su desenlace. La vida real cotidiana está llena de hechos como los de la telenovela en cuestión. La separación de los matrimonios, la infidelidad, los triángulos amorosos, son hechos reales. ¿Es inmoral una telenovela porque muestra esos hechos? ¿se volvería moral no mostrándolos?. Así como ocultar los problemas no los resuelve, mostrarlos no los acrecienta.

Las relaciones humanas, y particularmente las que implican afectos, son problemáticas. Y la aplicación de un concepto moral a una situación específica no es nunca tan automática como se supone demasiado a menudo. Todavía más, con frecuencia las situaciones implican dilemas en los que hay que elegir entre unos valores y otros. Una pareja iegalmente constituida que ya no se ama, ¿qué hará? ¿seguir juntos siendo deshonestos? ¿aparentarán, para ser leales al compromiso adquirido? ¿renunciarán a la felicidad con otras personas? ¿buscarán otras relaciones? En cualquiera de estas alternativas hay un valor moral que se asume y un valor implicado que se soslaya.

No hay situación en la que pueda elegirse entre el bien absoluto y el mal absoluto. Siempre hay aspectos que relativizan las elecciones morales. ¿Cuál es la mejor manera de sortear lo problemático de cada conflicto? Si se tuviera el manual que recomienda las soluciones para cada caso, no habría problemas.

Pero los hay. Y de grandes dimensiones. Y hace mucho tiempo, décadas en verdad, que una sociedad como la nuestra no debate estos problemas abiertamente. Cada vez que un tipo de problema salta al tapete de la actualidad, no es debate lo que se observa sino monólogos de personas escogidas que opinan exactamente igual. Pero, ¿qué piensan otras personas, otros sectores de la comunidad? ¿qué piensan los demás sobre el divorcio, la justicia, la pena de muerte, el aborto, la política, las relaciones pre-matrimoniales, la cultura, la guerra o la contaminación ambiental? ¿los hemos escuchado? ¿han estado abiertos los micrófonos de las radios, las columnas









El juego de la vida

Herval Rossano dirigiendo ante los monitores y marcando movimientos a "Cucho Salinas" (Bastián Bodenhöfer). En ambas situaciones el estilo es el mismo: dinámico, temperamental, agresivo y acelerado. Esta es una de las formas de marcar el ritmo de cada una de sus obras.







El profesor "Alejandro Gómez" (Sergio Aguirre) sorprendido en una posición bastante poco ortodoxa, mientras espera su turno para grabar. El día de trabajo para los actores y técnicos de la telenovela de TVN suele ser bastante ajetreado y extenso. "Alejandro Gómez" será el protagonista de uno de los tantos nudos sentimentales de esta obra.

La conferencia de prensa que sirvió para ver el primer capítulo de la obra, también fue una ocasión propicia para evaluar informal y entusiastamente el trabajo de los actores. En así como la asistente de dirección Carmen Alvarez y la actriz Violeta Vidaurre analizan una de las escenas. Violeta es "Gabriela", la suegra gruñona y exigente de "Carmen Salinas" (Anita Klesky).

La colección de varios sets de grabaciones y el cuidado meticuloso de la iluminación han sido dos de las preocupaciones más importantes de Herval Rossano. "La producción es la verdadera protagonista de esta telesemie" ha dicho el director. Además de crear ambientes de interiores agradables y coloridos, ha grabado una buena parte de la obra en exteriores, para entretener e identificar a la gente con la trama.

CULPA?

de los diarios y las revistas y las cámaras de los canales para oir otras opiniones?

Siempre existe la posibilidad de estar equivocado. Siempre es posible que nuestra opinión sea sólo un aspecto, entre otros, de la verdad acerca de un asunto. Los recientes ataques a la televisión ponen a la vista esa posibilidad. Se afirma, con tal seguridad, que la televisión provoca tales y cuales efectos. Pero, ¿qué sabemos del efecto de los medios de comunicación? ¿existe ya una ciencia final de las comunicaciones que autoriza a sostener taxativamente una cosa u otra? No, no la hay. Lo que hay es un debate intenso entre los especialistas. Pero no hay respuestas tajantes, sobre todo porque las investigaciones en este campo son todavía muy recientes. Creer que un programa de televisión va a determinar causalmente la conducta del televidente —niño, adolescente o adulto— es un simplismo imposible de sostener. Las conductas de las personas, individualmente o en grupo, surgen siempre de múltiples motivaciones, influencias y presiones. El dificultoso desarrollo de las ciencias del comportamiento prueba que lo que ignoramos sobre la conducta humana es abrumadoramente más de lo que sabemos.

Y tratándose de ataques a la televisión, no podía faltar el lugar común de acusarla por la violencia de muchos programas. Se afirma que la televisión induce conductas agresivas en la teleaudiencia, sistemáticamente. Sin embargo, los antecedentes experimentales existentes hasta aquí, no dan fundamento a semejante conclusión. Se trata, pues, de un supuesto, de una hipótesis. ¿Por qué se da como un hecho lo que todavía se discute entre los especialistas? La guerra, el genocidio, el crimen, la violación, la tortura, el maltrato a menores, existen desde tiempos inmemoriales. ¿Cómo puede responsabilizarse a la TV de una violencia sistemáticamente practicada por las sociedades humanas? Es una explicación cómoda, claro está. Fácil, sencilla y lo suficientemente indemostrable como para no ser refutada rápidamente. Con la ventaja, además, de poder ignorar los antecedentes testimoniales, las teorías psicológicas, sociológicas, antropológicas o neurofisiológicas. Toda la masiva bibliografía sobre la violencia y sus causas posibles queda ahí, olvidada, subestimada, relegada al silencio. Un mínimo de decoro intelectual aconseja considerar todos los antecedentes antes de afirmar categóricamente y sostener juicios definitivos.

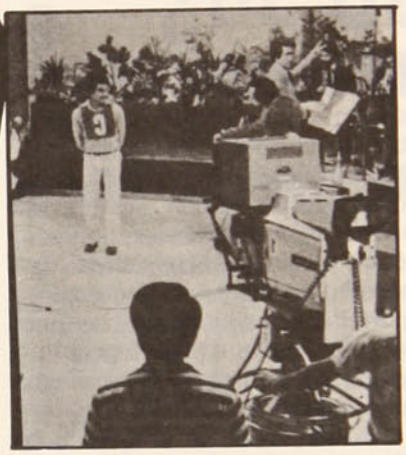
Sin duda, hay algo que de veras estamos transmitiendo a nuestros hijos. Es la incapacidad para abordar nuestros problemas con generosidad, la incapacidad para escuchar varios puntos de vista a la vez, la incapacidad para admitir que existen opiniones distintas de las propias, la incapacidad de reconocer nuestros conflictos, la incapacidad de escucharnos unos a otros. En una palabra la incapacidad para percatarnos que el amor a la verdad es también un valor moral, a la vez que un valor intelectual. Escuchar a los demás, considerar las demás opiniones, respetar otros puntos de vista, no creerse poseedor total de la razón, no caer en la soberbia de las propias convicciones, no convertir las convicciones en fanatismos: todo ello forma parte de la ética de la convivencia humana.

La guerra en el corazón y la mente de las personas comienza cuando excluímos a los demás del universo de aplicación de nuestras categorías morales.

Edison Otero Bello



TRANSFORMACIONES EN LA TV CHILENA



La constatación de un "clima intelectual y académico inquieto ante la influencia de la TV sentida como amenaza", es una de las conclusiones del estudio **Transformaciones en la estructura de la TV Chilena**, escrito por Valerio Fuenzalida. Esta obra —realizada y publicada al amparo de CENECA— es justamente un reflejo de ese clima intelectual inquieto. Y deja inquietudes mucho mayores.

Seguramente ese fue el propósito de Fuenzalida, antiguo conocedor del tema.

Tales inquietudes surgen de la historia de nuestra TV, de su presente y más aún de sus perspectivas.

La tesis principal que se desprende del ensayo es la profunda y "revolucionaria" transformación que ha sufrido nuestra TV, ante nuestros pasivos ojos, en los años de gobierno militar. Y esos cambios no son exclusivamente tecnológicos. Seguramente pocos compatriotas los han captado con la agudeza de Fuenzalida. Y en este caso nadie puede arguir que fueron introducidos sin conocimiento público: han sido tan masivamente públicos que parecemos acostumbrados a ellos.

Pero, nos recuerda el estudio que comentamos, nuestra TV no ha sido siempre así. Por el contrario: "Al comienzo de la década del 70 y tras 15 años de discusiones, el país optó por otorgar un carácter social a la propiedad de la TV." (pág. 7).

Para llegar a esa conclusión se desarrolló un vasto debate nacional entre 1955 y 1970 que superó las estructuras ideológicas y partidaria de la época. "El parlamentario conservador y Ministro de Jorge Alessandri, Enrique Serrano Viale-Rigo, apoyó la TV universitaria; concuerda con el senador Luis Felipe Letelier en que el Partido Conservador no tenía unanimidad en esta materia y un importante grupo conservador apoyó la TV universitaria". (pág. 4).

Otra cita pertinente: "El presidente Jorge Alessandri se opuso, sin embargo, a la TV privada propuesta por importantes funcionarios de su administración." (pág. 3).

Pero, lo significativo de este consenso en torno a la propiedad social de la TV (en manos del Estado y de las Universidades exclusivamente) es que la legislación consecuente consagró el establecimiento de un control social para la "orienta-

ción, operación y programación de las estaciones de TV. La Ley 17.377 creó, en efecto, varios mecanismos que ejercerían representativamente el control social sobre la TV chilena" (pág. 9).

Junto con analizar esos mecanismos de control social (Consejo Nacional de TV, Consejo Superior de las Universidades, Corporaciones Universitarias de TV, Directorio de TV Nacional de Chile, Consejo Asesor de Programación), Valerio Fuenzalida perfila lo que sería el modelo de TV surgido de ese control social: la TV de servicio público.

Esa TV de Servicio Público se va desdibujando con el correr del gobierno militar y por efecto de diferentes leyes. Por ejemplo, por el D.L. 113 se eliminó el Directorio de TV Nacional de Chile y se lo reemplazó por un Director General "en el cual se concentran todos los poderes" (pág. 12). Este director es designado por el gobierno. En la legislación anterior, para comparar, el Presidente del directorio de siete personas era designado por el gobierno con acuerdo del Senado y sólo dos de los directores eran designados por el gobierno. "En marzo de 1974, se dicta el DL. 386... (que) inserta a TV Nacional de Chile en la Secretaría General de Gobierno" (pág. 13). Antes, se relacionaba con la autoridad a través del Ministerio de Educación.

Este permanente ayuda-memoria de Fuenzalida nos hace revivir que tuvimos una TV diferente a pesar de que estamos al borde de ingresar al campo de la TV privada; al menos la nueva Constitución así lo permite.

Mientras tanto, vivimos el modelo que Fuenzalida califica como Comercial-Privada de TV. Este modelo está básicamente determinado por el cambio de sistema de financiamiento de la TV. Del financiamiento mixto con que nació la TV chilena, hemos pasado al financiamiento publicitario exclusivo.

Este financiamiento publicitario —según Fuenzalida— agregado a la pérdida de control social de la TV (habla ahora de "control gubernamental") termina por destruir la llamada TV integral.

Con cifras, demuestra como una TV que en la década de los setenta se asemejaba a la TV de países desarrollados en cuanto a las proporciones de programación de información, cultura y entretención, se ha pasado a una TV especializada. En esta TV especializada caben canales básicamente de entretención o exclusivamente culturales.

"A través de este proceso, la TV chilena ha ido renunciando a su modelo original de TV integral (entretención y cultura) El modelo integrado de TV fue una proposición debatida y decidida socialmente. El modelo especializado parece más bien brotar de la pérdida del control social y de las coerciones del financiamiento únicamente publicitario." (pág. 30).

CONCLUSIONES DEL ESTUDIO

Fuenzalida no permanece en el diagnóstico. Luego de nueve conclusiones más bien descriptivas, se introduce en sugerentes perspectivas para la TV chilena.

Indudablemente esta es la parte más débil del trabajo y la que necesita mayores aportes. Consecuente con lo planteado anteriormente por el mismo autor, no se puede pretender de un trabajo académico derivar las pautas para el futuro de nuestra TV. Sin embargo, aquí se encuentran bases generativas de debate.

Los dos puntos que escoge el autor como básicos son: el financiamiento y el control social de la TV.

Respecto al financiamiento, recuerda que aún en países socialistas —como Hungría— existen "tres tipos de publicidad en su TV: la publicidad gratuita de temas educativos y sanitarios; la publicidad para productos culturales (libros, etc.), que paga la mitad de la tarifa, y la publicidad para artículos de consumo" (pág. 43). Con esta alusión, no cabe duda que la publicidad es un elemento en el futuro de nuestra TV. El establecimiento de diferentes categorías por ahora se estrella con disposiciones como la ley antimonopolios. Sin embargo, experiencias recientes de apoyo de diferents canales de TV a colecciones de libros o fascículos pueden ser un camino para acercarse a una publicidad que aporte en el campo cultural.

Llama la atención, en este punto, la ausencia en el estudio de referencia alguna al sistema de financiamiento por los usuarios, recolectado habitualmente por las compañías que venden la energía eléctrica. Es decir, pagar por televisor, como ocurre en Gran Bretaña.

Pareciera que el autor es decididamente partidario de un sistema mixto de financiamiento de la TV. La pregunta decisiva parece ser entonces, quien controla a quién o cuál de los elementos de esta mixtura tiene el papel principal respecto al contenido de programación. Un debate todavía en pañales.

Respecto al control social de la TV, hay muchas ideas que se sugieren, tanto propias como de otros autores. Tal vez si un camino interesante vaya por la afirmación casi final: "mayor representación de los cuerpos sociales intermedios y una exigencia de calificación contribuirían a un enfoque multidisciplinario e informado; ellos parecen aspectos en que se podría perfeccionar el control social de la TV en una filosofía de participación y de búsqueda de una TV **al servicio de la calidad de vida.**" (pág. 50).

En síntesis, un aporte indispensable para repensar nuestra TV, sin desconocer su actual realidad y con perspectivas generadoras para el futuro.

A.N.



Marta Blanco:

EN LA LLAGA DE LA TELEVISION CULTURAL

•Las telenovelas chilenas son malas porque les falta una trama de autenticidad. Si nos limitamos a comprar lo que se produce en otros países, estamos negando lo nuestro. La única forma de hacer propia la cultura, es haciendo lo propio. Se trata de *hacer* televisión. El hecho de que el mayor porcentaje de emisiones sean extranjeras me parece una grave irresponsabilidad. He decidido no tanto marginarme del *rating*, como no convertirme en su sierva.

Estas son algunas de las aseveraciones que la actual Directora ejecutiva del Canal de la Universidad de Chile, confidenció a "Pluma y Pincel", justo a cuarenta días de su nombramiento. Una cuarentena crítica, que pretende ir introduciendo cambios paulatinos hacia alguna fórmula de televisión cultural que puede deducirse a través de sus respuestas.

P y P.—**¿Por qué considera a las telenovelas chilenas como una copia vacía de una producción de contenido maligno, según sus palabras textuales?**

R.—Aquí se copió, pero no un concepto, se copió el envase, una línea de relato que pretendía que entretuviera, que moviera a diversión masiva. Cuando se hace diversión masiva, desde el punto de vista sicológico, no se puede apuntar a grandes exigencias intelectuales. Lo que más amasa al público es la emoción. En los **soap opera** de los americanos, que después copiaron los mexicanos, se busca un lenguaje que unifique a las personas, a gran cantidad de personas de diversos estratos económicos y culturales y se apela a la emoción. Esto constituye una política de producción de telenovelas. Se maneja la falta de matices; el malo es muy malo, el bueno es muy bueno; el odio es profundo. Falta una trama de autenticidad, que es, me parece, la que puede producir el arte, el gran nivel de la experiencia humana. Eso no está en la telenovela.

P y P.—**¿Tiene la televisión que reflejar necesariamente el gusto masivo? Los sociólogos opinan que los medios de comunicación de masas sólo se desarrollan si corresponden a una exigencia y a una receptividad por parte del público. Para esto, afirman que es necesario una cierta estandarización del gusto. ¿Cómo podría darse esto en un país con tan marcadas diferencias sociales, culturales y económicas?**

R.—Yo no soy sociólogo. No creo en la homogeneidad del gusto en países tan vastos y tan poblados por diferentes nacionalidades como los Estados Unidos, por ejemplo. Es un país lleno de culturas muy diversas. No creo que los países sean demasiado homogéneos.

P y P.—**¿Ni siquiera en los países europeos, donde existe una televisión de alto nivel de calidad y donde se gesta en forma más o menos homogénea y donde responde a un patrón cultural general?**

R.—No creo que responden a un patrón cultural. Creo que, con excepción de la televisión que está planteada culturalmente, responden a un patrón económico o de mercado. Y creo que esto es sumamente grave, especialmente en los países latinoamericanos.

Marta Blanco opina que las presiones de la televisión de mercado en los países como los Estados Unidos implica menos riesgos. **"Estados Unidos tiene una defensa natural, primero en la gran cantidad de cadenas. En la TV privada, en la inmensa cantidad de formas de comunicación que el país ya tiene adentro y que forman parte de su estructura".**

Refiriéndose a los países latinoamericanos, apuntó: **"Los países subdesarrollados, que además incorporan, o son violentados a incorporar a su patrimonio, culturas ajenas, con la aceleración histórica que se nos ha producido en los últimos 30 años en materia de comunicación, están en una terrible desventaja."**

HACER TELEVISION

P y P.—**Sin embargo, hasta ahora y de acuerdo a estudios universitarios, el mayor porcentaje de emisiones es de origen extranjero. Las cifras apuntan a un 70 por ciento...**

R.—Eso me parece una grave irresponsabilidad en materia de televisión en Chile, y creo que hay que repararlo. Si nos limitamos a comprar lo que se ha dado en llamar buena televisión, pero compramos lo que producen los ingleses o franceses, o algunas cadenas americanas, estamos negando algo nuestro. Nuestra lengua, por ejemplo, que es uno de los grandes elementos de homogeneidad del planeta. Creo que tenemos algunas obligaciones.

P y P.—**Este criterio ¿está presente en el material que selecciona para su programación?**

R.—Yo creo que sí.

P y P.—**¿En qué forma?**

R.—Básicamente, creo que hacer televisión significa precisamente eso, hacer televisión. Se le discute mucho a las universidades de países pobres la necesidad de hacer investigación científica. Se alega que no necesitan hacerlo pues los países desarrollados lo hacen mejor. Si aceptáramos esa teoría, con que nos manden la penicilina, el automóvil, el rayo laser, no necesitaríamos científicos. Pero desde el punto de vista de lo que es la cultura, la educación, la investigación, la única manera de hacerla propia y de que este pueblo crezca interiormente, es haciéndola. En esa medida, nosotros aquí, tenemos que hacer televisión, hacerla en Chile. Tenemos que producir programas propios. Lo primero que me he planteado es hacer programas nuestros y es lo que propongo como trabajo de esta corporación.

P y P.—**Hasta ahora, el argumento más socorrido por los productores es que hacer televisión aquí resulta más caro que comprarla afuera.**

R.—Yo pienso que es muy fácil comprar material extranjero. Creo que los costos de estas aventuras culturales y crecedoras no se deben medir solamente en la moneda directa, porque el conocimiento, la información, la confianza que un pueblo adquiere en sí mismo a través del conocimiento de sus propias capacidades es una moneda que también se debe transar.

TIRANIA DEL RATING

P y P.—**¿No cree que el sistema comercial y la necesidad de autofinanciarse que impera actualmente en la televisión chilena, de lo cual está al margen Canal 11, provoca, en cierta medida, la tiranía del "rating"?**

R.—Pienso que sí, que se ha exagerado y nosotros tenemos mucho que aprender. Este país está lleno de buenas intenciones, pero nos falta mucho conocimiento, mucho respeto por nuestra propia naturaleza. Creo que exageramos la nota en relación a la dependencia de la voluntad del público. Es un poco como el cuento del huevo y la gallina. El público de alguna manera espera que nosotros le demos lo mejor.



MARTA BLANCO..



P y P.—**¿Qué cree que espera que le den el público chileno?**
R.—Partir de la base que el público de televisión de Chile no exige nada, que a ese público se le puede imponer cualquier cosa, a mí me parece absolutamente irrespetuoso y falso. Yo pienso que el público chileno exige. El chileno es una persona curiosa y bastante hábil en este momento, de salirse del marco de una especie de ignorancia pre-fabricada.

Por otra parte, sostiene que la subvención universitaria le confiere algunas ventajas.

"La subvención crea una gran libertad y he decidido no tanto marginarme del "rating" como no convertirme en sierva de él. Eso significa que el hecho de ser subvencionado nos crea una obligación pero nos libra de muchas otras cosas".

P y P.—**¿Por ejemplo?**
R.—Yo puedo elegir mi programación no sólo de acuerdo a venderla siempre a cualquier producto masivo porque paga muy bien. Puedo elegirla porque estoy subvencionada de acuerdo a otros patrones de las necesidades del país. Y eso es interesante, porque ninguna televisión culta se autofinancia.

P y P.—**Si el público chileno exige, ¿no cree que tiene algún fundamento entonces lo que se ha dicho acerca de que la mala calidad de los programas está en relación con el origen, la formación, el nivel cultural de sus productores y la idea que tienen de su misión, y no de lo que pretenden que el público quiere?**
R.—No quiero decir eso. No corresponde que una persona recién asumida, que no conoce a fondo lo que es la producción televisiva, se lance en picada contra los productores. Rechazo la posibilidad, que considero casi ilegítima, de juzgar tan tajantemente a gente que colabora conmigo o que está en otros canales. Pienso, sí, que hay una responsabilidad total de todos los que en alguna medida hemos hecho TV.

Si la televisión no ha crecido intelectual y culturalmente y no ha servido a los chilenos como corresponde, tomando y colocándome ese sayo, me propongo sí mejorar todo aquello que depende de mí.

P y P.—**Sin embargo, ese es el criterio de quienes recientemente dentro de los márgenes de la investigación universitaria, han llegado a esas conclusiones y a tildar de mediocre o de mala calidad nuestra televisión...**
R.—Correcto. Yo no soy universidad. No soy el pensamiento platónico, no soy la nube. Soy el director ejecutivo de una corporación de TV y por eso tengo que comprender, hacer algunas de las fallas que ha tenido la TV en Chile, en L.A.

Por otra parte, creo que hay una falta de respeto por la cultura que trasciende por mucho a los productores. Creo qe es una especie de pecado latinoamericano. En general, tendemos a buscar lo más liviano. Pero hay grandes cabezas, grandes intelectuales, grandes pensadores. Nosotros tendemos a escondernos de la responsabilidad intelectual.

VERDADERO PAPEL DE LA TV

P y P.—**¿Cuál debería ser a su juicio el verdadero papel de la TV en Chile y en A.L.?**
R.—Creo que en alguna medida tiene muchos verdaderos papeles que ya está cumpliendo.

P y P.—**¿Cuáles por ejemplo?**
R.—Cumple con la misión de informar. Distinto a que lo haga perfecto. Pero, que informa, que pretende hacerlo, es efectivo. Creo que también la televisión debe tener una misión de divertir y entretener. Y creo que en alguna medida también lo hace. Distinto es decir con qué calidad, Creo que también tiene que enseñar.

P y P.—**¿Cómo conciliaría estos factores en nuestra televisión?**
R.—Pienso que es posible hacerlo. Hay que intentar una programación variada, que busque cumplir con los objetivos del ser humano, más que con los objetivos de una sociedad pre-definida. No creo que sea necesario hipnotizar, dejar como en estado catatónico a todo un grupo humano a través de grandes espectáculos. Creo que hay muchísimas maneras de conmover el espíritu del hombre.

P y P.—**¿A qué objetivos del ser humano se refiere?**
R.—Pienso que el hombre tiene que aprender a luchar con su condición humana, porque su condición humana lo limita. Pienso que tiene una obligación consigo mismo y esa obligación es la de no dejarse abatir por las circunstancias. Tiene una vida bastante dura porque termina en la muerte, pero tiene que aprender a vivir a pesar de eso.

Sus reflexiones toman vuelo y prosigue:

—Pienso que últimamente tenemos la tendencia de pensar que las cosas que importan, no importan; que la familia es poca importante; que los adolescentes son capaces de todo y no hay que limitarlos; que los viejos pueden vivir en asilos y que están mejor que en sus casas... Hay muchas cosas en las que uno podría ayudar.

—Pienso que de alguna manera nosotros, que decimos ser un país medio poético, somos bien poco poéticos en general. Creo que sabemos poco de nuestro propio país, que no nos gusta viajár por él. Hablamos mucho de la montaña pero no la subimos; variamos poco nuestra comida. Creo que hemos olvidado la poesía. Poca gente habla de Vicente Huidobro y creo que

Vicente Huidobro es uno de los grandes chilenos que ha habido. No nos importa mucho a nivel popular la belleza de los pinguinos en la Antártida, o incluso del cisne de cuello negro que Neruda alabó tanto y que deberíamos tener casi como emblema.

—En todo eso somos poco serios.Tenemos muchas cosas que pasamos por alto.

UN CODIGO PARA ASILARSE

P y P.—**Concretamente, ¿cuáles serían los objetivos del ser humano?**

R.—Sería pedante decir cuáles son los objetivos del ser humano. Tú lo sabes, las personas los sabemos, en general. Vamos hacia un punto ¿no? Hay antecedentes más prestigiosos que mi palabra. Está la Biblia y los Mandamientos, la filosofía, la historia y la moral. La gente encuentra un código en el cual asimilarse y desde el cual crecer. Ese código debe servirnos para hacer televisión.

P y P.—**¿Ya que menciona la moral, cómo ve la influencia real de la TV sobre los valores éticos?**

R.—De todas las formas. Es lo más peligroso que tiene la televisión, porque es un invitado en las casas, en los comedores, en los dormitorios, entra a cualquier hora; es un invitado que llega sin invitación. Su lenguaje, la violencia excesiva, los desajustes sicológicos, la poca importancia que adquiere la muerte, la felicidad que parecieran producir algunos cuentos de horror en la TV. La carencia de la capacidad de conmoverse con el dolor ajeno. Yo creo que todas esas cosas transforman una capacidad moral.

P y P.—**¿De qué manera, sobre qué pautas, se seleccionará el material televisivo?**

R.—Tenemos la idea de formar un comité investigador de los valores de la televisión. Hay gente que sabe mucho acerca de esto aquí y en el mundo. Y creo que hay que estudiar. Los alemanes, los franceses, los americanos, se han preocupado sobre el impacto que produce sobre la generación infantil, sobre los ancianos solos. Hay que pensarlo. Nosotros, televisión universitaria de Chile ¿queremos invadir la intimidad de las personas con valores que pudieran dañarlas?



CENSURA AL ROJO

P y P.—**De todo esto resulta fácil deducir que la censura de televisión juega un papel importante para Ud.?**

R.—Pero por supuesto. Cómo voy a poner una película pornográfica a las 11 de la noche en la televisión. Y si los padres salieron y los niños encienden el televisor. Primero, no soy partidaria del cine pornográfico; pero si debe haberlo, puesto que se dice que es necesario para el ascenso del hombre, búsquelo allí. Yo no considero legítimo el imponerle esas violencias a gente que no tiene ninguna defensa. No me gusta la palabra censura.

P y P.—**Pero existe.**

R.—Yo no se si existe, pero lo que yo sostengo es que tengo el más perfecto derecho de decir esto: yo no lo quiero dar porque me parece maligno y lo voy a ejercer. Mientras esté como director ejecutivo, si me proponen una película que está sumamente bien vendida y que me va a dar millones de dólares, pero que significa que la población de este país corre un riesgo no lo acepto. Vuelvo al caso de la película pornográfica. Tú sabes que en países que se dicen desarrollados se ponen después de una determinada hora en la pantalla, pero todos sabemos que los niños se desvelan. No me parece sano. Más aún, me parece perverso. Y voy a tratar de salvar algunas cosas que me parecen esenciales a la condición humana.

P y P.—**Los recursos del canal son limitados...**

R.—Yo diría que tiene menos recursos que los otros canales.

P y P.—**¿Se puede hacer una buena televisión con poca plata?**

R.—Pienso que sí.

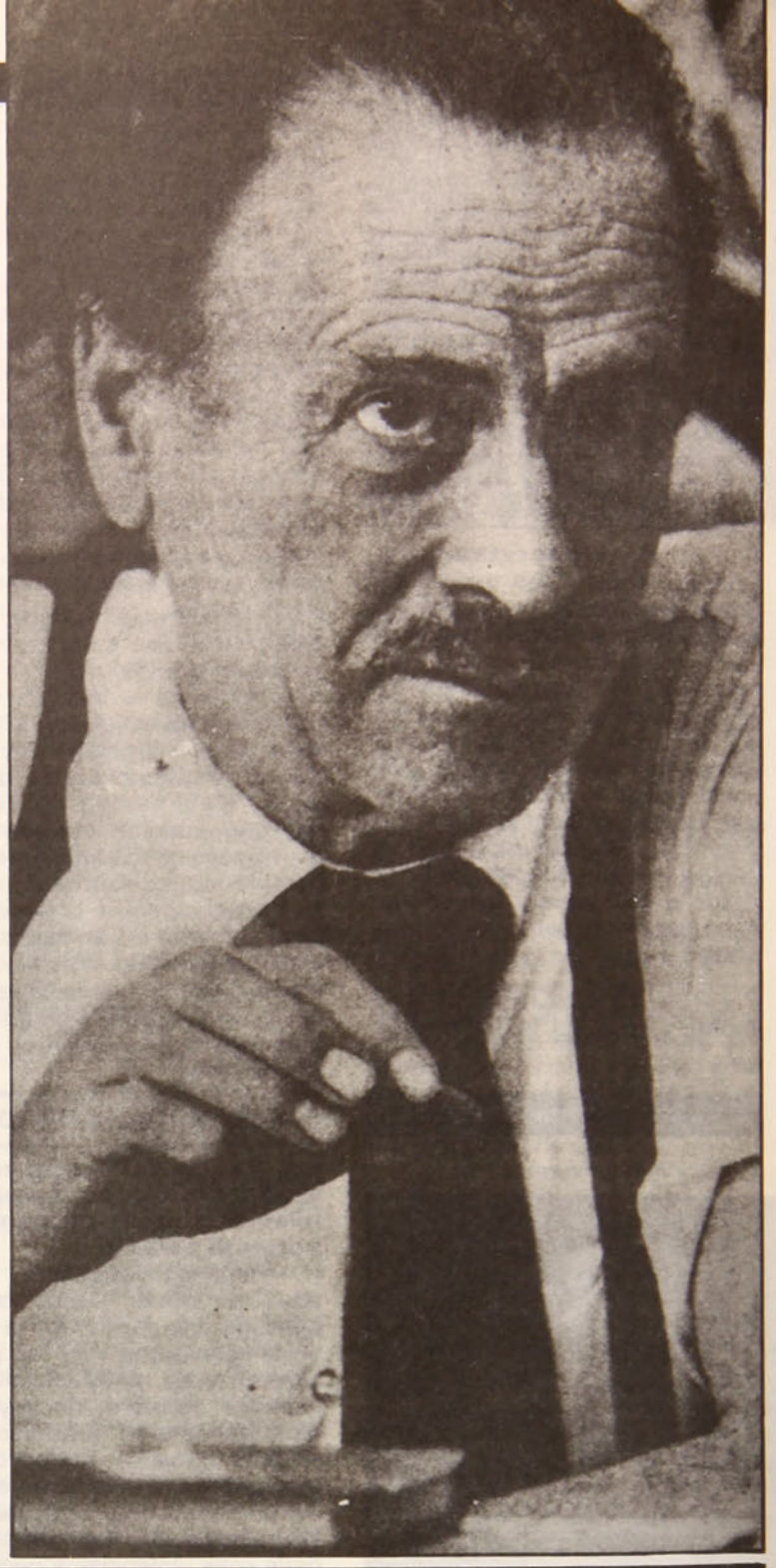
P y P.—**¿Tiene alguna preocupación especial por la teleeducación?**

R.—No debemos negarnos a esa posibilidad. Pero educar tiene que ser un proyecto de envergadura. No es simplemente poner a una persona para hacer un programa. Creo que es interesante pensar en ayudar, por ejemplo, a dar una mejor prueba de aptitud académica; de llegar, como se ha hecho en Australia, con la educación primaria a lugares apartados para que los niños, recibiendo un facsímil de apoyo, puedan recibir información a través de la televisión y trabajar en sus casas. Para un país como el nuestro, en el cual las comunicaciones de camino de repente fallan, es inevitable buscar una educación de esa naturaleza. Además, se puede hacer mucho en educación agraria, veterinaria.

P y P.—**Y para terminar cerrando en círculo la entrevista, una pregunta que tiene que ver con la primera: ¿Qué deberían reflejar las telenovelas chilenas?**

R.—No tengo idea. Creo que sólo tienen que ser buenas.

Entrevistó: Elga Pérez-Laborde
Fotos: Tito Vásquez



EL GENERAL SARNOFF Y MARSHALL MC LUHAN

En un diario se menciona la noticia que, en los Estados Unidos, nuestro conocido diario tiene más adeptos que la televisión, situación que provoca, en el autor del texto, regocijo. Por otra parte y en nuestro medio, se concluye que la televisión no es capaz de producir instancias literarias tan bellas como las tragedias antiguas, los salmos y los sonetos. El objetivo común de ambas críticas, el "chivo expiatorio", es la televisión.

En ambas fuentes existe una atracción sentimental por lo escrito: en la primera, es ese "com-

pañero" que día a día nos acompaña en las buenas y en las malas, en la segunda, el libro es considerado como un viejo amigo que tiene todas las características de un desterrado que, por supuesto, provoca preocupación. Ello es natural porque, ¿quién no va a sentir algún afecto especial por "El Ojo" o el "Silabario", textos que nos remontan a nuestros primeros años de vida? Como a nuestros amigos de la infancia, deseamos que al libro no le ocurra absolutamente nada trágico.

Frente a ello caben algunas inquietudes. Marshall Mc Luhan fue quien abordó el tema de los medios desde una perspectiva completamente diferente, no tradicional; es decir, comprender la técnica como las extensiones del hombre, frase que además, titula su libro donde investiga y reflexiona sobre medios como: los juegos, el número, las historietas, el telefóno, las armas, la televisión, la radio, el cine, etc. Al contrario de Mc Luhan, autores como el español Ortega y Gasset se inclinan por considerar la técnica como un puente entre el hombre y la naturaleza, posición bastante común que sirve de base para entender la tecnología como un fundamento para nuestro apocalipsis.

El análisis macluhiano se centra en el medio, en la técnica y no en el contenido o producto, para lo cual tiene una frase precisa: "El medio es el mensaje" y que significa que no importa "en lo más mínimo si lo que aquella (máquina) nos daba eran papas fritas o automóviles Cadillac", en palabras del propio pensador. Es aquí, precisamente, donde surgen opiniones que entremezclan los medios y su producto: cuando se habla de medio se recurre al contenido y viceversa. La confusión es enorme y es de donde emergen preguntas tales como: ¿puede morir el libro? ¿podrá el periódico sobrevivir a la televisión? ¿mató el video-tape a la estrella de radio?. Romero en su única noche de amor con Julieta exclama:

"Pero, ¡silencio! ¿Qué luz se filtra por aquella ventana?
Habla y, sin embargo, no dice nada".

Julieta no sabe: el medio es el mensaje.

la técnica nos implica. Es ella quien nos transforma por su sola presencia y no nos damos cuenta por qué los "ambientes son invisi-bles", atacan nuestro inconsciente: nuestra conducta se ve moldeada por ella. La escritura crea a un hombre lineal y por medio del libro lo hace individualista; a aislar al lector le ayuda a crear el "yo" occidental. Y más aún, la burocracia es un efecto de ello: la delegación del poder también lo es: es más sensillo torturar por carta que hacerlo directamente. Alejandro III en el Concilio de Letrán decretó que era absolutamente necesario oponerse a los herejes, confiscar los bienes y reducirlos a servidumbre. Su intervención era por medio de concilios y por... cartas: así es más simple flagelar a los demás. Puedo estar con mi conciencia tranquila.

Los ambientes que producen los medios se entrecruzan: estamos recién acostumbrándonos a uno y aparece otro. El resultado es evidente: shock, neurosis, griterío ensordecedor, críticas y muchos ayes: "la deshumanización se avecina", "el hombre ha muerto", "el arte no existe más", etc. La televisión cuando apareció creó todo esto, pero poco a poco va tomando su lugar sin mandatos ni decretos: nuestros sentidos, diría Mc Luhan, se están reacomodando, paso a paso van saliendo del embotamiento. Cuando apareció el cine sonoro el cine mudo sufrió un enorme colapso: "se acabó el séptimo arte", "el sonido contamina el cine y lo derrumba" decían los artistas, directores y entendidos. Y tampoco podemos olvidar los efectos cuando el manuscrito fue superado por el libro: "se acabó la cultura", "todos van a tener libros en sus casas", "el templo del saber se derrumbará"... y lo que se acabó fueron las elites, las pocas personas que tenían acceso a los pergaminos.

Nuestra época contemporánea es testigo de la aparición de la televisión y el recibimiento es el mismo: irrumpió y provocó y provoca una serie de actitudes: es la "cajita idiota", la "droga que se enchufa", el "enemigo número uno del libro", "la promotora de violencia", "la productora de valores éticos nefastos a la sociedad", "el peligro ya no solamente de los niños, sino de la familia entera", etc., etc.

Es la voz del sonambulismo. Mc Luhan la recuerda en una cita que hace del general David Sarnoff. Este dice que "...los productos de la ciencia moderna no son, de por sí, buenos ni malos; lo que determina su valor es la forma en que se les utiliza". Y anota un ejemplo: las armas de fuego no son, de por sí, buenas ni malas; lo que determina su valor es la forma en que las utilizamos, o sea, si los proyectiles dan en la persona que han de acertar, las armas de fuego son buenas. No es perspectiva adecuada para entender los medios; pues, "cualquier técnica no puede hacer más que sumarse a lo que ya somos" y en ese sentido no podemos volver atrás. Nuestros sentimientos, deseos, pensamientos, actitudes no son los mismos desde que apareció la televisión, aunque los generales Sarnoff que campean en todas partes, no lo crean todavía.

Erasmo Alvial



VOLVER A EMPEZAR

CRITICAS DE CINE



No hubo cinematografía más emocionada que la de España. José Luis Garci al recibir la estatuilla garraspeó unas frases en un inglés "aproximativo" optando posteriormente por seguir en castellano: "Todos los que hemos hecho esta película estamos muy contentos, y también todos los que hacemos cine en España".

En verdad el "Oscar" a la mejor película extranjera "Volver a empezar" era algo posible de vislumbrar. Garci había trabajado con una historia que a los mismos norteamericanos de alguna manera les llegaría profundamente. Porque el filme no era otra cosa que un homenaje a las películas del Hollywood dorado de los años treinta y cuarenta. De alguna manera al premiar el filme de Garci la Academia se rindió tributo a sí misma.

Entre los grandes "humillados y ofendidos" de aquella noche de lunes quedó Steven Spielberg y su película "El Extraterrestre"; Paul Newman y su inútil gesto de optimismo al solicitar el día libre para recibir el premio que se lo birlaría, finalmente, Ben Kingsley por su rol en "Gandhi".

Robert Preston y Leslie Ann Warren vieron postergadas sus ilusiones al ser premiados Louiss Gosset y Jessica Lange mientras Julie Andrews no pudo superar al encantamiento y magistral talento interpretativo de Meryl Streep.

Curioso el caso de Meryl Streep. Su presencia en la pantalla queda registrada con un aura de magia del cual no es posible sustraerse. Desde que apareció en "El francotirador" ha presentado una gran personalidad dramática. Recordemos su actuación en "Manhattan" como la esposa de Woody Allen; su rol de abogado en derechos civiles de "Escalera a la fama"; su abandono de padre e hijo en "Kramer vs. Kramer" o su rebeldía ante la hipocresía victoriana en "La amante del teniente francés", pasando por otros muchos filmes menores. El "Oscar" de la Academia por "La decisión de Sophie" es un buen reconocimiento a su talento y sensibilidad dramática.

Si lo que Garci se llevó de Hollywood emocionó a todos el cine español, otro tanto ocurrió con el cine inglés. Ya el año pasado la película "Carros de fuego" había reunido algunas estatuillas. Este año Richard Attenborough con su filme "Gandhi" acaparó cuatro de los cinco premios principales: película, director, guión y actor principal, junto a otros cuatro premios (vestuario, fotografía, montaje y dirección artística). Esto ha motivado a los realizadores a exigir del gobierno británico el apoyo y las subvenciones necesarias para el fomento de la industria.

El "Oscar" una vez más dio bastante de que hablar. Imperdonable califican algunos que Paul Newman no se haya adjudicado la estatuilla. Como Peter O'Toole, Newman ha postulado en varias ocasiones y nunca ha obtenido el premio. Seguramente se dará el caso, ya establecido, de que cuando crucen por el invierno de su edad recibirán un "Oscar" honorífico, como ocurrió con Charles Chaplin, Henry Fonda y ahora con Mickey Rooney.



EL HOMBRE LOBO EN LONDRES

A diferencia de los mitos de Drácula y Frankenstein, debidos a la pluma de Abraham Stoker y Mary Shelley, respectivamente, la mitología relacionada al hombre-lobo no se basa en una narración concreta sino más bien en un cúmulo de fuentes dispersas. La metamorfosis de un hombre en un animal se encuentra en las narraciones míticas de las primeras civilizaciones y existen numerosas referencias y leyendas como aquella de Lycaon, rey de Arcadia, que fue convertido por el Dios Zeus en lobo (de ahí el origen del término licantropía) o la de los fundadores de Roma, Rómulo y Remo, amamantados por la loba capitolina.

En la caracterización del hombre lobo existen dos tendencias fundamentales. Por un lado la criatura humana abandonada en la selva, que sobrevive a costa de un elevado rango de subculturación y que es proclive a humanizarse progresivamente —Kipling y "El libro de la selva" o en cine "El niño salvaje", de Truffaut—. La segunda variante del término licantropía es cuando se refiere a un problema mental, un caso de esquizofrenia o de metamorfosis maldita. En ambos casos tanto el cine como la literatura han buscado una simbología social, del hombre sometido a sus instintos, a las supersticiones y creencias, viéndose la transformación como un irreversible descenso a los infiernos.

La cercanía al clasisismo y el respeto por la tradición del hombre lobo es uno de los aspectos de interés del filme de John Landis. La película se construye en base al poder mágico característico del mito. Dos jóvenes que recorren Inglaterra —donde el mito tiene raíces— son los continuadores de la tradición básicamente atendiendo a su memoria cinematográfica. El enfrentamiento medular que propone Landis en su filme es el de la verdad de los hechos del filme, en contrapunto con la ficción propagada por el cine acerca de la leyenda misma.

En este sentido Landis nos dice que el hombre lobo existe y que todos estamos expuestos a esa metamorfosis, tal como en el mito del vampiro, tras previa mordida, se consolida la continuidad de la especie. Esto está presentado con un espíritu iconoclasta, agresivo en su formalidad, rompiendo los esquemas tradicionales del habitual cine terrorífico. Porque aquí el terror no emerge de modo lineal sino que se edifica a partir de premisas que lo niegan, lo satirizan. De este modo la sátira tampoco toma la ruta convencional de Mel Brooks, que es la de "tomarle el pelo" a ciertos clásicos del cine. Landis emprende la tarea de demoler las buenas costumbres, la autoridad, el mito mismo.

Todo esto está conseguido por la destreza en el manejo de las situaciones, la insolencia en el tratamiento visual de las ideas, tan desvanecidas en el cine norteamericano actual, del cual se rescata sólo George A. Romero con sus filmes sobre los zombies (La noche de los muertos vivientes, El amanecer de los muertos) en donde el universo terrorífico va más allá de presentar escenas truculentas o ciertos efectismos visuales. Como en Romero, en Landis adquiere fuerza la presencia de un humor negro, corrosivo, no sólo en el diálogo, sino en la angulación, en la soltura que adquiere la cámara o en los recursos de sonido (con música de los años 60). El hecho mismo de que este hombre lobo surja a raíz de las películas que vió, es el chiste más cruel realizado al espectador.

M.A.M.



EL CINE DE LUIS BUÑUEL...

En la primera escena de "Un perro andaluz" (1928), Luis Buñuel fuma serenamente un cigarrillo y saca filo a una navaja. Observa el cielo nocturno. Una nube bisecta la luna. Buñuel separa con los dedos los párpados de una mujer que está de frente a la cámara, acerca la navaja y lo rasga de un solo tajo.

Desde su primera película Buñuel ha concebido la pantalla como un ojo dormido que sólo puede ser despertado por una cámara que haga las veces de navaja, clavo o punzón.

El cine de Luis Buñuel nace del conflicto entre la manera de ver y las cosas vistas; del contrapunto entre la mirada satisfecha, convencional y la inconformista, inquieta. Esa lucha da lugar a una peregrinación, a una cabalgata donde se consagra la profanación y se critica la propiedad. En este sentido el cine de Buñuel deriva más de la tradición cómica que de la tradición épica del cine. Keaton, Chaplin, Laurel y Hardy son hombres aplastados por la jerarquía de la sociedad. Su fracaso es el pecado en el mundo victorioso del capitalismo. De ahí que los blancos de su destructividad cómica sean los ricos y sus bienes. Hoteles inundados, imposibilidad de comer, mansiones desmanteladas, burgueses satisfechos de su pulcra monotonía.

Si bien la última película de Buñuel adolece de esa vena corrosiva que satiriza a la sociedad, aún la pantalla para el realizador es un ojo dormido. Porque a excepción de Buñuel el cine se rige usualmente por rutas que el espectador acepta sin cuestionamientos. Buñuel enfrenta al espectador a una crisis, lo somete a una decisión, le deja el camino totalmente abierto sin plantear ninguna alternativa concreta.

Desde esa primera disección cinematográfica de un ojo, Buñuel ha provocado constantes heridas en el espectador. Atentados a la rutina, a todo lo convencional.

El realizador de "Ese oscuro objeto del deseo" sabe que el espectador ve sin mirar la imagen de ahí que en su película haga desempeñar a dos actrices un mismo rol. Realizada en 1977 el filme se estrenó con un atraso considerable en nuestro país. Muchos espectadores no se han dado cuenta de eso.



ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO

La historia de la posesión imposible de una mujer la ha planteado Buñuel desde sus comienzos. El loco amor de la pareja regeneradora de "La edad de oro" (1930) como el de Mathieu y Conchita presenta un erotismo casto y frustrado que produce un connotado clima de inseguridad en el espectador.

El cine de Buñuel es el cine de la libertad. Libertad como acción del deseo. Los personajes insatisfechos de Buñuel son los portadores de otra percepción, que sólo se obtiene rebanando ojos, deseando lo imposible. La insistencia onírica de Buñuel tiene ese sentido: imaginar un deseo exasperado. Por el sueño el hombre gana la maravillosa y terrible percepción de lo que nunca será. Pero el sueño, si se vuelve realidad del sueño, es el ser de una realidad imposible. El deseo es todopoderoso y, sin embargo, es impotente. El deseo de Mathieu, como la libertad, se incendia, resplandece y se extingue. Pero como la libertad el deseo es un ave fénix. Buñuel ofrece sus películas como un acto de confianza en el sueño. Confianza hecha al primer e inasible encuentro de la libertad y el deseo.

M.A.M.

SHAKESPEARE RESUCITADO

Las posibilidades son dos: o —primera— el universal genio de Shakespeare invita a readaptar y reacondicionar sus temas; o —segunda— los temas universales que un guionista quiera enfrentar tienen su punto de arribo en Shakespeare.

Veamos Paul Mazursky. En su **Tempestad** el príncipe Próspero se ha transformado en el arquitecto Phillip Dimitrious que sólo desea escapar del mundo que ha construido en torno suyo. Arrojarse con la imaginación desde lo alto de las estructuras ya preparadas para el casino de lujo que ha diseñado no basta. Quiere volver a sus orígenes, sobre todo ahora que Antonia, su mujer, lo ha dejado por Alonzo, el multimillonario que le exige firmar un contrato después de otro. Se trastoca, por lo tanto, el tema del usurpador. El príncipe de Nápoles mantiene su nombre y su italianidad, pero su aliado no se ha apoderado del trono: simplemente ha sustituido a Próspero en el séquito de Alonzo cambiando de sexo.

Y el sueño se realiza. Una pequeña isla abandonada en la costa griega, con un Caliban primitivo pero fantasioso. Toca el clarinete y cuida sus cabras, tiene un televisor en color en su caverna y diferentes trajes para diferentes ocasiones. Y espía la juvenil belleza de Miranda. Sí, porque también está Miranda. Pero no es la pequeña infanta que apenas recuerda su vida pasada. Es ya una adolescente que conoció Nueva York y los conciertos de música rock. En todo caso, de ella se enamorará regularmente Freddy, el heredero del reino gangsteril de Alonzo, y será naturalmente correspondido.

Como Antonio se transformó en mujer, el espíritu Ariel es Aretha, a quien su sensual naturaleza ha llevado siempre a convivir con hombres creadores de islas: un profesor de natación en Israel, un psicólogo en Grecia, y ahora un arquitecto que reconstruye las ruinas de un teatro.

Han pasado 18 meses y el paraíso repite su magia de cada día: Phillip con su catalejo y sus instrumentos se acerca a a ciencia,



TEMPESTAD

Kalibanos desea a Miranda, Miranda quiere dejar la isla, y Aretha espera hacer el amor con Phillip que se ha alejado de los placeres del sexo. Y aparece el yate de Alonzo. Buscan a Miranda, que quiere volver a la "civilización" pero no a vivir con el amante de su madre.

Phillip provoca la tempestad, pero no es aquí donde comienza el drama. Es aquí cuando las pasiones se atenúan. Al ritmo de un tango todos se perdonan y se aman, coronando así otros logrados momentos coreográficos (el dúo de Aretha y Miranda, el **New York New York** de (Kalibanos). Al momento del regreso y de la presentación final para los aplausos, una voz nos cantará que entre tantas islas la de Manhattan es tan bella como las que podamos crear en nuestra imaginación.

¿Y qué ha hecho Allen?

Por sobre todo modificar un título: **A midswummer night's dream** es ahora **A midsummer night's sex comedy**. Hermia y Demetrius, Lysander y Helena, Oberon y Titania no se identifican necesariamente en los personajes del filme. Son más que nada las situaciones, el ambiente cálido del bosque y la esfera de protecciones mentales las que nos acercan a Shakespeare.

Andrew, inventor de máquinas voladoras y profesional de Wall Street, quiere recuperar sexualmente a Adrian, su esposa y la lleva a pasar unas vacaciones a una pequeña granja. Llegan de visita la noche anterior a su boda el viejo profesor Leopold y Ariel, antiguo amor de Andrew. Completan el sexteto Maxwell, médico amigo de los dueños de casa y don Juan empedernido, junto con Dulcy, una erótica enfermera que ha conocido hace poco.



COMEDIA SEXUAL EN UNA NOCHE DE VERANO

Y empieza el juego de las parejas. Renace el amor de Andrew por Ariel, Maxwell también se enamora de ella, Leopold se siente atraído por Dulcy y... más vale no seguir. La esfera (especie de linterna mágica) proyecta sobre las copas de los árboles las sombras de dos enamorados. Cada uno se reconoce junto a su partner del pasado. El metafísico profesor permanecerá viviendo eternamente en ese bosque encantado como una lucecilla más de las que ardieron alguna vez de amor.

Falta Puck como presencia visible, pero es tangible ya que suscita las encontradas y aparentemente incoherentes reacciones de todos los personajes que buscan explicar el perenne problema planteado por Allen: el origen y la labilidad de los sentimientos humanos. Unas gotas del líquido de la flor mágica en nuestros ojos y todo cambia. El pasado —aunque Proust no lo quiera— se vuelve irrecuperable si no se vivió intensamente. La ocasión perdida no es reemplazable y la aprovechada puede sólo provocarnos frigidez o llevarnos a la muerte.

José Blanco J.

¿EXISTIO REALMENTE WILLIAM SHAKESPEARE?

¿Ha muerto Shakespeare?. En el siglo pasado el humorista Mark Twain se hacía esta pregunta... Buscando, desenterrando documentos, Twain quería demostrar que el famoso hijo de un comerciante en carnes de Stratford Upon Avon, jamás escribió "Hamlet", "Romeo y Julieta", "La Tempestad" o "Macbeth". Twain aseguraba que un hombre de tan bajo origen y de vida tan misteriosa difícilmente podía haber escrito esas comedias, dramas y tragedias... ¿Quién era entonces el autor de todas esas notables obras dramáticas?

Twain aseguraba que bien pudo haber sido Francis Bacon, el conocido filósofo y también dramaturgo. Es posible también que se tratara de un grupo de dramaturgos y que bajo la sigla de "Shakespeare", se publicara ese montón de obras dramáticas. Misterio, solo misterio. Mark Twain en el colmo de la locura, la seriedad o el humor llega a decir en su célebre libro: "La verdad es que Shakespeare jamás escribió las obras de Shakespeare. Sencillamente se trata de alguien que se hacía pasar por Shakespeare".

El autor de "Tom Sawyer" parece haber querido demostrar que el misterio que hay tras el nombre de William Shakespeare, va mucho más allá de lo imaginable. En verdad que tras este genial dramaturgo hay un misterio aún no descifrado. Veamos algunos hechos: nace en 1564 y a los 19 años contrae matrimonio con Ana Hathaway. Por motivos que hoy aún se ignoran parte a Inglaterra. Según algunos, por haber robado un venado; según otros por rencillas con su esposa. Llega a Londres y ejerce varios oficios. Aparece de pronto como arreglador de obras de teatro. Da a conocer pronto las suyas. Tiene cierto éxito. Luego el éxito es total.

Así se convierte en el más importante dramaturgo de Londres. Prácticamente es dueño de los dos teatros más importantes de la ciudad, el "Swan" (el Cisne) y el "Globe" (el Globo). Empresario, dueño, dramaturgo, director y, según se dice, actor... luego de entregar al público cerca de 40 obras, se retiró a vivir a su ciudad natal. Allí se encontraba de vez en cuando con su amigo y compadre Ben Johnson. Antes de morir, en 1616, (siete días antes de Cervantes), escribió su contradictorio, increíble y hasta burlón testamento. En él deja lo más importante de la herencia a su hija, en tanto que a su esposa le deja "la segunda alcoba importante de la casa".

Según se dice, murió luego de una gran fiesta que se dió en alguna taberna de Stratford Upon Avon. Tenía 48 años, en excelente posición económica y cuando su talento creador estaba en su punto culminante. Lejos del escepticismo de "Hamlet", del horror de "Macbeth" y la ambiguedad de sus "Sonetos", entregaba obras tranquilas, en un encuentro con lo mejor del ser humano. Es el caso de la hermosa obra "La Tempestad", en que el espíritu encarnado en "Ariel", puede más que "Calibán", que expresa el materialismo del ser humano, en su célebre frase "I need it my diner" (necesito comer).

¿Ha muerto Shakespeare? Parece que no. Por estos días subirá a escena "Ricardo III", en un montaje del grupo "Histrión" y pronta a estrenarse se encuentra una lejana versión de "La Tempestad" a cargo del cineasta norteamericano Paul Mazursky. Cada temporada, en distintas partes del mundo, se estrena, en las versiones más increíbles las obras de este notable, genial y misterioso dramaturgo. Se sabe muy poco de Shakespeare. Cada vez se investiga más y se ve menos. Aún se ignora quien es H.W., a quien están dedicados los Sonetos; también quien es la "bella morena" inspiradora de los mismos. Existen no menos de 16 firmas autógrafas del autor, todas escritas en forma diversa.

Algunos aseguran que debió viajar a Francia, dado que en "Enrique Quinto", hay una escena casi íntegra escrita en francés. Otros creen que debió saber leyes, dado que en "El Mercader de Venecia", un acto completo se desarrolla en un Tribunal. También hay quienes dicen que debió saber mucha teología, pues tanto "Hamlet" como "Macbeth" son obras escritas por un gran conocedor de esa ciencia. Por último citemos su epitafio en el cementerio de Stratford Upon Avon, el cual muchos han querido quitar para ver la tumba y ver quien se encuentra allí. Pero en ese epitafio está escrito este extraño y condenatorio verso: "bendito quien recuerde mi nombre y maldito quien mueva mis huesos".

En suma, que Shakespeare, uno de los más grandes genios de las letras, no dejó ni una sola llave para averiguar lo más mínimo de su existencia. Sólo podemos conformarnos con sus obras, si es que son suyas. No hay documento que diga que son del hombre sepultado en Stratford Upon Avon.

Marco Antonio Moreno



Anuncio de Yoko:

DISCO INEDITO DE LENNON SALDRA AL MERCADO

Durante la noche del segundo aniversario de la muerte de su marido, Yoko Ono lanzó al mercado su segundo album como solista (It's Alright") y abrió las puertas de su casa a la prensa. Sentada sin zapatos en la alfombra de la habitación blanca en su departamento del edificio Dakota, en Nueva York, al lado del viejo piano Steinway blanco de John y fumando cigarrillos Nat Sherman uno tras otro, conversó con Kurt Loder, editor asociado de la revista "Rolling Stone". Entre otras cosas, Yoko anunció la próxima aparición de un L.P. con temas inéditos de Lennon, material que se encontraba en proceso de elaboración en el momento de su muerte.

El siguiente texto reproduce parte de la entrevista:

—¿Qué se siente al tener 50 años?

—¿Soy yo la que cumplió 50 años? ¿No me salté diez o veinte años en alguna parte? La gente siempre me pregunta qué hago para mantenerme tan joven. Y he llevado una vida difícil, así que yo tampoco me lo puedo explicar.

—Una de las canciones de su nuevo álbum se llama "Soledad". ¿Cómo ha sido su propia experiencia en este sentido?

—Siento un gran vacío, por supuesto, y la verdad es que aún no me sobrepongo al shock inicial. Hay una parte de mí que hace cosas y funciona en lo cotidiano, pero en el fondo todavía estoy en estado de shock. Aunque yo no diría que mi vida no es más solitaria que la de cualquier otra persona. La gente está tan sola en esta época... La tarea actual es encontrar un método para disminuir esta soledad.

—¿Pasará usted el resto de su vida sola? ¿No tendrá otra relación de pareja?

—Es muy difícil. En este momento no estoy preparada para tener una relación en la cual tenga que preocuparme por una persona y su carrera y su neurosis; en que tenga que escuchar acerca de su niñez, y cómo fue su papá o su mamá. No puedo conectarme con nadie en ese nivel porque tengo muchas cosas que hacer por el momento. Además, todavía estoy en el departamento donde John y yo compartimos años muy felices, y no he movido nada de su lugar. No es que yo sea como la Miss Haversham de Dickens: "Mantengámoslo todo como fue durante la noche de bodas". No se trata de eso; yo no pretendo ser una viuda **per se**, pero no estoy buscando una relación de pareja en este momento.

—¿Qué hay acerca de Sam Havadtoy, ese empleado suyo que la acompaña frecuentemente? ¿Es sólo su empleado?

—Es amigo mío y también uno de mis asistentes; está encargado de Lennon Music (el sello disquero de Yoko).

—Hace pocos meses se dijo que otro de sus empleados se apoderó de algunas cintas con material musical inédito de los archivos de Lennon...

—Fue algo imperdonable. Es seguro que ya vendió el material a los sellos piratas de Taiwán o de Hong Kong, pero igual deseo que me devuelva el material intacto, una vez que lo haya aprovechado. Lo único que espero es que no se haya perdido para siempre.

—¿De modo que pronto aparecerá un disco pirata de Lennon?

—Sí, es lo más probable.

—¿Y es cierto que usted piensa lanzar al mercado un L.P. con material ciento por ciento inédito de Lennon?

—El material de "Milk and Honey" (Leche y Miel"), la continuación de "Double Fantasy", estaba casi listo en el momento de su muerte. O, por lo menos bastante adelantado. Y yo creo que es mi responsabilidad que ese disco sea editado para que el mundo lo conozca. Pero, al mismo tiempo, debe ser presentado tal como John lo hubiera hecho, y eso es lo difícil.

Samuel Silva



LOS FUSILAMIENTOS DE MAYO

Pío Baroja, refiriéndose al quehacer literario, dijo una vez: —"Con sangre no se hacen novelas, sólo morcillas"— Quiso decir que hay creadores que otorgan o imponen un sitio preferencial a su labor, sintiéndola en la cúspide de su existencia personal. Y si no con sangre, a veces hay artistas que realizan su obra con sacrificios dolorosos, con mutilaciones vitales. Francisco de Goya y Lucientes es uno de esos creadores.

Dueño de América, vencedor de Europa, amo de Italia, protector de la cristiandad, el pueblo español llegó a ser bajo el imperio de Carlos V la primera nación del mundo. Había llegado al apogeo de su gloria. En sus estados no se ponía el sol, el genio de la raza ibérica hablaba a los hombres del siglo por voz de sus poetas, la resonancia de sus conquistas y el esplendor magnífico de su arte.

Poco después, bajo el reinado de Felipe II, separado ya de Alemania, el espíritu ambicioso y la fe de su rey para emprender la doble aventura de aniquilar la Reforma en sus raíces y erigirse en soberano del mundo, agotó los tesoros y la sangre de España.

Cuando la dinastía borbónica llega a las gradas del trono en 1700, España yace en un estado de completa decadencia: se ha extinguido el ruido de sus lanzas invictas y se apaga el último resplandor del siglo de oro.

Posteriormente, entre el advenimiento de Carlos III en 1759 y la abdicación de Fernando VII en 1808, España se transforma en un campo de arduas experiencias políticas, donde fatalmente habían de chocar el espíritu liberal que venía de afuera, especialmente de Francia, y el sentimiento de autoridad monárquico-clerical que la casa de Austria había inculcado en el ánimo del pueblo con el apoyo de la Santa Inquisición.

Desde comienzos de su reinado, Carlos III procuró imitar en todo el esplendor de la corte de Luis XIV, y así, mientras restablecía la hacienda pública seriamente quebrantada y ponía sus ejércitos en pie de guerra, se hizo rodear de artistas extranjeros que convirtieron Madrid en un centro de cultura académica muy parecido a lo que París había sido bajo el reinado del gran rey.

En esta atmósfera remilgada y extranjerizante se yergue el pincel de Goya inmortalizando aquel siglo XVIII; la vida, las costumbres, las ideas de su tiempo. Encarnará los sentimientos más humanos de la época y personificará el espíritu popular de España. Goya con su universalidad representa en pintura lo que Voltaire en filosofía: la mente nueva, el instinto de libertad, la potencia viva del conocimiento. De él nace un tramo nuevo en la historia de las artes plásticas, como de Voltaire nace una concepción nueva del estado civil.

Los primeros Borbones supieron que si no venían corrientes y elementos artísticos foráneos, España no tendría arte, y ellos aspiraban tener, cuando menos un remedo de aquel arte cortesano, frío y académico del tiempo de Luis XIV.

Llamados pues, amistosamente llegan a España Lucas Giordano, Tiépolo, Corrado Giaquinto, Rafael Antonio Mengs y muchos otros. El

arte se hace erudito y académico. La influencia extranjera había bastardeado el carácter nacional. Perdido el amor a la naturaleza y la rica tradición del siglo precedente. Nadie piensa en expresar sus auténticos sentimientos, excepto Goya. Su pintura impregnada de auténtico patriotismo le distingue de sus contemporáneos, ya que este fue un extraño fenómeno que apareció en el siglo XVIII en España, sin precedente en ningún otro país y con una vehementísima inclinación por lo popular.

La ola arrolladora de la invasión francesa inspirará en Goya sátiras cada vez más amargas, visiones cada vez más salvajes. Los fusilamientos del 2 del mayo del Museo del Prado, y las escenas de aquelarre, son símbolos de patriotismo y dramatismo absoluto. En los fusilamientos el hombre, casi negro, se yergue con los dos brazos en alto: es el rebelde sublime y grotesco, grito triunfal de libertad, símbolo de todo un pueblo alucinado en que la fantasía recorre el mundo de la locura. Estos fusilamientos de la Moncloa, son una verdadera visión del infierno, iluminada por la luz lívida de un farol y sólo en una altura distante, se ve, como para equilibrar la tragedia, una aldea, que es como la indiferencia de la naturaleza a los acontecimientos humanos. La luz revela la forma de la composición, dinámica, violenta, animada por intenso amor a la patria, santificación de las rebeliones populares, pintada con terrible realismo, máximo ardor, con mucha corrección en el diseño y en el color. Goya limitó la terminación a su efecto dramático y esto influye su indiferencia hacia la belleza ideal. En estas obras Goya describe los contrastes violentos, creando formas en que coexisten lo trágico y lo cómico, de intensidad humana, agitadas por pasión romántica y en íntima vecindad con lo musical y lo poético.



La potencia plástica, la deformidad, lo grotesco, la desproporción, la línea del carácter, la firmeza del acento, el vigoroso efecto del claroscuro, son los rasgos esenciales de la estética goyesca que desconoce todo código preestablecido de belleza: La belleza no existe solamente en la feliz proporción de las formas, sino en la elección de los rasgos característicos, en la insistencia sobre un detalle significativo, sin contar los efectos que pueden obtener de los claroscuros, de suerte que; con ayuda de esas condiciones especiales, no existen para Goya en la vida fealdad tan fea de la que no pueda extraer para su arte una belleza particular.

Allí está justamente la máxima atracción del gran artista aragonés, en esa identidad con lo popular, en ese carácter expresionista que rebasa lo dramático y que lo hace accesible a todos los grados de la sensibilidad humana, y que si pudo molestar a veces los gustos remilgados de la burguesía de su tiempo, apasionó siempre los estados extremos de la sociedad: la masa-pueblo y la aristocracia, pues nunca parece tan cierto el aforismo de que los extremos siempre se tocan cuando batallamos en el campo del arte.

Antonio Landauro



EL CINE SUCEDANEO...

El Primer Concurso Nacional de Video Creativo organizado por la Plaza del Mulato Gil de Castro sólo.es un anémico intento por demostrar las posibilidades expresivas del video en nuestra realidad cultural.

Para celebrar el primer aniversario del centro cultural y artístico llamado "Plaza del Mulato Gil de Castro", se llevaron a efecto dos concursos. Uno de PLástica (en diciembre pasado), abierto a todas las manifestaciones (pintura, escultura, grabado, etc.), porque, tal como lo incida Gema Swinburn, coordinadora cultural de la Plaza "actualmente se caracterizan por su integración", y otro de Videocreativo" (en abril), en el que se convocó mediante invitaciones a los cultores de este medio.

Se presentaron 40 videos de cerca de 30 autores. Se seleccionaron 14 y se otorgaron tres premios y dos menciones. Los seleccionados fueron: **"Cuartetas y gredas"**, de Hernán Fliman; **"Crisis creativa"**, de Diego Maqueira; **"Huetchemapu"**, de David Benavente; **"Tramos"**, de Ximena Prieto; **"De la vida es..."**, de Max Donoso; **"Encefalitis letárgica"**, de Diego Maqueira; **"Taller Peñalolén"**, de Ana María Quiñones; **"Marilyn Monroe vs. Andy Warhol"**, de Gonzalo Mezza; **"Don Camilo"**, de Matías Merino; **"Gracias por favor concedido"**, de Juan Enrique Forch; **"Secreción común"**, de Roberto Farriol; **"La comida"**, de Sybil Brintrup y Magaly Meneses; **"Montaje eterno"**, de Jorge Castillo y Ximena Prieto, y **"Sin título"**, de Mario Díaz.

De éstos, el jurado compuesto por especialistas en plástica, video y crítico de cine, seleccionó cinco para las distinciones finales. Sgún Gema Swinburn, el ánimo del jurado fue premiar conscientemente, luego de un detenido análisis de cada obra, y no por buscar "lo menos malo entre lo demasiado deficiente". Agrega que de todos los videos presentados se podía concluir que la mitad podían ser clasificados como **video-art**, y la otra mitad se sometía a las reglas del relato y ritmo cinematográfico, y que en éstos últimos eran evidentes —por regla general— las fallas en el tiempo y en la narración.

Los galardones fueron: PRIMER PREMIO: **"La comida"**; SEGUNDO PREMIO: **"De la vida de..."**; TERCER PREMIO: **"Cuartetas y gredas"**; PRIMERA MENCION: **"Montaje eterno"**; y SEGUNDA MENCION: **"Gracias por favor concedido"**.

UN DIFICIL BALANCE

Para opinar sobre la muestra, este crítico debe hacer presente que: 1°.— Que de los videos seleccionados no vio **"Tramos"**, ni **"Marilyn Monroe vs. Andy Warhol"**, por lo tanto se excluyen de la apreciación; y 2°.— Que **"Sin título"** no pudo ser analizada oportunamente por el jurado, porque fue enviada al Consejo de Calificación Cinematográfica que la devolvió cuando el concurso había finalizado.

Hay que hacer presente, asimismo, que la práctica del video es de reciente data en Chile y ha proliferado especialmente por los cauces del **video-art**, en experiencias como las de Juan Downey, Diamela Eltit, Gonzalo Mezza y otros cultores valiosos de esta disciplina plástico-audiovisual. Las reflexiones y experiencias se han enriquecido por los festivales organizados por el Instituto Chileno-Francés de Cultura, en que han competido obras nacionales con las de Francia, estableciendo las tendencias actuales de esta expresión artística. No pueden ignorarse tampoco las diferentes realizaciones a nivel de talleres, en cursos especiales y, sobre todo, las exhibiciones del Teatro La Comedia del grupo Ictus, que han permitido la creación y publicidad de una obra tan valiosa en video-cine, como **"Historia de un roble solo"**, de Silvio Caiozzi, y la encuesta

"**Mecánicos**", de David Benavente.

Los "artes nuevos" no lo son tanto. Se nutren de lo que acumulan "los artes" que les preceden. Si se toma en cuenta esto, el video no es tan reciente como concepción estética, pues no sólo el cine y sus múltiples incursiones experimentales en juego e imágenes ya lo anunciaban —desde la época de los surrealistas (René Clair, Germaine Dulac, Luis Buñuel) en los tempranos veinte, sin olvidar los aportes de Hans Richter, ni los del arte "móvil" (móbiles) desde Marcel Duchamp hasta Alexander Calder, sino que todos los experimentos energético-visuales de los años sesenta y setenta descubrían un campo lleno de desafíos en este tipo de expresión. En tal sentido, el video es sólo una prolongación perfeccionada y tecnificada de tales avances estéticos.

Debe considerarse, asimismo, que toda esta revolución en la expresión y las comunicaciones hay que abordarla con cautela. Se hace complicado apreciar los productos de esta creatividad sin categorizarlos. Ignorar esto fue una de las limitaciones principales del Concurso, ya que la entrega de un autor se dirige a crear una obra de acuerdo a precisas estrategias de trabajo, esforzadas en dar nacimiento a "esa obra" y no a otra. En tal contexto hay que reconocer que **el video como técnica** permite varias intenciones de creatividad. Para mencionar sólo algunas: la que llamaremos "cine sucedáneo" (hacer "películas" en video); simple registro audio-visual (testimonios, publicidad, noticiarios); auxiliar antropológico; puramente de experimentos visuales; video-art (prolongación expresiva de poetas o artistas plásticos).

REVISION DE LOS VIDEOS

LA COMIDA (Primer Premio).

Un cuchillo agrede la caparazón pétrea y terrosa de los piures, sobre una mesa blanca. Van surgiendo, como en un parto, las viscosas lenguas anaranjadas del marisco, con destino a consumirlas en el ritual de una "comida". Hay aquí sentido del color, del espacio y acento en lo sensual y en lo ceremonial. En la primera parte las imágenes corresponden a las tendencias del video-art: se pinta con la cámara. Luego deviene en descriptivo-costumbrista, en la comunión-comida. Las figuras humanas en la sesión gastronómica de cierre rompen el ritmo plástico anterior y alargan innecesariamente el ritual, que se bastaba a sí mismo sin las dos mujeres-autoras que disfrutan un auto-homenaje. Se olvida que el simbolismo místico-natural-erótico podía consumarse sólo mostrando manos y labios, lo que habría consolidado la poética e inquietante sensualidad de la apertura.

DE LA VIDA DE... (Segundo Premio).

Casi una obra perfecta y la mejor de toda la muestra. Sin considerar que su autor, Max Donoso, es el más joven de los oponentes al concurso (22 años). Tiene fuerza instintiva para decir en imágenes y sus **tempos** (cadencias de imágenes) se obtienen con prodigioso ritmo visual. Las texturas ocres del terreno desértico que un nombre recorre desesperadamente buscándose a sí mismo y a los otros, sabe a angustia y misterio, y dan el justo tono de desolación al relato. También hay aquí un milagro de atención, de oportunidad, para "cazar" la imagen precisa ¿cómo encontró —por ejemplo— esos golpes de luz en el desierto nortino? En suma: cine y poesía, testimonio e imagen.

CUARTETAS Y GREDAS (Tercer Premio).

Aunque aceptable como investigación folklórica-antropológica, la imagen es plana, sólo el registro de una pesquisa en que se indagen las motivaciones de cantores pupulares y artesanos en cerámica, para elaborar un pesebre con significado tradicional y religioso. La intención era buena, pero naufraga en lo obvio.

MONTAJE ETERNO

(Primera Mención).

Es una escenografía de acrílico, instalada en un paisaje cordillerano, que va siendo consumida por el fuego. Sobre la plancha transparente se ha escrito "montaje eterno" y, poco a poco, no queda ni la superficie, ni palabras, sólo en viento y la imponente cordillera. Es, esencialmente, una expresión de video-art, en que los autores (Jaime Castillo y Ximena Prieto) han pintado con fuego, con nubes, con horas y viento. El cansador plansecunaci logra transmitir la sensación de la eterna permanencia del tiempo, ante los materiales que se consumen.

REVISION DE LOS VIDEOS...



GRACIAS POR FAVOR CONCEDIDO

(Segunda Mención).

En cuatro partes —Estadio blanco, estadio negro, estadio rojo y un proemio— se ilustra el macabrismo folklórico y pictórico de los agradecimientos a una "animita". Con poemas alusivos a la muerte, una niña muerta y un poema popular sobre el perro, el gato, el palo, el viento, etc., se logra el barroquismo de formas y conceptos propio de la devoción popular, en que lo místico y lo supersticioso se mezclan en una explosión de colorido mal gusto. Reportaje irónico, ingenioso y poético a las creencias populares, y sus "regocijantes" manifestaciones.

Los demás videos seleccionados bien pudieron optar a premios a menciones. Como **"Sin título"**, un reportaje a los desastres del temporal del año pasado, montado como una poética reflexión sobre la miseria, pero con la inclusión híbrida de elementos visuales (el juego de las olas en un barco encallado). O la humanísima **"Don Camilo"**, biografía afectiva de un anciano, con notables aciertos visuales. Y también las dos reflexiones sobre el absurdo de Diego Maqueira (**"Crisis creativa"** y **"Encefalitis letárgica"**), juego surrealista, poético, hermoso, inquietante. De las otras hay muy poco que decir y es mejor quedarse callado.

CONCLUSION

Uno de los méritos de las obras es que en ellas se han eludido al máximo los efectos y trucos, evitando trampas que hacen menos pura la creatividad. Por ello, los virtuosismos propios de los juegos de video son mínimos y se llega a la expresión sin proezas de imagen ni de sonido, vinculadas a la prestidigitación del medio. En tal sentido —y esto es respetable— no ha habido circo energético, sino que espontáneo lenguaje icónico, aunque éste sea al modesto nivel que un "primitivo" (naif) pueda permitirse.

El nivel más limitado de los resultados corre por cuenta del sonido, con un vicio permanente en nuestros creadores de video: se olvidan que están insertos en una creación **audiovisual**, y se preocupan exclusivamente de la imagen descuidando el sonido. Esta limitación está totalmente ausente en la obra de Max Donoso, que se ha preocupado de este aspecto armónicamente con lo visual.

Puede decirse, sin ignorar el esfuerzo, los talentos y las promesas que, en general, no hay conciencia del manejo de un lenguaje estético. Todo resulta a un nivel demasiado experimental, y en este campo también los "experimentos" resultan anticuados. Es también evidente que la adhesión al manejo del video precipita en el facilismo y hay un gusto más por su uso como técnica fascinante que como expresión de un mundo personal. En esta onda, los que mejores resultados han logrado son los que trabajan el video-art, que renunciaron a tomar el video como un simple sucedáneo del cine y lo han aceptado como una extensión estética de sus posibilidades —y desafíos— crativas. Es decir, ellos, en la búsqueda de una ampliación de su campo de quehacer artístico han derivado hacia las relaciones del movimiento con las formas y colores y hacia la prodigiosa dialéctica constructiva que tiene un medio "infinito", frente a otro de "espacio y tiempo congelado".

Con todo, como balance final, son positivas las convocatorias a este tipo de festivales o concursos, porque permiten estimular a los creadores y establecer cual es la realidad de este tipo de creación en nuestro medio.

Mariano Silva

RONDA DE GALERIAS RONDA DE GALERIAS RONI

Concebida en hormigón y semi-enterrada en las playas de Punta del Este, Uruguay, se asoma la *Mano Monumental*, última escultura de *Mario Irarrázabal*.

El representó a Chile en el *Simposio Internacional de Escultura al Aire Libre* en verano del '82. Recordando, explica: "La geografía aislada de Chile la viví plenamente allí". *"Los artistas venían del país anfitrión, de Argentina, de Paraguay, de Colombia y Brasil para diseñar el 'Parque de las Américas'. "Todos se conocían entre sí; el único desconocido era yo"*. Su vivencia en Uruguay fue privilegiada porque todo se puso a disposición de los artistas, desde materiales, mano de obra, hasta una suma considerable de dinero para que pudieran completar el proyecto.

Finalizado el evento, *Mario Irarrázabal*, regresó a Chile henchido de energía y esperanza y así se dirigió al Museo Nacional de Bellas Artes para que se le organizara una exposición. Por falta de presupuesto le fue negada. Aun con ánimo volvió a Cemento Melón para terminar un gigantesco *logo* de la empresa. Los ejecutivos se escudaron detrás de la recesión. Tampoco obtuvo resultados en Viña del Mar, quedando inconcluso una escultura para un centro comercial. Francamente desanimado, se aisló en su taller de Peñalolén y moldeó en yeso torsos femeninos que no se fundieron por falta de posibilidades.

Entonces, un día, tomó la decisión de abandonar Chile yéndose a Alemania. Resumiendo describe: *"La invitación, brindada por un antiguo profesor mío, consiste en 9 meses de permanencia en Europa respaldado por una beca libre de compromisos. En el Viejo Continente quiero afianzarme económicamente, hacer exposiciones, fundir mis piezas y establecer lazos con una galería para asegurar mis ingresos"*, finaliza.

Efectivamente, a mediados de abril, saldrá de Chile con su esposa y sus dos hijas de dos años y un mes respectivamente. Reflexionando opina: *"Como artista busco lo universal y eso paradojalmente se da en el ámbito propio, donde están las raíces. No obstante, en el extranjero hispanoamérica se hace más consciente"*, expresa el escultor.

La beca lleva a *Irarrázabal* a un pueblo cerca de Bremen, una zona pantanosa de clima frío y húmedo, ¡qué mejor contraste con el sol y la cordillera de Chile! Confiadamente manifiesta: *"Espero que el país esté cambiado a mi vuelta, ya que la salida tiene que tener frutos aquí"*, concluye.

Intuitivamente siente que en Alemania experimentará con el hormigón; además prevé el uso del color en el material. *"Estoy buscando renovarme, hallar una escultura distinta bajo el signo del realismo mágico iberoamericano"*, comenta.

A modo de herencia deja en nuestro país una exposición de fotografías montada en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. La denominó *Interludio apocalíptico*, compuesta de 100 fotografías a color de 30 y 40 cms. que puestas ininterrumpidamente, dejan una estela ambarina en las 4 murallas de la Sala de Arte. Las tomas se hicieron hace dos años en Constitución, balneario de moda en los años '30. *"Que quiso ser puerto mas fue destrucción urbana, ecológica y política"*, puntualiza el escultor y fotógrafo.

Las imágenes de Irarrázabal encierran su amor por la escultura ya que existe un sentido de monumentalidad en la ronda gigantesca de las piedras.

TAMBIEN SE HA VISTO

GALERIA DE ARTE ACTUAL.— J. V. Lastarria 303

Aunque su apellido sea polaco, *Fernando de Szyszlo* es peruano de nacimiento. De trayectoria internacional mostró en Santiago lo más reciente de su obra: *Anabase* (Poemas del francés J. Perse).

El conjunto de pinturas visualiza los sentimientos que la lectura de las estrofas detonara en *De Szyszlo*. Su modalidad expresiva la vierte en aguadas, gouache y acrílico.

Así, en láminas y lienzos la atmósfera nocturna envuelve enormes bloques de arquitectura incásica. Aligeran el paisaje inanimado, aves, soles y lunas. Juega un papel determinante, un haz de luz curvado, que constantemente cambia de tonalidad haciendo ascender todo lo que toca. (Ver nota aparte).

INSTITUTO CULTURAL DE PROVIDENCIA.— Av. 11 de Septiembre 1995.

Una visión amplia del quehacer artístico chileno la ofreció la exposición *Los premios de la crítica*. La muestra abarcó 27 años de labor con más de dos trabajos por premiado. Se destacaron entre otros: *Inés Puyó, Ximena Cristi, Mario Toral, Camilo Mori, Sergio Castillo, Héctor Cáceres, Augusto Barcia, Ricardo Irarrázaval y Gonzalo Cienfuegos*.

INSTITUTO CULTURAL DEL BANCO DEL ESTADO DE CHILE.— Alameda 123.

Expone el pintor autodidacta *Carlos Apsé*; acompañan a las imágenes textos poéticos de *Miguel Larré*. Las pinturas tienden a la temática onírica y a la vez al realismo social de los muralistas mexicanos.

PLAZA MULATO GIL DE CASTRO.— J. V. Lastarria 307.

El *Concurso Nacional de Video Creativo* auspiciado por Líneas Aéreas Paraguayas ha escogido a los ganadores del evento.

Primer Premio (pasaje a España) recayó en *Sybille Brintrup y Magali Meneses* por *La Comida* de piures eróticos, exóticos y sensuales.

Segundo Premio (pasaje a Miami) otorgado a *Max Donoso* por su obra *De la vida de...*, secuencia realizada en la Salitrera Puelma (Norte de Chile).

Tercer Premio (pasaje a Asunción) le correspondió a *Hernán Fliman* por *Cuartetos y Gredas* de corte costumbrista.

Primera y Segunda Mención a Ximena Prieto y Juan E. Forch respectivamente. (Ver nota aparte).

En la misma *Plaza* se exhibieron fotos a color de 30x40 cms. La mayoría trata sobre la región nortina del país. Los fotógrafos participantes: *Hernán Puelma, Andrea Brauweiler, Pablo Salas, José M. Santana*.

Además se expusieron las fotos de *Gema Swimburn*, quien viajara hasta Venezuela. Su lente contrasta la sencilla edificación pueblerina con los vibrantes calypsos, verdes, celestes, fuccias, naranjas y amarillos del Caribe. Al mismo tiempo, opone la vegetación árida y seca a la búsqueda innata del hombre por la belleza y la armonía.

GALERIA LAWRENCE.— Monjitas 526.

Iván Godoy (22) debutó con su obra pictórica y gráfica. Una parte de sus óleos resume su punto de vista intelectual que enjuicia a la sociedad contemporánea. Otras composiciones proyectan deseos, pasiones y emociones como *Autorretrato* (con cintas ensortijadas), nexos que llevan a los dibujos de *Faunos*. Aquí las cintas devienen colas segmentadas encerando connotaciones diabólicas. En *Autorretrato y Faunos* yacen latentes potenciales temáticos que ojalá *Godoy* siguiera explorando.

Johanna María Stein



EL NARANJAZO

La visita del siquiatra chileno, avecindado en California, Claudio Naranjo, sirvió para remover muchas conciencias dormidas y promover experiencias sugerentes que hacen pensar que estaríamos ante un caso único de un chileno que comienza a ser "profeta en su propia tierra"

Aunque el título recuerde uno de los episodios de la historia política "fresca" que no puede ser tocada (a menos que se cumplan diez años), dista mucho de ser un fenómeno político. No podríamos decir lo mismo respecto a lo social. Porque Claudio Naranjo (el doctor Naranjo como el del Naranjazo que asustó hasta a un entonces precandidato presidencial), es una persona que ha comenzado a tener influencia en nuestra sociedad, a través de la "mejoría" que experimentan quienes han llegado hasta sus talleres o sus multitudinarias charlas.

Su receta es muy simple: "Se trata de ser uno mismo". Y él mismo tiene una buena cuota de humor: "De repente terminan pagándole a uno por ser uno mismo". No obstante, su principal mérito es ser —además de él mismo— uno de los más destacados profesores de religiones del mundo y fundador del instituto SAT de California (que significa algo así como seguidores de la verdad, en inglés) que busca formar sicólogos, educadores y gente que desee ser mejor. Además es miembro del Club de Roma y uno de los intelectuales que está preocupado en el mundo por la locura del armamentismo y la proliferación nuclear. Sin duda, entre los siquiatras chilenos es uno de los más destacados en el mundo. Casi como el pianista —en su género— Claudio Arrau, viejo amigo de su familia y en nombre de quien lleva su nombre de pila.

Vino a Chile a visitar a su madre —es hijo único— y se encuentra cada vez con más seguidores que quieren escucharlo o vivir alguna de sus experiencias. Este viaje reciente, de hecho, duró casi dos semanas más de lo planeado y realizó por lo menos tres talleres de un fin de semana completo y tres interesantes charlas sobre sus temas favoritos: el viaje hacia el interior del ser humano y su "camino de perfección".

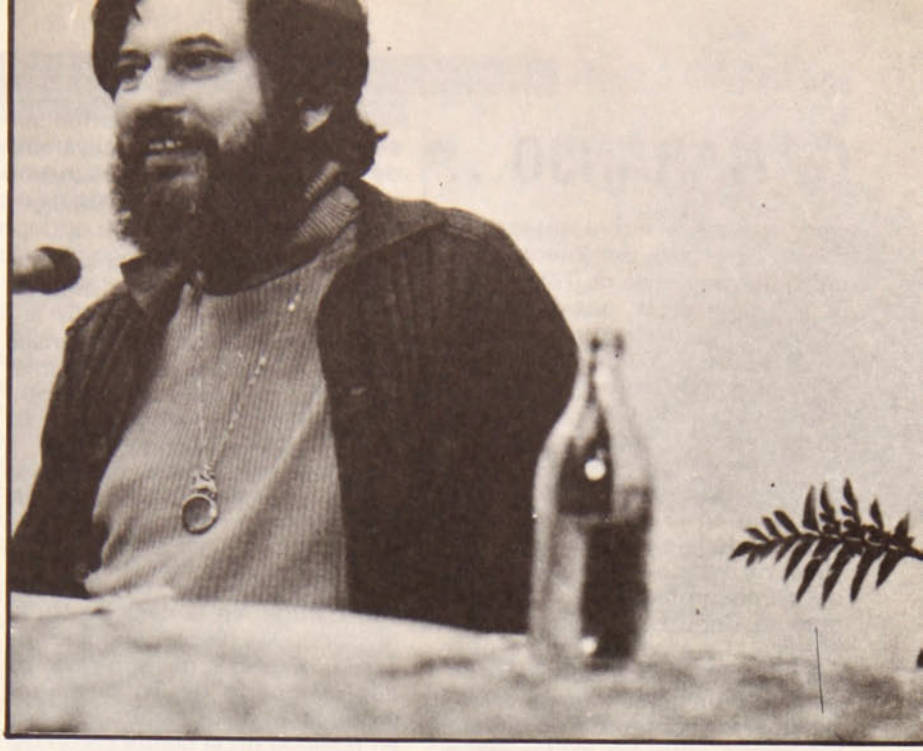
En la última de esas charlas, al recibir preguntas al finalizar, pudo improvisar un poco en torno a su pensamiento sobre temas más cotidianos. Sobre la proliferación de "gurus" y sectas orientalistas, señaló: "Cada uno tiene el guru que se merece". Ante una pregunta sobre Dios y el hombre, respondió sobre la marcha: "Ser humano es buscar la perfección y ser divino es aceptar la imperfección".

No pretende erigirse en líder ni gurú de nadie. Es ciertamente un chileno que ha desarrollado sus cualidades intelectuales y espirituales hasta un nivel muy alto, después de pasar por diversas experiencias vitales enriquecedoras, como el dolor, los cuarenta días de desierto y otras.

El resultado de todo ello es —en lo personal — un individuo que exhuda una gran paz interior y una sonrisa espontánea y sincera que suele asomar a sus labios. En lo profesional, un siquiatra que mezcla los conocimientos adquiridos en la gestalt, Gurdief, Pearl u otras técnicas para entregar, a quienes asisten a su escuela o a sus talleres, técnicas muy adecuadas y posibles para enfrentar este mundo cada vez más hostil que nos toca vivir.

Como una forma de conocer mejor a Claudio Naranjo, PLUMA Y PINCEL solicitó a la Doctora Helena Jacobi de Hoffmann la autorización para reproducir la presentación que ella, le hizo en una de sus charlas, la realizada en el Instituto Goethes el 30 de Marzo recién pasado. Transcribimos a continuación una versión de esa presentación revisada por la autora.

La Dirección



CLAUDIO NARANJO Y EL NUEVO MUNDO QUE DESEAMOS

Por Dra. Helena Jacobi de Hoffman

Me acuerdo que hace unos 32 años apareció Claudio en nuestra casa. Era un joven de 18 años, alto, muy delgado y a pesar de parecer tímido e introvertido, se integró con facilidad en el clan Hoffman, que se componía entonces de diez familiares. Resultó que Claudio era compañero de curso en medicina y amigo de mi sobrina, Alicia.

Luego nos dimos cuenta que este joven estudiante disponía de un impresionante bagaje de conocimientos y que a pesar de su timidez no era difícil entablar una conversación con él.

A continuación aparecía con creciente frecuencia en la casa. Lo único que recuerdo de Claudio de esa época es que hablaba del estudio de medicina y que no se sentía feliz en la escuela. Estaba casi totalmente decidido a abandonar sus estudios.

Fue una sorpresa para mí cuando —hace unos quince días— Claudio me contó que en la mesa redonda del clan se hablaba con cierta frecuencia de mitos y misterios, del apasionante mundo del inconsciente colectivo, del proceso de individuación y que todo esto lo había hecho pensar en aquel entonces en la posibilidad de aprovechar el estudio de medicina para encaminarse un día, como médico por un camino lleno de perspectivas y promesas.

Pasaron los años y Claudio ya no aparecía en la casa, pero mi marido, Francisco Hoffman y yo, no lo perdimos de vista. Este se recibió de médico y, seguro de su camino, entró a trabajar a la Clínica Siquiátrica Universitaria cuyo jefe era entonces el doctor Ignacio Matte Blanco. Claudio se orientó sobre todo hacia la sicología dinámica.

Me acuerdo de una conversación con Claudio. Nos veo a los dos parados en la Avenida Pedro de Valdivia, hablando y hablando.

En esa época yo me había metido de lleno en la lectura de una gigantesca epopeya en cinco tomos: EL NACIMIENTO DEL YO, que Tótila Albert había escrito en la década del treinta, en Berlín. Una vez por semana, Tótila me concedía una tarde entera para explicarme y comentar conmigo esa obra que progresivamente me fascinaba más y más.

En esta conversación con Claudio, yo comentaba la epopeya y me recuerdo que se me ocurrió ese día la idea de que Tótila era el único artista que había dado forma poética al proceso de individualización.

Claudio conocía a Tótila. En esa época tomaba clases de alemán con Ruth, esposa de Tótila (a la cual todos nosotros tenemos que agradecer la camaradería y la ayuda en el plano material que había hecho posible el trabajo creador de Tótila). Claudio no tardó mucho en aprender lo suficiente como para captar lo esencial del alemán que le hizo posible leer la obra.

Tótila lo quería mucho. Se entretenía divinamente con el afán de Claudio de saber, con la flexibilidad y velocidad de su pensamiento.

Tótila era el enlace más importante que me unía a Claudio. Los dos nos hicimos íntimos amigos de Tótila. Sentíamos que estábamos en presencia de un hombre capaz de poner a otros en contacto con la verdadera salud y salvación. Nadie como Tótila reconocía la estructura y el sentido en el **patern** de los acontecimientos que forman la vida. Para nosotros, Tótila era algo así como un mensajero del inexplorado infinito. A su obra la sentíamos como supra natural; leyéndola y conversando con él, supimos que Tótila había nacido dos veces, que vivía tanto en el plano de la conciencia humana como supra humana. Su manera de comunicarse con nosotros nos hacía intuir que Tótila había desarrollado un nuevo centro de personalidad desde el cual nos hablaba. Estar con él era como contactar con una experiencia irracional energizante.

Claudio y yo teníamos también otros amigos comunes, pero todos los demás contactos por

C. NARANJO...

satisfactorios e interesantes que fueran, carecían del intenso hechizo que emanaba de Tótila.

Así por ejemplo, nos encontramos en torno a un grupo de estudio de la sicología de Karen Horney, organizado por Héctor Fernández; también en otro grupo que se reunía en mi jardín, donde un amigo norteamericano de Claudio, Charles Brooks, nos introdujo en el mundo del **body work** y de la alerta sensorial. En 1959, mi marido, que había jubilado como profesor de fisiología, creó el Centro de Antropología Médica. La idea de este centro era hacer la vida del estudiante de medicina un poco menos árida, de crear un contacto más directo y humano entre los profesores y los jóvenes y abrir los ojos de los estudiantes al mundo de la filosofía y el arte. De esta manera, Francisco esperaba prepararlos mejor para la profesión de médico. Pensó en Claudio (quién mientras tanto ya había adquirido cierta experiencia en siquiatría) como en su principal colaborador. Consiguió en la Facultad y con Ignacio Matte, que Claudio fuera en comisión de servicio a trabajar en el Centro.

Claudio trabajó en el centro desde 1959 hasta 1967, con una interrupción de dos años que pasó en California. En el verano del 66 volvió al Centro trayendo los nuevos conceptos de la medicina humanística y todo lo que había aprendido con Fritz Pearls sobre Gestalt, enriqueciendo las actividades del Centro.

Este mismo año Tótila tuvo un accidente vascular cerebral con parálisis del brazo y de la pierna derecha. Luchó valientemente para recuperar la movilidad de la mano y logró aprender a escribir, aunque con dificultad. También, gracias a ejercicios diarios, aprendió a caminar. Un día Claudio lo acompañó en una de estas caminatas. Al despedirse de él, Tótila dijo: "Hasta luego, Tótila" y agregó: "Desde ahora en adelante tú serás Tótila. Espérate. Lo único que te falta es sufrimiento". Claudio entonces tenía 34 años.

Muchas veces antes de esta conversación, Tótila ya nos había dicho que la gran transformación se produce "inmetzzo del camino de la vita" (Dante). Tótila mismo había escrito la primera página de su epopeya a los 37 años.

Las palabras de Tótiia se confirmaron después de su muerte. El 17 de septiembre de 1967 enfermó gravemente, con intensos dolores abdominales, que exigieron una inmediata intervención quirúrgica. Murió el 27 en el Hospital de la Universidad Católica.

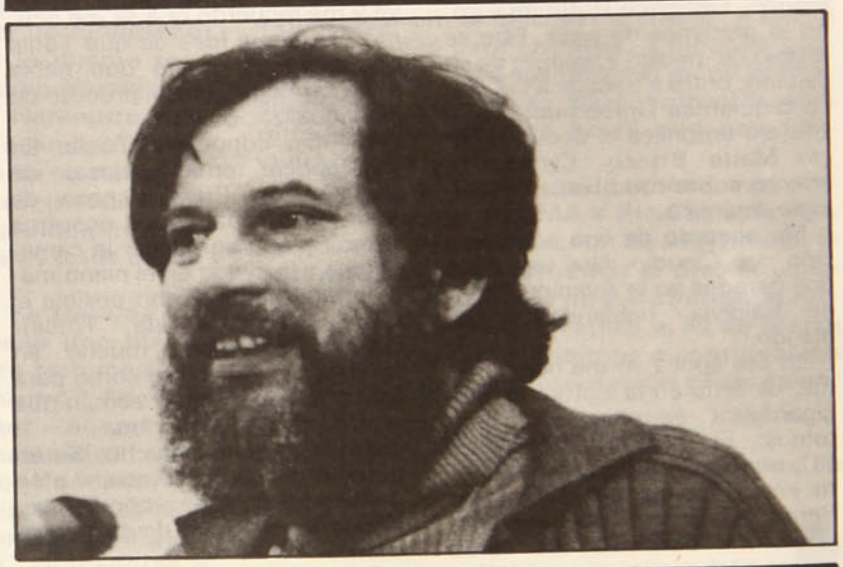
Claudio habló en el Cementerio y leyó un poema en alemásn de Tótila llamado "Mi Testamento".

Recuerdo que pocos días después del entierro, me encontré con Claudio en la casa de Ruth, revisando los discos y papeles de Tótila. Expresé mi sorpresa de que la muerte de Tótila no me producía el dolor esperado y que en realidad no la sentía como desaparición de él. CLaudio me contestó: "A mí me pasa lo mismo" y agregó: "Ha sido una vida tan realizada, tan consumada, que esa muerte no es muerte". Tótila legó la totalidad de su obra a Claudio. Claudio trata actualmente de hacer publicar una antología de sus poemas.

En diciembre de ese mismo año, en un viaje en automóvil, mi marido desvió el coche cuidadosamente de la carretera, paró el motor y me dijo: "Me pasa algo". Antes de perder el conocimiento hizo el diagnóstico de accidente muscular cerebral. El ataque apopléjico le paralizó todo el lado derecho. Lentamente, en el curso de 13 años, fue decayendo hasta que murió el 12 de febrero del año antepasado. Durante todo el tiempo que Francisco había estado en contacto con Claudio, existía, a pesar de la diferencia de edad, una profunda amistad entre los dos. Uno de los libros de Claudio, **The Healing Journey**, está dedicado a Francisco Hoffman.

Situémosnos en 1969, en Estados Unidos, año en que se cumplió la palabra de Tótila: "Sólo te falta sufrimiento". Ese año, Claudio tenía 37 años y la vida le mandó no lo que él pensaba que debía ocurrir, sino lo que necesitaba para crecer. El dolor lo tocó violentamente: Matías, su único hijo, murió en un accidente.

En 1969, apareció en Chile un extraño personaje boliviano que aparentemente había pasado por uno de esos misteriosos procesos que llevan a una notable ampliación de la conciencia. Era Oscar Ichazo. Estaba solo aquí y buscó contacto con los sicólogos chilenos. Tuvo la suerte de encontrarse con Héctor Fernández, un hombre particularmente abierto a todo lo espiritual. Héctor era entonces director de la Asociación



de Sicólogos. Tratando de adquirir experiencia en sicología aplicada, se interesó vivamente por Oscar y organizó un grupo de sicólogos y siquiatras. Lo que presentó Ichazo en este curso fue realmente sorprendente. Posteriormente Ichazo se trasladó a Arica.

Dos meses después de la muerte de Matías, Claudio decidió ir a Arica, a pesar de cierta ambivalencia que sentía frente a Ichazo. En una conversación, Claudio le dijo francamente a Oscar que tenía dificultad para comunicarse espontáneamente con él. Oscar contestó: "Lo que te puedo ofrecer son los 40 días de desierto".

Claudio fue al desierto cerca de Arica a vivir su duelo. En octubre tuvo una de esas experiencias difícilmente expresables en forma racional. Según sus palabras, fue algo así como una inmersión en lo divino, un movimiento energético en el cuerpo, una experiencia cumbre de luz relacionada con procesos corporales: una teofanía a través del cuerpo.

La profecía de Tótila le había dado el valor a Claudio para someterse a esta experiencia del desierto. Las palabras "Tú eres Tótila", Claudio las sentía como la bendición del Padre. A Ichazo lo experimentaba más bien como partero, como el técnico que le ayudó a nacer.

Al volver del desierto a Arica no mejoró su relación con Oscar; al contrario, Claudio sentía cierta hostilidad de parte de él. Nunca supo la causa de esta desavenencia.

Regresó a California; fue varias veces a Esalen, dónde se encontró con John Lilly, con Ram Das y otros amigos, cinco en total. Les habló del maestro boliviano e inmediatamente ellos pensaron en asociarse. A los cinco amigos se agregaron otros hasta formar un grupo de más de 40 norteamericanos que se instalaron en Arica. Este fue el nacimiento del Instituto Arica.

Ese mismo año, Claudio se vino a Santiago y formó un grupo de amigos que funcionó más de un año. Después de la partida de Claudio a California nos reuníamos en mi casa a trabajar. El grupo fue dirigido por Doro Ortiz de Zárate, quien recibía instrucciones por carta de Claudio.

En 1972 se formó otro grupo, dirigido por Arturo Mardones y Wilma Hannig. Los del grupo antiguo colaborábamos en transmitir las enseñanzas a los nuevos miembros, que ahora se llamó SAT: Seekers After Truth.

Ese trabajo con los grupos chilenos fue para Claudio un aprendizaje para Esalen. Allí trabajó con 9* personas enseñando, entre otras cosas, sicocalistenia, Tai Chi y transmitiendo ciertos aspectos de la enseñanza de Gurdieff. Fue también Tótila el que le abrió el camino de acercamiento a Gurdieff. Este, como Tótila, hablaba de las tres fuerzas cósmicas del yo verdadero; como Tótila, enseñaba el concepto de música objetiva.

Toda la bendición de los nuevos métodos sicológicos como Gestalt, Fischer-Hoffman, etc., llegó a Chile a través del grupo SAT.

Claudio es profesor de Religión Comparada en el Institute of Asian Studies, fundado por un emisario de Auro Bindo (filósofo hindú). SAT se ha transformado en un Instituto donde se ofrece formación para sicoterapeutas y educadores. Está auspiciado por la Golden State University. (*).

(*) El SAT tiende a ser un catalizador para un proceso de crecimiento-saneamiento-iluminación. Ofrece enseñanza a personas que trabajan en sí mismas y ayudan al desarrollo holístico (hacia la totalidad) de otros. El entrenamiento SAT es la síntesis de varios métodos de sicoterapia y enseñanza de tradiciones espirituales mundiales. Trata además de promover el crecimiento del ser humano y su capacidad de trabajar en el mundo a través de un mosaico integrado de actividades "trabajo en el cuerpo", teorías educacionales, métodos de trabajos en grupos, organizaciones y comunidades. En general, enseña un concepto global de la cultura, del conocimiento del hombre y de las artes.



EL SIGNIFICADO DE UN HOMBRE COMO CLAUDIO

¿Qué significa una vida como la de Claudio Naranjo dedicada desde la juventud a adquirir conciencia y a ayudar a seres dormidos a despertar a otra dimensión?

¿Qué significa este extraño fenómeno —sobre todo de los últimos 20 años— que parece tender a una multiplicación de movimientos espirituales que están promoviendo el despertar de las conciencias al cumplimiento del verdadero destino del hombre?

Este destino ya había sido caracterizado antes de la década del 50 por Teillard de Chardin en Occidente y por Auro Bindo en el Oriente.

¿Qué es lo que obligaba a Claudio y a todos nosotros a responder al Plan para la Nueva Era? ¿A favorecer siempre el cumplimiento de misiones espirituales?

¿Por qué es necesario un cambio radical de la mentalidad del ser humano?

La contestación es simple. La vida en este planeta está amenazada. La vida que se ha desarrollado en el curso de millones de años puede desaparecer de un día para otro. Porque, según los científicos nucleares, en 1984, el hombre ya habrá perdido todo control sobre los mecanismos que desencadenan la guerra total. La guerra total no puede durar más de dos horas.

Los hombres que tienen el poder en sus manos carecen de toda espiritualidad, no comprenden que la integridad de la Tierra es una necesidad dictada por la

C. NARANJO...

ética. Pero, ya se advierte la presencia de un nuevo espíritu reinante en el mundo que principia a guiar las acciones y elecciones de muchos millones. Ya sabemos que ningún político, ningún jefe de Estado, jamás ha sido capaz y nunca será capaz de comprender la enormidad de la crisis que nos amenaza; ningún gobierno ha podido solucionar los problemas que plantean las inflaciones, la cesantía, las luchas fratricidas, el agotamiento de los recursos naturales, el envenenamiento del planeta y, sobre todo, el armamento nuclear.

Pero, precisamente a consecuencia de la intensa labor de hombres espirituales, se ha iniciado un cambio en todo el planeta. Una nueva visión del mundo se está expandiendo con gran velocidad. Todo individuo que ha trabajado en un movimiento espiritual de la nueva época, o en cualquier proyecto de transformación social, sabe con qué enorme velocidad se infiltran las diferentes facetas de la nueva conciencia.

Poco a poco el mundo se da cuenta de la interconexión básica de todos los nuevos movimientos que apuntan a un orden más alto de integración social que el que tenemos actualmente.

Desde hace un año y medio se ha formado un poderoso movimiento que está creciendo con enorme velocidad. La Iniciativa Planetaria para el Mundo que Elegimos, movimiento que une a alrededor de 400 grupos de más de 40 países del mundo. Este movimiento trata de funcionar como un canal a través del cual puedan unirse los grupos aislados.

Uno de los directores de la iniciativa planetaria se expresó en los siguientes términos: "Millones de personas que nunca antes se habían realmente organizado, desean ansiosamente traducir su alerta ya expandida en alguna forma de acción social".

Existe un amplio espectro de personas que gracias a trabajos similares a los que realiza SAT, han abandonado los antiguos parámetros de éxito/consumo en favor de valores determinados más bien por el ser humano mismo.

Los organizadores de la iniciativa planetaria están conscientes de que lo primero que necesitamos es una **imagen** del mundo que deseamos. Esta imagen la vamos a ver en junio: faltan pocos meses para que se efectúe el primer Congreso Planetario, evento que esperamos con ansiedad, dado que sentimos cómo crece el entusiasmo hacia el Encuentro que se efectuará en Toronto, Canadá entre el 17 y el 21 de junio. Asistirán personas de todo el mundo quienes expondrán su mensaje de esperanza hacia la posibilidad de un mundo diferente y mejor. Este Congreso es un desafío para que no dejemos que el mundo empeore y para proyectar lo que la humanidad necesita y puede tener.

Del Congreso emergerá una planificación y una corriente de confianza y esperanza del mundo que deseamos.

La extensa labor de Claudio es un eslabón importante en la cadena de sucesos que llevarán a la realización de una grandiosa idea: la unión del mundo.

Para Chile, Claudio ha sido y es un sembrador.





"ATRACCIONES TURISTICAS" O EL PINTORESQUISMO DE LA POBREZA.

La revolución tecnológica que estamos viviendo a ratos nos impide ver algunas de las consecuencias que representa la posibilidad de brindarle, simultáneamente, los productos de la tecnología a pueblos que viven en regiones muy apartadas de nuestro planeta. Pero los estudios realizados por antropólogos como Oscar Lewis permitieron que nos asomáramos a los efectos que esos productos de la tecnología estaban ejerciendo sobre pueblos trasplantados a los países afluentes, más ricos. Y como la era que vivimos nos permite prácticamente adquirir cualquier tecnología, inclusive la atómica, resulta sumamente interesante especular en torno a los **efectos reales** que ha producido el súbido enfrentamiento de los pueblos que vivían hasta hace muy poco en las márgenes de la sociedad afluente, con los pueblos "desarrollados". Lo que sigue son algunas consideraciones en torno a uno de los libros más importantes de Oscar Lewis, "Antropología de la Pobreza" y las falsas conclusiones a que puede inducirnos.

En el Prólogo escrito por Oliver la Farge para "Antropolgía de la Pobreza" de Oscar Lewis (°), dice que "...gente cuya cultura está en lo que llamamos 'transición', significando con ello que desaparecerán ante el asalto de la Era Tecnológica", está involucrada la idea de que esa "gente", formada por el vasto contingente de pobres del continente latinoamericano, será prácticamente tragada por otra "gente" perteneciente a la Era Tecnológica, gente que posiblemente vive al norte del Río Grande (en el texto que comento se hace referencia a los "europeo-norteamericanos" casi como una especie biológica diferente, por lo tanto, superior o mutantes cuando menos).

La observación antecede —ya se dijo que constituye el Prólogo del libro de Oscar Lewis— uno de los primeros trabajos antroposociológicos del conocido autor norteamericano, dedicado por años al estudio de los desposeídos que viven en las márgenes. —internas lo mismo que externas— del gran país de la afluencia, un autor de quien lo menos que podía pedirse es que conociese "el material", los seres humanos que servían de base a sus estudios. Podría añadirse que se trata de seres que viven ante una vitrina de carnicería, cargada de manjares, y como el gato de la metáfora, se deben contentar con lamerse los bigotes, salivar y tragar la saliva sin lograr calmar

(°) Título original *Five Families (Mexican Case Studies in the Culture of Poverty)* Basic Books Inc., New York, 1959. Las citas corresponden a la versión española de Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 4ª edición en español, 1964.



ATRACCIONES...

las exigencias del estómago.

Una de las cinco familias presentadas por Lewis en ese libro, según el resumen ofrecido por el señor La Farge, "(los Castro) han obtenido una cultura material norteamericana. Poseen un carro de dos tonos, poseen drenaje y aún más, desayunan a la norteamericana. Al finalizar el día, la señora Castro se entrega a la lectura de la traducción del libro más de moda y de mayor venta en los Estados Unidos. A pesar de ello, aún no penetran a la cultura del Norte, están simplemente desarraigados, divorciados de la riqueza de sus propios recursos, sin haber recibido ningún otro sustituto que los objetos materiales; son como metal que resuena o címbalo que retiñe, pues viven sin amor y son falsos en todo".

Y continúa el señor La Farge: "El **mal** que refiero se extiende por todo el mundo. Cuando menos una parte de la dinámica de la pobreza le pertenece, porque en muchos, muchísimos casos, una existencia físicamente satisfactoria, vieja, **primitiva**, se cambia por una existencia insatisfecha, **empobrecida**, conforme la gente cae atrapada en la telaraña económica inseparable de la extensión de la Era Tecnológica". (Los subrayados son de La Farge).

EL PINTORESQUISMO DE LA POBREZA

El turismo, nutrido por los bajos precios de pasajes, por los altos ingresos de algunos y por "la necesidad de conocer el mundo", es una verdadera bendición para ciertos países. Francia se encuentra en la lista para constituir la excepción que confirme la regla; pero en términos generales me atrevo a adelantar la teoría que se trata de países que a falta de algo mejor que ofrecer en el mercado mundial, países como España, Grecia, Italia, Portugal, Egipto, México, Guatemala, Perú, Curacao, y algunos que se me escapan, ofrecen "atracciones turísticas".

No tomemos con precipitación lo que precede. Son países que pongo en la lista de "los pobres" en un sentido relativo. Todos ellos poseen una abundante riqueza cultural; pero este tipo de riqueza, así como sus reliquias arqueológicas, históricas, amén del paisaje hermoso y el clima benigno durante largos meses de cada año, no figura en los balances contables a menos que se les explote por medio del turismo. Y así es como millones de seres dejan miles de millones de dólares cada año en los países que ofrecen "atracciones turísticas", dólares que se contabilizan más tarde en los respectivos Bancos Centrales y que se obtuvieron a cambio del lavado de sábanas y toallas, cuentas de hotel, alimentos; giras colectivas en "kleinbus" o a pie para admirar un paisaje, recorrer un palacio, monasterio o fortaleza.

De haberse producido el correspondiente intercambio cultural, la **aculturación**, muchos millones de seres habrían enriquecido sus conocimientos del mundo. Desafortunadamente sabemos que no es así. Los soldados que pasan una noche libre en un burdel de Beirut no aprenden el idioma libanés. La cultura no se asimila con una visita, por prolongada que ella sea, a la Acrópolis, al Museo del Prado o a Machu Picchu. Este tipo de "contacto cultural" deja un saldo mínimo, como el que puede haber dejado la visita de un conjunto de ballet de la Isla de Bali que ofreció tres recitales en el Gran Teatro de la capital que fuere.

Con mucha mayor razón podría exigírsele la "aculturación" a Lewis o La Farge. No se trata de empíricos que estudian la vida en una probeta; ella golpeó con mucha fuerza la puerta del laboratorio e hizo que los estudiosos se asomaran a ver lo que sucedía en la calle. Y esa visión puede producir —tal vez cabría decir "suele producir"— dos tipos diferentes de reacción: se cierra la puerta con violencia a fin de no permitir que la vida irrumpa en la quietud del estudio y acabe con él, o los sabios se unen a la vida callejera, se suman a su torrente en el que terminan por ser "adoptados" como hijos legítimos de la experiencia y dejan de ser "sabios".

En Latinoamérica existe una fuerte tendencia por inclinarse a pensar que Oscar Lewis se integró, tragado, al medio que estudiaba. Murió sin aclarar este punto. Otros piensan que se conformó apenas con tomar el pulso del enfermo y diagnosticar precipitadamente una enfermedad, cuyos síntomas conoció de manera parcial e incompleta. ¿Qué decir entonces de La Farge? De ese diagnóstico aventuró la descripción de una teoría, de toda una concepción somática, sin

tener en cuenta para nada que el "cuerpo" del enfermo, el motivo del análisis antropológico, no era "vida" en base al carbono. Tal vez se trataba de una forma de vida en base al sílice, que por poseer cualidades químicas y físicas semejantes a las del carbono, produce reacciones que se asemejan a las que produciría éste. El "ser" sin embargo, es diferente; el fenómeno, por lo tanto, es distinto.

El punto de vista que sirve de referencia comparativa para La Farge me hace pensar en un esquema del tipo descrito más arriba. Parecidas perplejidades experimentaron los primitivos biólogos y zoólogos al investigar la fauna de nuestro planeta. De pronto aparecía ante la lupa o el microscopio un bicho que no se parecía a nada sino a sí mismo. ¿Cómo catalogarlo, cómo asimilarlo al conocimiento que se intentaba sistematizar de la vida zoológica entonces?

Lo que se pretende catalogar y sistematizar en nuestros días es un especímen algo más complejo: el ser humano. Una parte de este **ser humano**, dicen los sabios antropólogos, ya ingresó a la Era Tecnológica, escrita con mayúsculas; la otra todavía vive un estado primitivo, el de la pobreza. **Y lo que se analiza es esta pobreza;** se le confiere categoría, se la llama "subcultura" y por el conocimiento de sus manifestaciones "culturales" se pretende llegar al **ser humano** que habita ese estadio primitivo. Tal vez, piensan, si le conocemos bien sus manifestaciones "culturales" podremos llegar a conocerle bien a él; podremos "ayudarle".

El modelo que se emplea en este tipo de investigaciones, la tipología, viene lamentablemente preconcebida. Es un modelo que fue trazado teniendo a la vista otro modelo cuya referencia, comparativa no cabe, no cabe en absoluto. Creo en lo más hondo que Oscar Lewis había llegado a esta misma conclusión y por ello es que lamento su temprana desaparición. En el prefacio a la edición en español que identificamos al inicio, se permite algunas discrepancias con su prologuista, el señor La Farge, y esto es todo lo que sabemos respecto a discrepancias.

No obstante, el registro de la sintomatología de una "subcultura de la pobreza" permite estas disquisiciones y con ello me conformo por el momento. Quitemos, entonces, todo el adorno de palabras de la conceptualización y convengamos que esa "pobreza" contiene elementos "pintorescos" y que son los últimos los que ejercen una suerte de atracción mágica al vivisector que trajo consigo el instrumental para realizar la delicada operación, pero olvidó que para llevarla a cabo debía matar previamente al especímen.

Si me permiten volver al ejemplo primero tal vez podamos progresar en este razonamiento. Una "vida" basada en la ecuación del sílice no es descabellada como concepción. Es una abstracción que los biólogos del espacio no rechazan en absoluto aunque difieren sí cuando se les pide que adelanten algunas de las características variables que produciría el reemplazo del carbono por sílice. Lo que no se sabe que hayan hecho los biólogos es pensar en la posibilidad de que semejante tipo de "vida" pueda encontrarse aquí mismo, en nuestro propio planeta. En nuestra concepción antropométrica del universo, estamos tan seguros de constituir una especie de realeza de la creación, que todo lo demás cae en el terreno de la ciencia-ficción.

Pues bien. Se acepta que el metabolismo de los pueblos que forman lo que se denomina la **cultura del arroz** o la **cultura del maíz,** por constituir estos granos la base alimenticia de dichos pueblos, es un metabolismo con ligeras modificaciones. Pueden, por ejemplo, extraer las materias grasas que contiene el arroz o el maíz, sin tener que ingerir elevadas cargas de dichos granos. El organismo del ser humano se adapta, por lo demás, con extrema rapidez a las condiciones ambientales en que se desarrolla y cría, de modo que un niño, digamos, de las poblaciones marginales de cualquier capital latinoamericana, resiste mejor las consecuencias gastrointestinales de la suciedad que lo rodea, suciedad que acabaría rápidamente con la vida de otro niño criado en la misma ciudad, pero lejos de esa suciedad, en un ambiente aséptico.

¿Se atrevería alguien a recomendar, entonces, que se habituara a todos los niños a las condiciones de la vida marginal con el fin de conseguir la inmunidad que tienen los hijos de los pobres para las enfermedades producidas por la mugre y la falta de aseo?

Del metabolismo de unos, la inmunidad de otros y las posibilidades de existencia de una vida en base al sílice —siempre que esto último comporte alguna ventaja notable sobre la vida conocida en base al carbono— podríamos hacer, como hace con una baraja de naipes un jugador experimentado, una mezcla armónica, que en el papel a lo mejor resiste cualquier tipo de análisis, pero que no se da en la vida, en la calle.

La tipología puede resistir también un análisis en la teoría, en el papel. La tipología fue sometida a la prueba de la práctica, apuntan rápidamente algunos, y me permito hacer aquí una pregunta: **¿dónde** fue realizada esa prueba experimental? La respuesta es obvia: en una realidad que no es la nuestra, en una realidad que pretende presentarse programada hacia el futuro, que acabará "tragándose" a la gente que vive en la marginalidad de la Era Tecnológica. Era a la que ya entraron los que La Farge llama "europeonorteamericanos".

¿NOS CONVIENE REALMENTE ESE MODELO?

Para los economistas no es novedad trabajar con "modelos de



desarrollo'' cuando se detienen a estudiar la forma de ''sacar del subdesarrollo'' a esos hombres que viven en una cultura ''de transición'', para continuar con la terminología de La Farge, y que pueden haber logrado, como él lo admite y citamos al comienzo, una ''cultura material norteamericana''. Se trata de apenas algunos modelos, dos o tres, a lo mejor apenas dos, uno si acaso. Muchos descartan el modelo de desarrollo socialista, por lo tanto apenas les queda o se dejan para trabajar, el modelo capitalista. Otros, más generosos, aceptan algunas variantes dentro del modelo de desarrollo capitalista, y tienen dónde elegir. Otros todavía han intentado trazar un modelo que conocemos como ''desarrollista'' y que no dice nada sobre su naturaleza social.

Pues bien. Cuando el antropólogo se detiene a meditar sobre sus observaciones, suponemos que también tiene en mente un tipo de desarrollo. Y los modelos que conocemos a través de las observaciones de La Farge, no me gustan, me dejan insatisfecho. Intelectualmente hablando creo ver en su ''modelo'' una gran pobreza, todavía mayor que la pobreza de los seres que estudia y analiza. Es un modelo que sirvió, que demostró ser bueno para Estados Unidos, parece decirnos La Farge, ¿por qué hemos de pensar siquiera que no sea bueno para otros pueblos y naciones?

Hay algo más que un chiste en la acotación de Mr. Wilson cuando dijo que lo que era bueno para la General Motors era bueno para los Estados Unidos. Es una actitud mental que los generadores de la llamada cultura de la pobreza rechazan, aunque un segmento de ellos la busque y persiga, como podría pensarse de la señora Castro, referida más arriba.

Una cámara fotográfica barata y una grabadora de cintas magnetofónica igualmente barata **pueden servir** para un estudio antropológico, pero la tecnología que los ha hecho posibles y asequibles en el mercado **no puede realizar por sí solo** dicho estudio. El hombre que produjo la tecnología es tan necesario para continuar desarrollándola como el hombre que luego **interpreta** los datos recogidos. Si ese hombre parte de una tipología preconcebida que obedece a un modelo que no se sabe si sirve o no a los propósitos finales que persigue la investigación antropológica: acabar con la pobreza, un estudio presenta apenas un cuadro, el síndrome de una enfermedad, la carta de variaciones de pulso y temperatura. Ni siquiera un diagnóstico.

Es frecuente leer lamentaciones más o menos dramáticas sobre lo poco que conocen los norteamericanos a sus vecinos del sur. La Era Tecnológica ha ocasionado una perturbación en los cuadros generales del conocimiento, y cuando la televisión llevó hasta el último confín del mundo la imagen de los astronautas norteamericanos posando sus pies en la Luna, ese simple mensaje visual fue recibido por los ovejeros nómades que viven en la Patagonia chilena, los que cargan sobre sus monturas un modelo transistorizado y a batería de un televisor japonés, que adquieren a bajo precio en el puerto libre de Punta Arenas. Ese ovejero puede ser analfabeto, como



sin duda todavía lo son los alacalufes que habitan en ese rincón inhóspito de Chile. Sin embargo, el analfabetismo no constituyó una barrera insalvable para que estos hombres se enteraran, al mismo tiempo que los sabios que trabajan en el Observatorio de Jodrell Bank, de la proeza lograda por un par de terrícolas como ellos.

En este sentido, la Era Tecnológica, a diferencia de como la concibe La Farge, lejos de "tragarse" a esos ovejeros o alacalufes, los ha incorporado al Siglo XX de un modo como ningún otro dispositivo conocido, que no fuese el saber leer, hubiese podido hacerlo. La tarea de alfabetizar a los miles de millones de analfabetos que todavía conviven con nosotros en el Planeta Tierra —tarea urgente, apremiante, insoslayable, pero cuyo cumplimiento todavía llevará muchos años— será resuelta, según sea la finalidad que persigamos, mediante la ayuda de la tecnología, siempre que ella no se yerga en obstáculo, en barrera infranqueable, como parece entenderla La Farge. El televisor portátil podrá abrirle las puertas de una nueva Era a los analfabetos del mundo, que ya no necesitan saber leer para enterarse de las últimas noticias sobre las elecciones presidenciales en Estados Unidos. El milagro lo había conseguido ya la radio, pero sus noticias pueden ponerse en duda; pueden negarse del todo. No hemos **visto** el acontecimiento, no hemos sido testigos de él. La televisión —ese Tercer Padre de que habla Buckminster Fuller en un tono despectivo porque se refiere a sus consecuencias en la sociedad afluente norteamericanoeuropea— transmite el hecho con simultaneidad tal, que no admite dudas. Está ahí, ante nuestros ojos, vía satélites, y nos convierte a todos, a letrados y analfabetos, en testigos oculares del acontecimiento que en su oportunidad será **Historia**, si es que alguien se atreve a negarle esa calidad por ser **presente**.

Los problemas surgen, entonces, en la "aplicación" que se haga del proceso tecnológico y no a su calidad intrínseca. Todos los que tenían encendido los televisorees cuando se produjo el intento de asesinato del Papa fueron testigos del cuasihomicidio del mismo modo que fueron testigos del descenso de un terrícola en la superficie selenita quienes esperaron el acontecimiento esa madrugada.

LA CARIDAD CRISTIANA NO NOS SIRVE

La aculturación planteada en el Continente Americano está, desde luego, sometida a ciertas reglas. Acordadas a espaldas de los pueblos pobres incluso por los hombres inteligentes y cultos de su propia generación, dichas reglas obedecen a esas tipologías ajenas a la realidad que vivimos; son tan extranjeras como las soluciones a que se las quiere hacer llegar.

Veamos esto con un poco de detenimiento. Está en boga lo que llamaré la **solución autóctona** para contraponerla a la **solución impuesta**. Traducidas al lenguaje corriente empleado en las ciencias políticas, estas soluciones vendrían a ser, la primera, una respuesta a los dictámenes de la segunda. La tecnología es otra forma de sometimiento de los países en desarrollo por parte de los países desarrollados tecnológicamente, se sostiene; por ende, se concluye, la liberación de tal sometimiento se logrará en la misma medida en que desarrollemos nuestra propia tecnología. Al grito de "no paguemos más royalties" se alzan hombres que de ninguna manera aceptarían el patrimonio de los chinos sobre la invención de la brújula, no porque se trate de los chinos sino porque la brújula, piensan, pertenece al patrimonio humano del que mal podría beneficiarse nadie cobrando por su empleo un "derecho de propiedad intelectual". ¿Por qué reconocen otros "derechos" sin asimilar su actitud respecto de la brújula?

Todavía podemos ver más. ¿Se negaría usted a emplear los números arábigos para las matemáticas por no reconocerle a los pueblos árabes su invención? Es que nadie "cobra" esos derechos, se responde. Los chinos no "cobran" derechos por el empleo de la brújula; en cambio no se puede fabricar camisas marca **Arrow** sin incurrir en las iras de quienes tienen inscrita y patentada dicha marca.

Entonces, ¿de qué se trata? ¿Del empleo de una **marca** o una **tecnología?** Por lo general van juntas, indisolublemente ligadas por "derechos" reconocidos internacionalmente.

En el fondo no parece que existe un par de elementos discordantes en esta discusión, que sería necesario y conveniente desbaratar con el fin de que funcione nuestra ecuación. Es posible que pueblos que todavía no abandonan su postración intelectual, producto de la implacable imposición de modelos extranjeros, del injerto de costumbres que les son ajenos, no sólo quisieran, como hace la señora Castro del muestreo de Oscar Lewis antes mencionada, leer la novela de moda en los Estados Unidos, sino hablar inglés, idioma que se habla en ese país, y además, comer en inglés, vestir en inglés, fumar en inglés, etc., etc., etc.



Obviamente, no tiene nada de reprobable hablar en inglés. Pero alimentarse ("desayunar a la norteamericana", dice La Farge) en inglés comiendo porridge en lugar de cereales; vestirse en inglés con la ayuda de un **blue jean Lee** en lugar de un simple pantalón de mezclilla; fumar **Life**,



beber **cola**, etc., etc., etc., ya es otra cosa. Y aunque tampoco esto tenga nada de reprobable, es evidente que además de la **marca** por la cual se paga un derecho está la **tecnología** por la que se paga otro derecho. No se trata de un paquete ordinario de cereales deshidratados, ni de un pantalón cualquiera, ni de una bebida o cigarrillo que se puede preparar desconociendo la fórmula, la tecnología, de la mezcla o el corte o lo que fuere.

Este sería un elemento discordante. El otro, igualmente enajenante, más sutil, lo constituye la imposición de modelos culturales que llegan a los estratos más altos de la respectiva sociedad. Convenios de "intercambio" cultural que funcionan en un solo sentido, permiten que una cantidad nada despreciable de jóvenes profesionales egresados de Universidades y otros institutos de enseñanza superior, emigren hacia los centros culturales que les permitan continuar desarrollando sus potencialidades. No se trata de que dejan de servir a la comunidad que les subvencionó los estudios y permitió que alcanzaran un alto grado de conocimientos, sino de que por ser eso **todo** lo que puede hacer por ellos la sociedad de la cual provienen, no tienen otra alternativa que buscar asilo intelectual donde puedan continuar disfrutando de nuevas subvenciones.

Lo mismo que podría decirse de los efectos que ocasiona sobre los estratos más elementales el primer elemento distorcionador, la imposición de modelos de consumo, podría decirse de este otro, con la imposición de modelos de perfeccionamiento o refinamiento intelectual, producido por el segundo elemento distorcionador.

Las soluciones propuestas no admiten consideraciones: siendo ambas imposiciones que nos llegan del extranjero, debemos eliminarlas. Cortar los lazos que nos atan a los modelos de consumo y cortar a la vez los lazos que, permitiéndonos establecer un primer contacto con la tecnología, abren en nosotros apetitos que no podemos satisfacer. El gato mirando a la carnicería, de que hablaba en un comienzo.

Tanto el consumo como los conocimientos nos llegan por caridad. Son una dádiva, expresión de generosidad extrema y también de una extrema hipocresía. El consumo, sea que se trate de productos elaborados o de derechos "de propiedad intelectual, marcas y patentes", como que se trate del ojo de la delicada cerradura por la cual logramos atisbar apenas un horizonte limitado del amplio paisaje del conocimiento científico y tecnológico, ni lo uno ni lo otro importa, finalmente. Lo que sí importa es saber qué es lo que nos conviene.

UNA RESPUESTA CON MUCHAS INTERROGANTES

¿Y qué es lo que nos conviene? ¿seguir el modelo de desarrollo de esa sociedad caricaturizada en el filme "Los pequeños asesinatos"? ¿Conseguir que la señora Castro logre "penetrar en la cultura del Norte", como parece señalar La Farge cual meta ideal? ¿No divorciarnos de la riqueza de nuestros propios recursos, para continuar con este buen señor?

Si me preguntaran, para resumir, cuál sería la respuesta que yo daría, tendría que remitirme a "los casos" analizados y comenzar por destacar, subrayando, las grandes diferencias que se pre-

sentan entre cada uno de ellos haciéndolos tan particularmente particulares, diferenciados, que apenas si admiten una generalización. Lo que menos me importa es que sus expresiones cotidianas y modo de enfrentar y llevar la vida constituyen o no una **subcultura**. Ya me referí a lo que pienso en torno al pintoresquismo que despiertan nuestros "casos históricos", y sé que no se trata de una forma de abordar a



Latinoamérica. Se habla en Estados Unidos de la **subcultura de la mafia** en lo que pudiera haber en ella del trasplante siciliano en Nueva York. El emparentamiento podría hallarse en que ambos ejemplos constituyen minorías —el de la mafia— y pueblos subdesarrollados —en los casos estudiados por Oscar Lewis—, por los cuales la Gran Cultura del Norte no siente mucho respeto, es cierto.

Lo que no quiere decir que sea menos cierto que necesitamos entrar de una vez por todas en la Era Tecnológica. Nuestros jóvenes científicos aceptan la idea de que pueden trabajar en el terreno de la ciencia pura con apenas un pizarrón y tiza. No ocurre lo mismo con los que trabajan en el aparato de la visión de la paloma, por poner un ejemplo, que iniciaron sus trabajos en una Universidad estadounidense durante un curso de postgrado y luego, de regreso en sus respectivos institutos de investigaciones biológicas, encuentran cuando más un amplio galpón vacío de aparatos o con un equipamiento insuficiente.

¿Abandonamos la búsqueda de la tecnología porque nos falta un microscopio electrónico? No, pero tampoco avanzamos en este difícil y abrupto terreno a la velocidad con que otros jóvenes científicos, quien sabe si no tan bien dotados como los nuestros, lo hacen en otros laboratorios, y la brecha entre unos y otros, en lugar de cerrarse, se ensancha.

Por otra parte, ¿es acaso la tecnología una sola? ¿Conviven los terrícolas en este preciso instante un mismo período de desarrollo cultural?

No hace mucho se informó desde Manila el hallazgo de hombres que vivían en la Edad de Piedra. El cable de la agencia AFP decía... "se trata de miembros de una tribu que viven en grutas y sólo conocen el uso de la piedra, ignorando todo de la agricultura y de alimentos tales como el trigo, el arroz, el azúcar y la sal. Visten una trenza hecha de corteza de árbol... La tribu, que llaman de los Tassaday, vivió completamente aislada del resto del mundo durante varios milenios".

Sacados de sus grutas, esos hombres podrán ver por televisión el próximo lanzamiento de un transbordador espacial norteamericano. Los milenios que pasaron en el aislamiento no los habrá perjudicado ni beneficiado, siempre que hoy entren por la puerta ancha del conocimiento, asistidos en esta gigantesca empresa por la tecnología. Y si reconocemos que la tribu de los Tassaday no vivía, cuando fue hallada, en lo que podría propiamente denominarse la Era Atómica, tampoco tardará los miles de años que sus compañeros del paleotílico tardaron en cruzar la distancia que media entre la Edad de Piedra y la Era Atómica: podrían hacerlo en semanas, días apenas, o años, que para este caso da lo mismo.

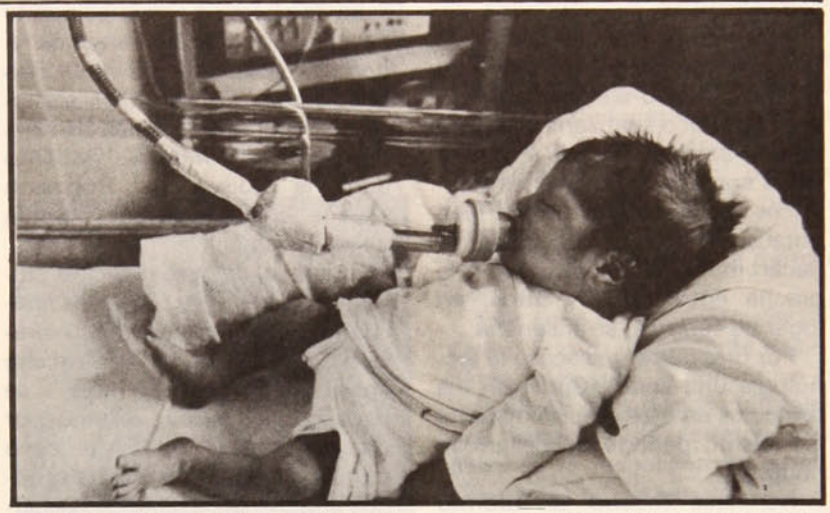
La única condición que veo es que no se les pretenda esclavizar a la tecnología, a los modelos de consumo que no les resulten apropiados. Porque el más orgulloso de nuestros citadinos podría hallarse en grandes aprietos si tuviese que sobrevivir en las condiciones en que ellos sobrevivieron durante milenios aislados del resto del mundo. ¿Cuánto duró la odisea de Róbinson Crusoe, si la comparamos con la de los Tassaday?

En suma, la aproximación cultural que pretenda tener por finalidad el intercambio, la aculturación, sólo tendrá éxito en dicha aproximación y en sus fines, si se hace con el mismo respeto por una avenida de doble vía, cuyo tránsito se dirige en ambos sentidos aunque sea a diferente velocidad y ritmo. El respeto podría no igualar la velocidad ni el ritmo, sino acortar las diferencias de la reciprocidad facilitando el entendimiento y la mejor comprensión.

Y siempre salta el ejemplo cuya vehemencia no se expresa en palabras. Acabaremos sabiendo más de los Tassaday de lo que sabemos de nuestros vecinos. Los Tassaday son, al fin y al cabo, muchísimo más pintorescos que los mexicanos o los portorriqueños o los sicilianos de la mafia.

Gregorio Goldenberg

LA TEMPRANA INTELIGENCIA DE LOS BEBES





"Jacqueline, sentada sobre mi brazo, juega con su pato de celuloide y lo eja caer por detrás de mis hombros. Inmediatamente busca para encontrarlo, pero, dato interesante, no trata de mirar a mi espalda sino que continúa por delante de ella con sus investigaciones. Comprenderemos el por qué de este error comprobando la dificultad de la niña para tomar en cuenta las pantallas y para concebir que un objeto pueda estar detrás de otro".

Este estilo de observación caracteriza el masivo y sistemático trabajo de investigación de la conducta infantil llevado a cabo por Jean Piaget. Insensiblemente, han pasado casi cincuenta años de las primeras obras de Piaget, particularmente **El nacimiento de la inteligencia** (1936) y **La construcción de lo real en el niño** (1937). Claro está, la observación piagetana no es una observación cualquiera y, menos todavía, neutral. Está buscando confirmar que la inteligencia se construye paso a paso, a través de diversos estadios o etapas, oponiendo esta idea a aquella que supone a la inteligencia una existencia anterior a la experiencia sensorial, motora y operacional. Con todo, casi 50 años después, la diferencia de medios resulta abrumadora. Frente a un Piaget que registraba y tomaba notas de cada movimiento y cada sonido de sus hijos pequeños, la investigación reciente se ha sofisticado desde el punto de vista disciplinario tanto como desde el punto de vista tecnológico. En el pasado, sólo los psicólogos y los pedagogos se interesaron sistemáticamente por la conducta del bebé, desde su nacimiento mismo. Para la mayoría, incluidos los hombres de ciencia, no se trataba de un campo de investigación atractivo por la improbabilidad de que aportara algún conocimiento decisivo para la comprensión del hombre. En ese contexto, la obra de Piaget fue una revolución total: la psicología infantil adquirió carta definitiva de ciudadanía científica.

Hoy, es un campo apetecido por los investigadores. A los psicólogos se agregan linguistas, etólogos, neurólogos y neonatólogos. Y en los años 70 parece haberse desatado una multiplicidad de hallazgos, los que llegan incluso a superar a Piaget. Esta superación parece centrarse en relación a la teoría piagetana de los estadios. Se afirma que la inteligencia de los niños y los bebés es más precoz de lo que Piaget llegó a creer. Según parece, los bebés ya piensan antes de poder hablar y comunicar sus vivencias a su modo. Conclusiones de este tenor se desprenden de diversas investigaciones a partir de los años 70. Conozcamos algunos datos.

La sonrisa, por ejemplo. Se suponía que la verdadera sonrisa (esa que comunica afectos) no surgía sino hacia el tercer mes. Numerosas experiencias se suman para afirmar que ya aparece a la tercera semana de nacido el bebé. Un sicólogo francés cuenta que a las tres semanas su hijo le sonríe cada vez que él le saca la lengua, pero no lo cuenta entonces porque se supone que tal hecho no podía darse todavía. En lo que a capacidad de imitación se refiere, en 1978, dos investigadores norteamericanos

afirman haber observado en bebés de 12 días la imitación de expresiones faciales y movimientos manuales de personas adultas.

Uno de los temas más polémicos entre las investigaciones es el de la aparición del lenguaje en el niño. La opinión generalizada sostiene que aparece cuando el niño pronuncia las primeras palabras comprensibles para los adultos. ¿No hay lenguaje antes? Para averiguarlo, los científicos recurren a medios como uno ingeniado por Jacques Mehler, en su laboratorio de psicología del lenguaje en París. Cómodamente instalado cerca de su escritorio, está un bebé. Cada cierto rato succiona con mayor intensidad su chupete. Sólo que no se trata de un chupete cualquiera. Este está conectado a un micro-computador que registra la cantidad y la amplitud de las succiones. Un bebé de 5 días es capaz de distinguir un ruido y un sonido verbal, una voz femenina y otra masculina, un fonema y otro. ¿Qué significa esto? Por supuesto, nos recuerda de inmediato el debate entre Piaget y Noam Chomsky. Este último postuló la existencia de invariantes linguísticas innatas. Que un bebé pueda distinguir entre dos sílabas distintas no prueba, según otros investigadores, que tenga ya al nacer estructuras linguísticas específicas.

Otros testimonios agregan sorpresa tras sorpresa. A la primera semana, el recién nacido reconoce la voz de su madre entre otras voces femeninas. Lo sorprendente es que esa misma voz, grabada y emitida al revés ya no es distinguida por él. Todavía más. Si se combinan e intercambian voces y rostros, el bebé reconoce a su madre cuando rostro y voz corresponden a la vez. La voz de mamá con un rostro diferente inclinado sobre él, le provocarán extrañeza.

En una palabra, no se equivocan sobre la persona. Idéntica experiencia ha sido obtenida utilizando un circuito cerrado de televisión. Mamá aparece gesticulando y hablando en la pantalla. No hay respuestas del bebé. Cuando mamá aparece directamente junto a él, el bebé inicia su comunicación de mímica y signos.



Micro-computadores, filmadoras de película, filmadoras de video; toda la tecnología a disposición está siendo utilizada para registrar los que se consignan como los primeros pasos de la inteligencia. Todos los datos empujan a hacer retroceder las fechas, a consecuencias de lo cual los bebés resultan más precoces de lo que se pensaba. Es lo que ha ocurrido con la autoconciencia. Bebés de 6, 9 y 15 meses son instalados ante el espejo. Poco después les pintan discretamente la nariz con color rojo y los colocan nuevamente ante el espejo. Los bebés de 9 meses se tocan el cuerpo. Los de 15 se tocan directamente la nariz. Entre estas dos fechas ha ocurrido la aparición de la conciencia de sí. Antes de lo que se creía.

Y lo mismo con la permanencia de los objetos. La tesis de Piaget es que el bebé no puede comprender la permanencia de los objetos sino después de largos meses. El ejemplo es clásico: si a una guagua de 6 meses le quitamos su juguete y lo colocamos detrás de una pantalla, no intentará recobrarlo. Lo hará si no está escondido. O sea, lo que no ve, no lo puede pensar. Recientes experiencias han demostrado que tampoco recobrará su juguete si está tras una pantalla transparente. Pero ocurre que puede recobrarlo perfectamente en la oscuridad. Esto es, piensan sin ver. El argumento, en consecuencia, es que el hecho de que un bebé no pueda resolver un problema no equivale a que no lo comprenda. Puede que le resulte imposible porque no dispone todavía de las aptitudes motrices necesarias para organizar un gesto. Ya al quinto día de su nacimiento, un bebé es capaz de dirigir su mano con precisión hacia un objeto. Lo curioso es que esta aptitud desaparece hacia el primer mes y no vuelve a aparecer sino hasta el cuarto.

Parece haber unanimidad entre los investigadores sobre el hecho de que los dos primeros años de edad del niño son los cruciales. Lo que ocurra en este lapso resulta después irreversible. De acuerdo a ciertos autores esto se reduce a 8 meses en lo que al comportamiento emocional se refiere. El plazo de los 24 meses regiría principalmente para el caso del desarrollo intelectual.

La teoría de un afamado neurobiólogo francés respalda estas afirmaciones. Según Jean-Pierre Changeux, del Instituto Pasteur, el cráneo del recién nacido contiene muchos más circuitos neuronales que el adulto. Acaso, cien veces más. Las neuronas se ordenan rigurosamente, según sus muy específicas funciones, desde el nacimiento mismo. Hay períodos críticos durante la maduración del cerebro (entre los 24 meses cruciales) en los que esas funciones se afirman o decaen si se las estimula o no. Si ciertas conexiones no son exigidas, corren el riesgo de no volver a activarse. Como consecuencia de esta teoría, resultaría que el desarrollo intelectual no consistiría en la adquisición de aptitudes nuevas sino en la pérdida de capacidades existentes al instante del nacimiento. Algo así como que lo que no se usa, se pierde.

Esta teoría complementaría, además, las escuelas innatistas y ambientalistas, irreductiblemente en oposición en el pasado. El desarrollo de la inteligencia supondría, por igual, ciertas estructuras cognoscitivas innatas y una rica interacción con el medio ambiente. Y cuando se habla del ambiente, no se habla del medio social en general y sin más. Específicamente, y durante los cruciales primeros meses, adquiere tremenda importancia la relación afectiva del bebé con sus padres. Esta experiencia de amor resulta primordial para el desenvolvimiento afectivo e intelectual del futuro individuo.

Edison Otero



Hay un vacío en mi aire metafísico.

CESAR "CHOLO" VALLEJOS

La existencia del poeta peruano César Vallejo tipifica de modo trágico la condición del intelectual latinoamericano, que, aparte de la golondrina publicitaria del llamado BOOM de la Literatura Hispanoamericana, ha tenido mínimas correcciones, que no pretendemos discutir si provienen o no del autobombo de algunos escritores o de un acercamiento social del escaso público lector del continente, a un fenómeno que ya caía de maduro.

El caso de Vallejo, por desgracia, sigue siendo el más frecuente, el de la indiferencia social hacia la creación del artista.

Comienza su carrera de vidas como Profesor de los primeros grados en su ciudad natal, Santiago de Chuco. Hacía notar Gabriela Mistral que en Chile la vocación por el Magisterio era frecuente. Pensamos que esto puede extenderse a casi todas estas tierras. Vallejo con cuerpo de árbol serrano, mestizo, frente alta, aire de soledad insobornable, asume su tarea con humildad. Son los primeros escarceos públicos con la dolorida condición del hombre de América. Los enfrentamientos privados con las dentelladas del destino, ya los conocía en la partida prematura de su hermano Miguel.

Esta captación temprana de muertes, lo llama pronto a una toma de conciencia con respecto a su país, cuya observación más general y desapasionada, conduce al resquemor y la rebeldía. Tal claridad conceptual primaria, es más intestinal que militante. Los dolores por venir irán moldeando su condición ideológica.

Publica a los 26 años "Los Heraldos Negros" (1918), libro primero y disparejo, del cual se han señalado con insistencia sus deudas con el Modernismo, que mantenía hasta ese momento, vigencia en las Literaturas continentales. El cisne Daríano, borracho de cognac dado por una princesa, para reblandecerle el hígado que sería transformado en foie grass, de gran venta en Europa, aún lanza graznidos. La fascinación verbal del nicaraguense, borracho de algo más que palabras, envuelve a Vallejo. La figura de Rubén Darío todavía es epónima en ese momento.

El cholo triste, en el intertanto, ha ido adoptando una posición ideológica clara en su vida, que lo arrastrará al exilio. La indiferencia cruel de los sistemas bárbaros que ha tenido el Continente, sólo se presentiza respecto al artista, cuando éste transgrede y asume, en cualquier medida, una constante del subdesarrollo: la injusticia. En ese momento se hacen palpables las censuras y los cadalsos para sitiar al poeta y lanzarlo al desarraigo y al odio. Así se les mata. Esa fue la situación de Vallejo. Por dificultades con el sistema imperante en esos años, debe salir del Perú y después de duras errancias queda sitiado en París, donde permanece desde 1923 hasta 1938, el año de su muerte.

Esta larga permanencia lo consume, pero puede beber allí una parte esencial de la cultura de Occidente: la transición de las dos guerras, el fulgor de movimientos como el Surrealismo y otras vanguardias que insurgen o decaen en esos momentos (Dadás, Cubistas, Abstractos).

En 1922, había publicado en Perú su texto "Trilce", una obra poética compleja y de difícil acceso. Rompe en ella la lógica semántica y estructural del idioma con su desgaire ingenuo y muy

americano. El hace genuina en la poesía su condición de mestizo. El americano puede reconocer su doble nacencia española e india en el discurso dislocado y torrencial del Cholo. La Metáfora está presente en "Trilce", pero prescinde de los términos comparativos a que nos tenía acostumbrados el lenguaje poético habitual. Señalaba Antenor Guerrero en el Prólogo de la primera edición de 1922, que el poeta rompe a hablar casi puerilmente, porque "acaba de descubrir el verbo". El balbuceo americano es el que capta Vallejo en su obra, el temblor de un lenguaje que perdió pie cuando lo mezclaron —oro y cuentas de vidrio— pero que trata de erguirse.

Es probable que sea "Trilce" el texto que más huella ha dejado en las generaciones poéticas del Continente. En Chile, hasta los años 70, existió un grupo de poetas sureños que llevaban el nombre de esta obra para su cofradía. Reverenciaban el nombre del peruano y corrieron la misma suerte que su maestro, el exilio y la diáspora.

La poesía de Vallejo refleja el dolor radical, las tristezas del indio despojado de su cultura. El enmascaramiento del aborigen avasallado por una impostura cultural, que no lo supo valorar. Hernán Cortés se estremece ante la presencia mágica de la ciudad de Tenochtitlán... pero la destruye. El indio espera todavía la unidad utópica, la cohesión de los fragmentos que quedaron de su universo. Su expresión es la misma melancolía de César Vallejo. Sentados en las aceras de alguna feria, donde han ido a vender, una vez más, el oro nativo.

Espectros vivos, parientes de las momias de los museos que aprietan en sus manos un saquito de granos para el Gran Viaje, como ha dicho Ernesto Cardenal. Estas opacidades expresa la palabra de Vallejo. La contemplación impotente de un deguello en plena calle, entre transeúntes curiosos y espantados. El olor de los hospicios y de los asilos, orines, muerte, comida rancia y hielo.

La palabra poética de Vallejo está atenta a recoger todo este magma. Desde sus inicios revela una incursión doble: la búsqueda



semántica de raíz social y lo propiamente linguístico que apunta con terquedad al coloquio, al habla conversacional. Desde esta perspectiva puede entenderse al peruano como un antecedente de la Antipoesía que vendría algunos años después.

Por otro lado, debemos comprender que el americanismo de la poesía Vallejiana no es de manera alguna intransigente, al modo de la Literatura Indigenista, también llamada "de la tierra", que esquematiza con algo de demagogia la situación del indio, a quien se le considera una especie de producto mecánico de un telurismo arrasador y determinista. No es esa la captación que hace Vallejo; en algún poema confiesa que lo "Friegan los Cóndores". Lo que él adopta es la fatalidad de las tierras yermas que originan esterilidades de cuerpos y de almas.

Si en la realidad americana, se suceden sin pausa los asesinatos cotidianos, cómo puede el poeta hiperestésico ante el envilecimiento de su hermano, disertar sobre sicoanálisis o de la extensión del Infinito? ("Un Hombre pasa con un pan al hombro").

La condición mestiza de los americanos proviene de lo que el escritor mexicano Octavio Paz ha denominado "La Gran Chingada". Ante el despojo y la aniquilación inferidos por los conquistadores, el poeta ostenta una abisal tristeza.

La antenización del dolor se hará extensiva, adoptando un matiz cósmico, en el enfrentamiento del peruano con la Guerra Civil Española, donde escribe su texto, "España aparta de mi este Cáliz". Desde el título de la obra podemos advertir una característica importante de Vallejo, su Humanismo social e de raigambre cristiana. Si bien abrazó, de algún modo, la causa socialista, le dio una dimensión adicional, la fe cristiana. Pero también desespera por el abandono de Dios hacia el hombre en la tierra, de allí brotan las quejas desesperadas de quien nació un día que Dios estuvo enfermo grave.

El resto de la producción de Vallejo, en el plano poético, fue compilado por su viuda y sus amigos que después de muerto el poeta, publicaron los "Poemas Humanos". También intentó la novela, ("El Tungsteno"), el Cuento, el Ensayo y artículos de diversa índole.

La gravitación del dolor en Vallejo oscila, en el nivel del hablante de sus textos, entre su condición socializada, los atropellos de que es víctima el americano y la estimación de la insuficiencia de la Poesía —y del hablante mismo— para rectificar o modificar en algún grado, tanta infamia. (Véase el Poema "Intensidad y Altura"). Su voz se traba, se encebolla. Prefigura, entonces, su fin. ("Piedra Blanca sobre una Piedra Negra"). La negrura vendrá un Jueves abrumador, en París, con aguacero. César Vallejo a quien todos le pegaban duro con un palo, no quiere correrse, está fatigado. Se pone los húmeros a la mala, piensa en su andina y dulce Rita de junco y capulí o en la lluvia sanguinaria de Lima, que arrastra a las alcantarillas los dolores.

En rigor, se muere de hambre, de abandono, de indiferencia oficial y extraoficial hacia su quehacer. Accede a un estado de marasmo con complicaciones por excesiva ausencia de Perú. El odio de Dios le da una palmada sobre el hombro. Escucha las caballadas del martirio de sus hermanos en España, pone su mano en la barbilla y se queda cavilando.

Mario Valdovinos.



LEYENDO "CON LA LENGUA AFUERA"
Cuentos de Jaime Hagel
Editorial Pomaire
Santiago 1982

Si la imagen no atemorizara a un lector timorato, diríamos que de sorpresa en sorpresa, estas páginas se leen literalmente como anuncia el título: *con la lengua afuera*. Es que Jaime Hagel es un narrador que no da asueto, ni se lo da, saltando de uno a otro personaje sobre la marcha del tema, mostrando diversos ángulos de la acción con agilidad de camarógrafo de puesto móvil.

Instalado en cada personaje, pocas veces se conforma con transmitirnos su visión, prefiriendo a menudo cederle la palabra, logrando un efecto teatral que da al lector la sensación de estar inmerso en los sucesos narrados.

Nacido en 1933 —límite generacional de los escritores del 50 y los que algunas historias literarias llamarían "novísimos"— Hagel ingresa a la literatura en 1959 con un título que califica bien lo que él escribe: *Cuentos bárbaros y delicados;* así nos parecen también estos nueve relatos, bárbaros por la temática, delicados por la elaborada disposición narrativa.

De sus temas puede decirse que no parecen frecuentes en nuestra literatura actual, o mejor dicho raramente se mezclan con tal desenfado lo humorístico y lo despiadado, lo tierno y lo absurdo. Puesta al servicio de tal temática, la construcción narrativa consigue distanciar al narrador, "absolviéndolo" de la crueldad que así es negocio directo entre la situación y la sensibilidad del lector.

Una particularidad de la obra es que, siendo una colección de cuentos perfectamente independientes entre sí, adquiere un sentido de unidad que da la sensación de estar leyendo los capítulos de una novela cuya armazón final ha sido confiada al lector. Esta lectura, que no interfiere con otras posibles, se reafirma por la condición de periodista, bastante convincente, del narrador común que parece crecer de relato en relato. En los primeros es un huérfano en pugna con la madrastra, *(Abraxas)* luego en los internados *(Señorita Laura y A deguello)* o en vacaciones en casa de parientes *(Mónica: vida mía)* Son estas vivencias de infancia, curiosamente, las que más justifican el acento que sus comentaristas han puesto en la crueldad de sus relatos.

En las situaciones relacionadas con la difícil conquista de la madurez, prima el humor más que negro, punzante, desencantado, en que la ternura asoma a cada vuelta de página, como una amante rechazada e insistente.

Si algo hemos logrado indagar *cómo* narra nuestro autor, justo será preguntarse *qué* narra, cuál es la materia de esta ficción. Con sorpresa —gratísima— comprobamos que Hagel aparece en la literatura actual como narrador de nuestra circunstancia histórica de la última década. Esto debe aclararse: las obras que abordan estos años suelen ser prontamente caratuladas de "conflictivas", y no tenemos la menor intención de incorporar ningún estimado señor censor al círculo de sus analistas ni lectores. De esta obra diríamos que es una delicada elaboración artística de una realidad conflictiva. Y —ficción como es y quiere serlo *testimonial* no va con ella. Su fuerza emana precisamente de la individualidad creativa de sus seres, personalísimos, íntimos. Pero allí está *su* tiempo histórico, metiéndolos de cabeza en *su* circunstancia, y el futrecito aprendiz de periodista está llegando con su crónica justo cuando— ¡qué culpa tiene él!— todo el personal del diario está manos arriba: "Mi jefe me reconoció y sonriendo me gritó: esta vez sí. Caballa tu crónica, cabro, pero vai a tener que mandarla a El Mercurio".

Nos gusta saber que el autor no es periodista, sino un compuesto profesor universitario, Magister en Letras, para colmo, lo que agrega valor novelesco al personaje cuya profesión le permite ir de relato en relato con esas pretensiones de "objetividad" que los hombres de prensa parecen ser los últimos en permitirse, en medio de la tembladera general de almas y seres.

Un nombre y un título notables de la narrativa actual.

Floridor Pérez.



BIO-BIBLIOGRAFIA DE LA FILOSOFIA EN CHILE DESDE EL SIGLO XVI HASTA 1980.
Edit. Barcelona, Stgo. Chile (1982).

Luego de un trabajo de años; luego de una búsqueda tenaz —que suponemos al mismo tiempo fatigosa y no siempre amena— aparece esta completa Bibliografía de la Filosofía en Chile. Este texto, que aparece bajo el alero institucional de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación de la U. de Chile y del Departamento de Bibliografía del Instituto Profesional de Santiago, es la obra de un numeroso grupo de personas entre los que se cuentan profesores y alumnos de varias universidades.

Su propósito es ofrecer una presentación ordenada de un vasto material que desde el siglo XVI hasta 1980 es la expresión del hacer filosófico en nuestro país. El texto se divide en tres períodos: el primero de ellos cubre desde el siglo XVI hasta 1818; el segundo desde 1818 hasta 1900; y el tercero desde esa fecha hasta 1980. Cada uno de estos períodos va precedido por una breve introducción de carácter general destinado a ofrecer orientaciones al lector. Se completa el texto con un capítulo dedicado a las Memorias de Título y Tesis de Grado de Filosofía en las universidades chilenas y con un capítulo dedicado al pensamiento de Enrique Molina Garmendia.

De especial interés es la parte dedicada a la época contemporánea. La selección ha sido realizada con amplitud. Es fácil advertir la presencia de innumerables escritos que desbordan una concepción de la Filosofía en términos tradicionales. Se ha dado cabida a una serie de trabajos en torno a temas de gran interés ligados a otras áreas del quehacer intelectual.

No se advierten grandes omisiones, aunque sí algunos excesos (porque se trata de un exceso el incluir textos mimiografiados o inéditos que no pueden ser consultados, o el considerar sin más el género de la resención bibliográfica a la traducción como producción filosófica); no obstante, la recopilación es sin duda de gran importancia. Permite apreciar el enorme volumen de personas dedicadas a la actividad filosófica y la gran extensión de sus preocupaciones. En un país con escasa tradición intelectual como el nuestro, no es des-

medido destacar este hecho; sobre todo porque la misma recopilación revela que no toda la actividad filosófica de este siglo ha tenido lugar bajo los techos de la universidad.

Este creciente interés por la Filosofía, si así puede interpretarse, requiere ahora de alcanzar mejores y mayores concreciones, que puedan despejar las dudas respecto del actual estatus del conocimiento filosófico.

R.L.P.



ALEJANDRO LORA RISCO
CRITICA DE LA POESIA MESTIZA.
Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago, 1982

"El mal poeta —afirma Elliot— habita en parte en un mundo de objetos y en parte en un mundo de palabras, y nunca consigue hacerlos armonizar' (*Los poetas metafísicos*, t. II, pág. 415, Ed. EMC). Al pretender fundirlos, Neruda pierde a la vez los unos y las otras".

Esta pobre tesis, fundamentada en T.S. Elliot (arrimado a árbol de generosa sombra) constituye el nudo de un libro de 336 págs. tamaño 1/16 de Alejandro Lora Risco. Todo el propósito es engañoso: oculta su intención en un título ambicioso (que despertó nuestro interés por su lectura) "Crítica a la poesía mestiza", para terminar haciendo una autopsia a "Residencia en la Tierra".

Se trata, pues, de un libro antinerudiano. Cualquier ensayista puede emprender semejante tarea, pero no un manco. Lora Risco no tiene "peso" para tal empresa; no "le hace el peso", diría un cronista deportivo. Porque si los libros de Neruda, como los de cualquier otro autor, están expuestos a la crítica, "Residencia en la Tierra" es el que menos se presta para el desprestigio del poeta.

Lo que cuesta comprender es por qué la Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago emprende la edición de semejantes obras. ¿Se trata de una nueva tendencia pedagógica? Preferimos pensar que fue un gol que le metieron (sigue el cronista deportivo) que le va a costar "sacárselo", porque el desprestigio de Neruda, amén de afán ocioso, nos cae encima a todos.

La Academia, dicho sea de paso, ha editado una serie de otras obras ("De Santo Tomás a Velázquez pasando por Lope de Vega", de Osvaldo Lira, y "Denuncia", de Solzhenitsyn, en 1981, e "Idea de la Libertad", de Ricardo Cox, y "Chiloé: Capitana de las rutas australes", en 1982, junto con la comentada), y sería lamentable y penoso que su iniciativa se viese menguada por una baja de la calidad del fondo editorial.

G.G.



"EL FUTURO DEL EXTASIS Y OTRAS MEDITACIONES" ALAN W. WATTS. Editorial Kairós, Barcelona.

"El Futuro del Extasis" es una recopilación de artículos y conferencias. Todos ellos siguen una línea coherente. Tienen en común ser el fruto de un pensamiento libre o, más que eso, de una forma de vida en la que nada ni nadie está de más. Donde "lo bueno", "lo malo", lo interno y lo externo, la vida y la muerte son polos de un mismo acontecimiento, del misterio de ser. Estos polos no se oponen autoexcluyéndose, si no que se complementan formando un todo que vive y crece y no se autodestruye para morir tráficamente (lo que tampoco sería posible, porque aún lo autodestructivo nunca deja de ser).

Preciso, alegre y transparente, como la filosofía de su autor. Es el último libro de Alan W. Watts (1915-1965) en el que nos muestra con una lucidez extraordinaria la compleja interrelación entre todo lo que sucede.

Según Watts, el mayor problema existencial del hombre nace de su crónica enfermedad de separar al mundo en hechos aislados, ciego a la sutil, pero sólida interdependencia de todo cuanto existe, de todo cuanto es. El día y la noche, una estrella lejana consigo mismo, la figura con el fondo. Esto, el hombre se niega a experimentarlo, y sufre al sentirse un ego solitario, como un simple visitante a una tierra ajena y violenta. Esa es la ilusión. Años de condicionamiento sociocultural, de falso y mitificado ego. Años de cobarde amor a sí mismo. El ego es la ilusión, la fortaleza en que se marchita; se cuestiona; se aferra a algo que jamás ha podido ni podrá tener: a sí mismo.

Nuestro tiempo tan lleno de dudas y temores, donde la gente vive aferrada a cosas tan frágiles como el poder, el dinero y la fama (por cierto forman parte de nuestra vida, y eso está bien, lo malo comienza cuando se le confunde con la felicidad: el débil, el pobre y el anónimo son a menudo felices ¿?) necesita de claridad, de que le guíen y no le impongan. Este libro puede ser un buen guía y responder a muchas inquietudes. Lleno, de principio a fin, de conceptos verdaderamente poéticos. Es un llamado al hombre para vivir en el éxtasis aquí y ahora.

R.L.P.

300 CREPUSCULOS

En su año XXXIX y con una Edición Extraordinaria —que bien la ameritaba la ocasión— "Revista Occidente", Tribuna del Pensamiento, como reza en su epígrafe, fundada en 1944 y dirigida por Gabriel Gutiérrez Ojeda, establece la existencia irredarguible del periodismo de ideas, en nuestro país, al salir a luz su número 300.

Al entregar la edición extraordinaria, Gutiérrez Ojeda, en una parte de su discurso, manifestó:

" —"No parece correcto "situar el problema de los "medios de comunicación "en el terreno conflictivo de "palabra escrita por un lado, "versus sistemas audiovi- "suales —especialmente te- "levisión— por el otro, "cuando en realidad son dos "universos en que, justa- "mente por ser de caracte- "rísticas tan diversas, lejos "de contraponerse, deben "complementarse. El pro- "blema reside en la calidad, "en el contenido cultural y "ético, que cada uno de "ellos pueda contener, co- "mo vehículos informativos "veraces, o modeladores de "valores reflexivos y de po- "sitiva influencia educado- "ra. Siempre será negativo "un bajo nivel comunicador, "distorsionador de los acon- "tecimientos o mostrándo- "los bajo la luz confusa de "ocultos intereses, cual- "quiera sea la forma de su "envase".

Más adelante, el director de Revista Occidente, continúa:

" "El periodismo de ideas "apurta a estimular al lector "a la reflexión sobre lo que "lee, adentrándose en la "causal de los fenómenos, "oponiendo las ideas y con- "ceptos, a las percepciones "fugaces o a las imágenes "engañosas o simplemente "sensoriales. De esta mane- "ra dejamos de ser lectores "pasivos de ideas reflejas o "ideas-sombras y nos trans- "formamos en sujetos por- "tadores de ideas-luz, semi- "llas, a su vez, de las ideas- "fuerza. Estas últimas son "por lo general las que de- "vienen de actos creadores, "en hechos que llevan el se- "llo del espíritu que produce "ideas".

No sabemos cuál fue la ceremonia efectuada el 14 de abril, día del lanzamiento del N° 300. Pero si sabemos del discurso de su director, del cual entregamos a nuestros lectores dos párrafos muy significativos, y de la revista misma, que tenemos en nuestras manos. Del examen de su material se desprende la dignidad de que está investida y de la altura de sus temas y cronistas.

ARTE SURREALISTA

Tres martes surrealistas, 12, 19 y 26 de abril se han sucedido en el Instituto Chileno Francés de Cultura, con recitaciones a cargo de Luis Alarcón, Roberto Parada, Marés González, Franklyn Mahan, Agnes Bess, Patricia Souper, Elen Decool y Mario Casassus. Los acompañamientos musicales de flauta, gaita y piano correspondieron a interpretaciones del músico Jorge Matamala.

Los poetas, chilenos y europeos presentados en estas tres oportunidades fueron Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Ludwig Seller, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Luis Aragón, Andrés Bretón, Paul Eluard, Vicente Huidobro y Robert Tesnof.

El ciclo Surrealista culminó el jueves 28 de abril con "Cabaret" a cargo de Marés González y el Grupo Movile, dirigido por Hernán Baldrick.

La selección de temas y coordinación correspondió al poeta Enrique Gómez Correa.

Claire Duhamel, agregada cultural de la Embajada de Francia y Directora del Instituto Chileno Francés de Cultura, presidió las presentaciones de "Poesía Surrealista".

PRESENCIA DE DELIA DEL CARRIL

En el Instituto Chileno Alemán de Cultura y en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, simultáneamente, se presentó en Concepción la Exposición "PRESENCIA DE DELIA DEL CARRIL", a partir del 8 de abril.

Se efectuó, también, una Mesa Redonda con la participación de Juvencio Valle, Delia Domínguez, Luz Donoso y Alberto Pérez. Los intelectuales disertaron sobre diversos aspectos de la vida y obra de Delia del Carril, pintora y grabadora de 98 años de edad.

La Exposición fue seleccionada y montada por Carmen Azócar Andrade y constituyó el más definido éxito artístico de los últimos años en Concepción.

El 18 de mayo, esta muestra será inaugurada en el Instituto Chileno Norteamericano, de Santiago, donde también se ha organizado una mesa redonda, con el nombre "Los Poetas Saludan a la Hormiguita".

"Presencia de Delia del Carril", continuará en el transcurso del año, por diversas ciudades del país.

PLAZA MULATO GIL 1a. SEMANA DE JUNIO

Rescatar un viaje puede resultar una aventura tan vital y atractiva como el viaje mismo.

Y esa aventura es la que quieren comunicar, a través no de un reportaje, ni de una muestra fotográfica de tipo turístico.

Es la manera en que María Eugenia Meza (periodista y escritora) y William Geisse (productor artístico y fotógrafo), dos personas, dos amigos, tratan de expresar los sentimientos que ciertos lugares de Europa les provocaron. Magia, soledad, sorpresa, misterio, desconcierto, ternura, alegría.

Cada uno lo realizó a su manera: con palabras y con imágenes. Aseguran que, si fuesen gente de teatro, el resultado habría sido, sin duda, una obra teatral. O que si hubieran tenido un tercer acompañante, éste también se hubiera integrado con una propia manera de expresar sus ideas.

No hubo pies forzados. Ni siquiera la voluntad de converger. Porque ni las fotos ilustran el cuento, ni la narración surgió después de la visión de las fotos. Sin embargo, las líneas lanzadas se cruzaron, y las convergencias se produjeron.

Por eso, el evento que comienza la primera semana de junio en la Plaza Mulato Gil —y que se prolongará por 25 días— no es una exposición ni el lanzamiento de un cuento impreso. Es una incitación a través de diversas fotos y un relato ("El portero de Saint Paul") a la búsqueda de esa atmósfera que provocó en ellos Europa y París, más en concreto.

CULTURA Y LIBERTAD DE EXPRESION EN CHILE

El jueves 14 de abril, atraídos por la calidad del tema, la jerarquía del escenario y categoría de los expositores, unas trescientas personas llegaron hasta la Casa de los periodistas, Amunátegui 31, para seguir las alternativas del Foro que debía comenzar a las 19.00 horas: "Cultura y Libertad de Expresión en Chile".

La Comisión de Defensa Permanente de la Libertad de Expresión había invitado, especialmente a reconocer posiciones, frente al derecho de creación literaria sin censores y a la libertad de informar y ser informado, a Enrique Campos Menéndez, Baltazar Castro, Marcelo Contreras, Francisco Cumplido, Jaime Guzmán Errázuriz, Enrique Lafourcade, Tomás Mac-Hale, Jaime Martínez Williams, Jorge Ovalle y a Luis Sánchez Latorre.

Francisco Pérez, secretario general del Círculo de Periodistas de Santiago, al parecer, no imbuido en los principios que animan a la Comisión organizadora del Foro, estimó procedente exigirles que detentaran una "autorización de la autoridad competente", para facilitarles la Sala de Exposiciones para la realización del acto. Con esta exigencia quedó sellada la suerte del debate sobre Cultura y Libertad de Expresión en nuestro país, a la vez que indirectamente se censuró al Presidente del Consejo Nacional del Colegio de Periodistas, José Tomás Reveco, quien era el actor principal del Foro, en su calidad de Moderador.

Los dirigentes de la Comisión que preside Jorge Edwards, gestionaron ante el secretario abogado de la Intendencia, Luis Enrique Izquierdo, la autorización que sus colegas del Círculo de Santiago le exigían. Dicho funcionario que manifestó ser amigo "sólo de algunos periodistas", adelantó que podía negarse la autorización por carecer la Comisión de Defensa Permanente de la Libertad de Expresión, de personalidad jurídica y que para resolver debía consultar al Intendente. Se impuso finalmente el resquicio ilegal elucubrado por Luis Enrique Izquierdo basado en la carencia de personalidad jurídica. Numerosas autorizaciones —cuando han sido necesarias— se han otorgado a grupos que no la tienen.

Tres embajadores y siete agregados culturales y numerosas personalidades del mundo de las letras, el foro y universidades, llegó hasta la casa de los periodistas para seguir el debate de tan importante tema y las opiniones de tan valioso panel de expositores. Allí se encontraron con una ampliación fotográfica del oficio 1776 mediante el cual el Intendente Mayor General Carol Urzúa Ibáñez no da lugar al Foro, y un centenar de personas que se negaba a creer la insólita suspensión del acto.

La inconsecuencia de la acción determinó la consecuente reacción de los periodistas que, en forma unánime reprobaron la medida aplicada en desmedreo de la libertad de expresión. Colegas de servicios informativos, de reconocida adhesión al gobierno, expresaron su formal desaprobación y manifestaron que medidas como éstas herían sus sentimientos, ya que con respecto a la libertad de expresión, su sensibilidad era muy delicada.

El diario Las Ultimas Noticias del sábado 16 de abril, editorializa sobre el caso, y manifiesta: "La libertad de expresión es —además de un derecho de los pueblos— uno de los más sólidos baluartes democráticos".

Después de una sólida y fundada exposición, el editorialista agrega: "Entendemos como libertad de expresión la de palabra, de prensa y de reunión pacífica. Si hubo una instancia respetuosa al solicitar autorización, creemos que la negativa de la autoridad es poco oportuna y provoca falsas y dañinas interpretaciones en el exterior que, obviamente, causan injustificado daño al país". Así concluye este aleccionador editorial de Las Ultimas Noticias.

En El Mercurio del domingo 17, Lukas, último Premio Nacional de Periodismo en su especialidad, exhibiendo su fino humor, dedica su Don Memorario a la incongruente decisión del intendente regional, sin duda mal informado por funcionarios sectarios, de obstaculizar la realización del Foro "Cultura y Libertad de Expresión en Chile".

Para periodistas y escritores, libertad de expresión y libertad de creación, sin censura, es fundamentalmente una cuestión de principios, y es, además, para quienes trabajan en ambos oficios, una cuestión muy importante en su quehacer gremial.

Fulvio Hurtado

BIBLIOTECA NACIONAL
DEPTO. CENTRO NAC. DE PROCESOS
- 5 AGO. 1983

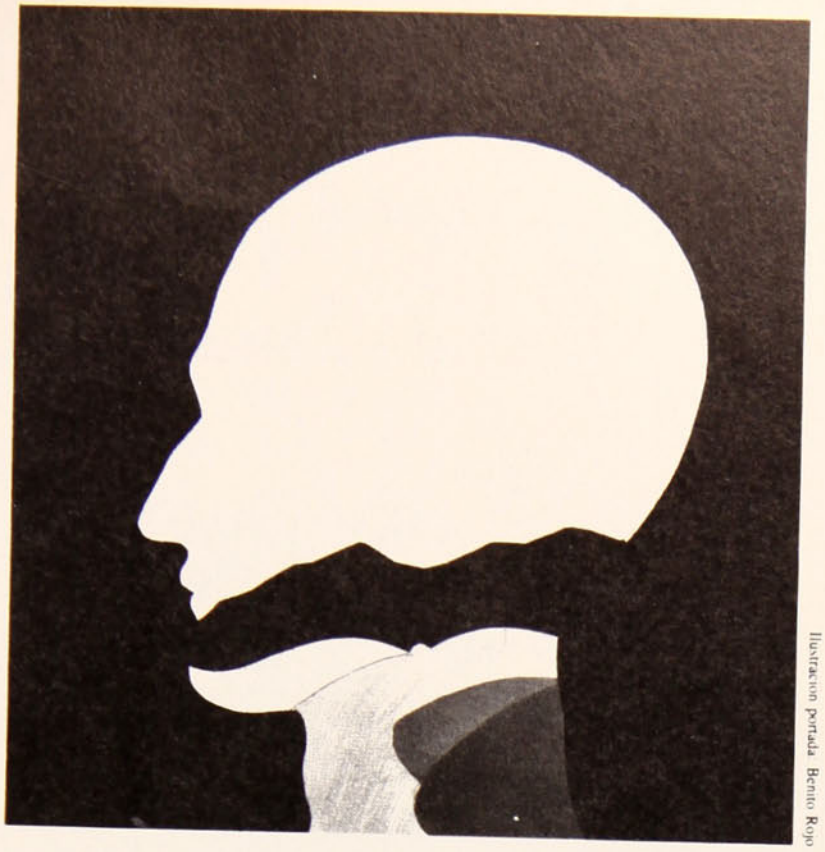


Ilustración portada Benito Rojo

CONVOCATORIA

PRIMER ENCUENTRO CIENTIFICO SOBRE EL MEDIO AMBIENTE CHILENO

Auspicia: Academia Chilena de Ciencias

ORGANIZA:
Centro de Investigación y Planificación del Medio Ambiente (CIPMA)

SEDE:
Universidad de La Serena

LA SERENA, 1º AL 5 DE AGOSTO DE 1983

Miércoles 1° de Junio

revista

hoy

LA VERDAD SIN COMPROMISOS

cumple seis años

Edición extraordinaria dedicada al cardenal RAUL SILVA HENRIQUEZ

- Quién es y cómo es el pastor que gobernó a los católicos santiaguinos por dos décadas
- La vocación sacerdotal de un abogado talquino
- Su labor en Cáritas-Chile y en Cáritas-Internacional
- La reorganización de la Diócesis de Valparaíso
- Santiago: desde Jorge Alessandri a Augusto Pinochet, dos décadas cruciales para Chile.
- Su pensamiento

UN SIMBOLO DE LA IGLESIA POST-CONCILIAR EN UN RETRATO EN PROFUNDIDAD

Edición extraordinaria
de aniversario de revista HOY
Miércoles 1° de junio

hoy

LA VERDAD SIN COMPROMISOS

una revista de verdad

12(895-)

PLUMA & PINCEL

Nº 6 — JUNIO DE 1983
PRECIO $ 100.— (IVA INCLUIDO)

TODA LA CULTURA

¿ESTA USTED PREPARADO PARA UNA GUERRA NUCLEAR? ¿QUE VA A HACER PARA IMPEDIRLA?



Guillermo NUÑEZ / Eduardo GATTI / LOS POETAS JOVENES / TEATRO / LIBROS / BALLET: NUREYEV CANTAUTORES / CIENCIA ACTUAL / 64 PAGINAS DE LECTURA

GOLDENBERG — CORREA Y BOBADILLA

COMPRA Y VENTA DE LINEAS TELEFONICAS C.T.C. DE CHILE

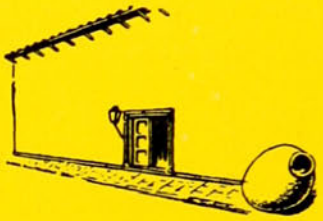
AGUSTINAS 1442 — A 10° P. OF. 1001
TELEFONOS : 710315 — 60962

PROCOBAL, ABOGADOS ASOCIADOS

- ASESORIAS JURIDICAS
- INFORMES COMERCIALES
- COBRANZAS JUDICIALES
- DESPACHO FACTURAS
- COBRANZA SIMPLE

CORRESPONSALIAS: VALPARAISO — CONCEPCION
SAN ANTONIO — CURICO — TALCA — RANCAGUA
AGUSTINAS 1442 — OFIC. 405 — FONOS 81043 — 66087 — 723948

CASONA CRIOLLA



Exponente máximo de nuestra tradición, ofreciendo servicios privados de alta jerarquía:

Matrimonios, Recepciones, Cocktails y Banquetes

Avda. Fernández Albano 488
(Pard. 20, G. Avenida, hacia la Cordillera)
Teléfono 583157

Suscríbase a PLUMA Y PINCEL TODA LA CULTURA

SUSCRIPCIONES: ANUAL $ 1.200
SEMESTRAL $ 600

ARCO LTDA. Bellavista 220 — Teléfono 372487
y Teléfono 2220171 — Santiago

MUNDO STEREO 95.9 F.M.

EN EL CENTRO DE LA FRECUENCIA

CARTA DEL DIRECTOR

Estas palabras a los lectores han sido dedicadas casi sin excepción, a orientarlos sobre los méritos de los artículos y entrevistas que se encontrarían a medida que fuesen adentrándose en las páginas de cada número. Circunstancias de orden moral nos sugieren introducir un ligero cambio en esta modalidad: son tantos los hechos que forman la actividad cultural de nuestro pueblo y que no tienen cabida oportuna en PLUMA Y PINCEL, que nos parece oportuno comentarlos desde esta página.

Los interesados en la actividad cultural saben muy bien que muchas veces se encuentran ante la disyuntiva de elegir un acontecimiento entre dos o más. No se puede asistir a dos conciertos a la vez, ni asistir a la inauguración de una exposición y a la presentación de un libro que tienen lugar a la misma hora, el mismo día. Pero ¿qué ocurre en un país que ha estado sometido durante largos meses a un bombardeo incesante de informaciones sobre la recesión económica, el aumento del desempleo, las negociaciones para la repactación de la deuda externa, el constante alza del pan, de los combustibles, de los libros, y al mismo tiempo, su población se multiplica en eventos que reúnen a los cantautores; encuentra el tiempo para concurrir a las salas de cine-arte; repleta una pequeña sala para escuchar, semana tras semana, a los poetas jóvenes, y ve nacer cada día un nuevo taller literario, un encuentro de escritores y académicos que discuten qué ocurre con los hábitos de lectura, etc., etc., etc.?

Algo está pasando en Chile. Algo le está pasando a los chilenos. Nosotros lo captamos como corriente subterránea que no se manifiesta abiertamente, pero cuya ebullición se percibe con claridad. PLUMA Y PINCEL se siente comprometido con este fenómeno; lo advierte posiblemente en forma temprana, se hace un deber estar atento a su desarrollo y comunicárselo a sus lectores.

Esta introducción viene muy bien en este número, precisamente. Desde nuestra portada, adquirimos un carácter un tanto tremendista. No se nos confunda con los falsos apóstoles del Apocalipsis: no estamos anunciando un fin del mundo, sino que advirtiendo un peligro que se cierne sobre toda la especie humana, sobre el planeta Tierra entero, animales y vegetales por igual.

La actividad cultural está presente también, y ante la imposibilidad de ponderar todos los artículos, permítasenos decir que ahora viene la nota sobre Rudolf Nureyev que tuvimos que lamentar en el número anterior, y junto a ella, otras notas sobre la danza en Santiago. También está el teatro; no así el cine, que ha quedado para el próximo número. El lector va a encontrar una excelente entrevista a Eduardo Gatti, en música, y dos muy buenas entrevistas en la sección plástica: a Guillermo Núñez, desde París, añorando Chile, y a Fernando de Szyszlo, el peruano, a su paso por nuestra capital, en la que dejó tan inteligente expresión, sobre la forma de conjugar en la pintura las raíces andinas y la cultura trasplantada a América desde Europa.

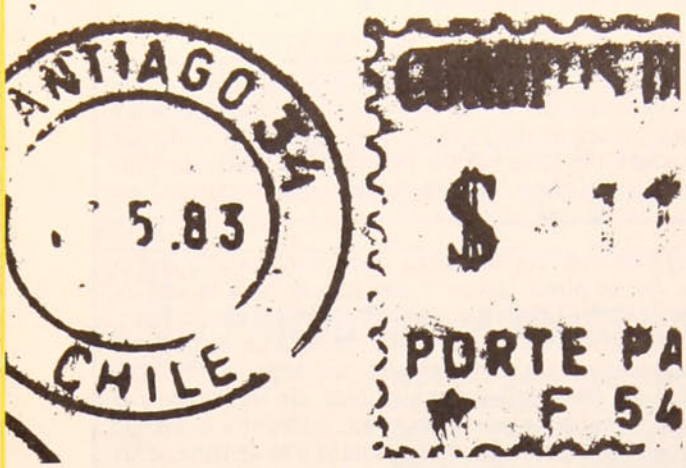
Los poetas jóvenes de Mayo: todo un acontecimiento, bien presentado por Luisa Ulibarri, quien parece que se despide así de su breve pero enjundiosa pasada por el Inst. Cultural Chileno-Norteamericano. Los libros están muy bien tratados en este número, tarea que recayó en Floridor Pérez y Jorge Narváez. En la sección Ciencia Actual, una valiosa nota sobre el superaprendizaje.

Y en el centro, una carta de Gonzalo Alcaíno y William Lillier, titulada "Extinción o Vida", título que encabeza toda esa sección sobre la Iniciativa Planetaria para el mundo que elegimos y la entrevista a la Dra. Helen Caldicot que nos advierte sobre los reales peligros que estamos corriendo de caer impensadamente en un holocausto nuclear.

Y una breve explicación necesaria. En nuestro número 4, el artículo de Marco Antonio Moreno perdió en los talleres una nota que decía de dónde había obtenido la información para su artículo. Fue un mero accidente involuntario.

El Director

CARTAS



LA CRITICA...

Estimado señor Director:

No cabe duda que Fernando Josseau sabe de teatro. Le conozco como dramaturgo y como crítico (en "El Mercurio"), y le respeto como tal. Pero parece olvidar un detalle, un pequeñísimo detalle al escribir sobre la crítica en el Nº 5 de "PLUMA Y PINCEL": los críticos son seres humanos y quien más, quien menos, está ligado de una u otra manera a un grupo, un clan, una "piña" como dicen en España. Entonces surge una enfermedad, una típica enfermedad chilena: el chaqueteo, enfermedad a la que es preciso añadir otro mal nacional, el "amiguismo".

No creo equivocarme al decir que los chilenos parece que nos enorgullecemos con eso de "soy antes que nada amigo de mis amigos", lo que viene a ser una confesión que debiera avergonzar al más caradura. Y es así. No vemos ninguna cosa mala en el amigo y nos ensañamos con el que no lo es (ni siquiera necesita ser enemigo).

¿Puede un crítico bien intencionado, como supongo que es don Fernando, olvidarse de estos males nacionales tan comunes? Personalmente, tengo mis reservas (no me atrevo a decir "dudas"). ¿Qué piensa usted?

Afectuosamente

Teatrófilo en receso
Santiago

Hacemos traslado de su interesante pregunta a Fernando Josseau, quien sin duda le dará satisfacción con una respuesta.

En cuanto a qué pensamos nosotros, dispone usted de todo PyP, sus 64 páginas de lectura, para formarse una idea de nuestro pensamiento.

MARIA MERCEDES SILVA: LOS "GAY" ¡EXISTEN!

Leí con asombro creciente y disgusto al final, la carta de doña María M. Silva, y comienzo por declarar que no soy "gay", pero que si lo fuera, también lo declararía. Lo que me asombra y disgusta, en general, es que todavía haya personas que sientan ese rechazo hacia algo que existe y con lo que tenemos que convivir.

Pero veo una cosa aún más grave que el no aceptar algo que existe, y es que se cae muy fácilmente en la prohibición. Y una vez que prohibimos a los "gay", seguiremos luego prohibiendo a los de piel oscura, a los de ojos rasgados, a los de pelo motudo o a los que llevan "melena de cuma" como dijo el Zalo Reyes (cuyo mérito mayor encuentro en que tiene muchísimo sentido común y conoce muy bien a los chilenos).

Cuando yo era estudiante del Liceo, ya a punto de egresar, se nos perseguía a los que llevábamos el pelo largo. El Liceo nos enviaba para la casa con una anotación, y en la calle, gente simple nos llamaba "peluconES" como un insulto. Más tarde se vio a la gente simple también con el pelo largo y debo reconocer que no a todos les quedaba bien.

Esto ocurrió hace apenas 12 años. En ese tiempo en Chile nadie se atrevía a tocar el tema "gay", aunque veíamos que existían a nuestro alrededor. Hoy se dejó de considerar un insulto la palabra pelucón, un número increíble de jóvenes y de gente mayor usa barba y si hemos de convivir como seres civilizados en esta tierra, habrá que prohibir toda forma de discriminación y de rechazo. Eso es todo lo que se me ocurre decir.

L.D.S.
Valparaíso

SE PROHIBIO

Señor Director: estoy seguro que usted tiene que haberse enterado que hace algún tiempo se intentó publicar en Chile una revista que, si bien no iba a estar enteramente dedicada al tema "gay", este tema figuraba como algo interesante de analizar, estudiar, comentar, con seriedad, como se hace en los países más adelantados (no me atrevo a decir "civilizados", porque siempre me recuerdan que fue muy notoria la presencia "gay" en la decadencia del Imperio Romano, aunque tengo dudas que haya sido precisamente "gay" como lo entendemos hoy, sino más bien un tipo de corrupción degenerativa) el tema de la homosexualidad. Pero la revista fue prohibida.

Y lo que quiero decir es que donde con mayor frecuencia se descubren las tendencias "gay" es en los Internados, Cuarteles militares y en los campos de batalla. No es secreto para nadie que en la guerra de Vietnam se detectó más de un 20% de soldados norteamericanos que incluso sin ser homosexuales, recurrían a esa práctica. Por otra parte no es secreto tampoco que la presencia "gay" no se limita, como muchos piensan, a los artistas y a las capas más altas de la sociedad. Se da en todos los sectores de la población y en todas las profesiones, no solamente entre los peluqueros o bailarines de ballet.

Creo que el artículo de Jorge Marchant es excelente, y que la entrevista a Tennessee Williams demostró mucha madurez de criterio en la dirección de PLUMA Y PINCEL. Los felicito.

¡Ah! ¡Y qué pena me da la gente que piensa como María Mercedes!

No espere encontrar mi nombre en esta carta. No por ahora.

Ya dijimos que el problema "gay" era mucho más complejo de lo que parece a simple vista. Lo que sabe el común de la gente es apenas la punta de un iceberg que oculta bajo la superficie del agua la mayor parte de su dimensión. Ya tendremos ocasión para volver sobre el tema.



ERRORES Y ERRATAS

Señor Director: ¿por qué tantas faltas, erratas y errores en una revista cultural? Hay párrafos enteros que no se entienden; se saltan líneas, palabras. El pobre lector no sabe si en verdad es apenas una palabra la que falta o un párrafo completo. Entonces la lectura se convierte en un crucigrama y lo peor es que al encontrar un error de este tipo, uno tiende a abandonar la lectura del artículo. Considero que es una verdadera lástima que no haya podido usted superar este problema y muy modestamente le sugiero que ponga más atención a la corrección de pruebas, que así entiendo que se llama el problema. Por la misma razón, aplausos para MAJA DERA y su carta.

Jorge A. Santibáñez S.

No es una excusa sino una explicación: nos esforzamos porque no haya errores, pero contamos con muy poco personal para tan grande tarea. Agradecemos el comentario porque nos comprometemos a esforzarnos más. Aunque es menester que se recuerde que

en todo taller tipográfico habita un duende; así al menos lo dice la leyenda, y nunca se sabe lo que el duende es capaz de hacer. Repetimos: no es excusa sino una explicación.



¿COLABORADORES ANONIMOS?

¿A quién tenemos que agradecerle la interesante nota sobre "El 'Birlibirloque"? Las demás críticas de teatro, excelentes todas ellas (aunque una no esté obligadamente de acuerdo en todo), las firma María Eugenia Di Doménico. ¡Qué bueno volver a leer sus críticas después de tan largo tiempo en que estuvo ausente de los medios de prensa! Pero, ¿tiene PLUMA Y PINCEL colaboradores anónimos también?

Ana María
Viña del Mar

La nota a que hace referencia Ana María tiene, además, el pecado de llevar un título que no está completo: debió decir el TEATRO CIRCO y no EL CIRCO solo. Y la nota se debe a nuestra colaboradora María Eugenia Meza. ¿Se dan cuenta que existen "duendes" en los talleres"? Nuestro pecado fue todavía más grave cuando omitimos informar que la excelente nota sobre "Los fusilamientos de Mayo", de Goya, la envió Antonio Landauro ¡desde Nueva York! En este caso los "duendes" se pasaron. Vamos a ver si evitamos que nos hagan nuevas "gracias" en esta edición y las futuras.



¿POR QUE VALLEJOS"?

Bien escrita y muy bien informada la nota sobre César Vallejo, el poeta peruano injustamente olvidado y muy bien que PLUMA Y PINCEL lo haya recuperado. Pero el apellido del poeta no es VallejoS, no lleva "s" final. Por lo demás, los felicito por el nivel de la revista.

Luis Maleh A.
Lima. Perú

No cabe duda que ya no se puede seguir culpando a los "duendes". El error señalado por nuestro lector peruano (?) no tiene excusas posible en una revista cultural, menos aún cuando en todo el artículo de Mario Valdovinos el apellido del gran poeta peruano está bien escrito. Y como las excusas no reparan nada, nos comprometemos a cuidar como es debido estos detalles tan importantes, en especial después de haber descubierto que en la Carta del Director (página 1 del N° 5), ¡el error está reiterado y firmado por el Director!



De nuestra mayor consideración:

Solicitamos a Ud. tenga la bondad de enviarnos "de cortesía", si es posible, el N° 1 al 42 inclusive de la Revista "Pluma y Pincel".

Nuestra Biblioteca se encuentra ubicada a 5 kilómetros de Bonn, Alemania Federal, denominada Hispano-Sud-América y está registrada en la Minerva Handbuch, Catálogo Alemán de Bibliotecas especializadas.

Nos interesa todo lo referente a los países de habla hispana, desde Venezuela hasta la región antártica. Juntamos libros, revistas, boletines, folletos, anuarios, agendas, catálogos, etc. etc., lo más antiguo, lo más reciente.

Esperamos contar con su envío y ojalá nos incluya en su lista de distribución.

Con toda atención,

Dr. Wolfgang Wallisfurth
Rep. Federal Alemania

Esta carta estaba dirigida a nuestra revista, pero la dirección estaba equivocada, decía Huelén 210, Depto. G. Es un milagro que finalmente haya llegado a nuestras manos, aunque sí tardó algo: está fechada el 28 de febrero del presente año. Y lamentamos informar a nuestros amigos en la Biblioteca Hispano-Sud-América, que los primeros números de PyP fueron editados en Buenos Aires y ni siquiera nosotros contamos con una colección completa de ella. En cuanto a los números aparecidos en Chile, tal como solicita la carta, los incluiremos en nuestra lista de distribución. Gracias por su interés.

Señor Director:

En la Biblioteca Pública N° 83 de Quillota se ha iniciado la creación de una sección Hemeroteca, en la campaña iniciada para reunir publicaciones periódicas, solicito a Ud. tener a bien considerar la destinación de la revista PLUMA Y PINCEL a nuestra Biblioteca, gentileza que nos permitiría brindar un mejor servicio al lector público.

Confiada en una buena acogida a mi solicitud, le saluda y agradece su consideración,

María Isabel Hernández Medina,
Bibliotecaria Encargada
Biblioteca Pública N° 83
Quillota

Si vamos a poner una Biblioteca de la Rep. Federal Alemana en nuestra lista de distribución, ¡cómo no dar satisfacción a una Biblioteca que queda aquí nomás, en Quillota! Cuente con PyP a partir del próximo número, amiga María Isabel.



De mi consideración:

Un poco tarde he venido a conocer su revista. Es lo mejor que tenemos en revistas de quiosco!

Mi especialidad es la música, por lo que he disfrutado de su sección dedicada a Frutillar. Profundo, que denota dominio del oficio y a la vez, claro y entretenido, repartiendo algunos tirones de orejas que seguramente son justificados.

Reciba usted mis felicitaciones y en espera que se mantenga esta alta calidad, le saluda,

Marcelo Laferte Errázuriz
Profesor de Piano
Santiago

Los méritos son de Enrique Arriagada, autor de la nota sobre Frutillar. En cuanto regrese a Santiago volveremos a contar con sus comentarios. Gracias, Profesor Laferte.



ESCUELA DE ESTUDIOS SUPERIORES

ADMISION ABIERTA
2° Semestre 1983

ESCUELAS de:

CINE — Carrera:
TECNICAS AUDIOVISUALES (4 semestres)
Programa:
CENTRO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS
Vespertino

— Problemas de la Puesta en Escena — Prof. Cristián Sánchez — 72 hrs.
— Semiologia de la Imagen — Prof. Néstor Olagaray — 36 hrs.
— Lenguaje Cinematográfico — Prof. José Román — 36 hrs.
— Cine Documental — Prof. Ignacio Aliaga — 36 hrs.
— El Cine Expresionista Alemán — Prof. José Román — 36 hrs.
— Cine y Antropología: El comportamiento social — Prof. Alvaro Sánchez — 36 hrs.

FOTOGRAFIA — Carrera: **FOTOGRAFIA PUBLICITARIA** (4 semestres) Diurno
Programa: Fotografía B/N Básico (1 semestre) Diurno
Fotografía B/N (1 semestre) Vespertino
Fotografía Color (1 semestre) Tarde

COMUNICACION SOCIAL (4 semestres)
TECNICO EN COMUNICACION SOCIAL
Menciones en: Medios Informativos
Relaciones Públicas
Publicidad

MUSICA — Carrera:
Licenciatura en Instrumentos (Clásico)
(8 semestres) Diurno
Licenciatura en Música Popular (6 semestres) Tarde
Programa: Taller de Flauta Dulce (3 meses) Tarde
Taller de Guitarra Popular (3 meses) Tarde
Iniciación a la Música
(Kinder a 2° Básico) Tarde y Sábado

TEATRO — Carrera: **ACTUACION** 6 semestres)
Tarde y Vespertino
Programa: Iniciación Teatral (4 semestres) Tarde

BALLET (Octavio Cintolesi) — Programas:
Iniciación a la Danza — Diurno - Vespertino
Danza Avanzada — Diurno - Tarde
Aficionados — Vespertino

INFORMACIONES Y MATRICULAS:
Sto. Domingo 526 — Fono 394987
CENTRO DE FORMACION TECNICA
(Reconocido por Ministerio de Educación
Decreto Exento N° 86 — 12-Abril-1983)

ERNESTO PINTO LAGARRIGUE 192 — BARRIO BELLAVISTA — STGO. CHILE

CAFE del CERRO



ENCONTREMONOS EN EL ARTE Y LA AMISTAD CON LO MEJOR DEL CANTO NUEVO
• JAZZ
FOLKLORE
• CANTAUTORES
TEATRO • HUMOR
POESIA

de lunes a sábado
desde 19.30 hrs.

F. 778308

SUBCRIBASE

a Pluma y Pincel
Teléfono 2220171

SUMARIO

Carta del Director 1

Cartas 2
Sumario 3
Ideas: Alma + Cuerpo = Hombre 6
Humor de Oski: La lección de Anatomía 7
Danza: Nureyev: El magnetismo de un Dios 8
La danza, otra alternativa 10
DANZAAHORA 12
Teatro: Crítica de Teatro 14
¿Hacia dónde va el Teatro? 18
Música: Eduardo Gatti: brillante, marginal y subterráneo 19
Encuentro de contautores 24
Un problema de conciencia 25
Extinción o Vida: Una carta de Gonzalo Alcaíno y W. Lillier 26
La Iniciativa Planetaria para el mundo que elegimos 27
Entrevista de Rob Okun a la Dra. Helen Caldicott 33
Literatura: El regreso de Ayesha 39
La Maga 40
Los jóvenes poetas de Mayo 42
Pidiéndole peras al olmo 46
Libros: En las fronteras de la ciencia y el arte: Historia testimonial de mujeres del campo 47
"Memorias" de Joaquín Edwards Bello 50
"Imágenes de Infancia y Adolescencia", de Manuel Rojas 51
El libro y el televisor 52
Plástica: Persistencia de Delia del Carril 53
Guillermo Núñez, desde Paris: "El blanco, todo el dolor; con el silencio, todos los gritos" 54
Entrevista a Fernando de Szyszlo 56
A propósito de los tapices de Calder en el Museo Nacional de Bellas Artes 59
Ronda de Galerías 60
Ciencia Actual: Aprendizaje y estados alterados de conciencia 62



Director: **Gregorio Goldenberg**; Redactora Jefe: **Elga Pérez-Laborde**; Gerente: **Loreley Goldenberg**; Arte y Diagramación: **Alejandro Román y Eduardo Dinamarca**; Archivo y Documentación: **Sofía Perelman**. Colaboran en este número: **Achecé, Gonzalo Alcaíno & William Lillier, María Eugenia Di Doménico, Fernando Emmerich, Amy Goldin, Fulvio Hurtado, Ricardo López, María Eugenia Meza, Marco Antonio Moreno, M.C., Jorge Narváez, Floridor Pérez, Silvia Ready, Anny Rivera, José Luis Rosasco, Jorge Sáez, Samuel Silva, Johanna María Stein, Luisa Ulibarri, Mario Valdovinos, Lillie Wilson**. Editado en Chile por "**Artes y Letras de América, ALA, Ltda.**", domiciliada en José Alfonso 33, Depto. 192, Teléfono 2220171. Representante Legal: **Gregorio Goldenberg**.

Marca Registrada. Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido sin la previa autorización del Editor.

Distribuida por **Ainavillo y Cía. Ltda.** Impresa en **San Jorge Impresores S.A.I.** que sólo hace de impresora. Recargo de flete a 1ª, 2ª y 12ª Regiones: $ 5. **Los artículos firmados son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.**

ALMA + CUERPO = HOMBRE

Originalmente fue necesario inventar que había materia y que había espíritu. De allí se infería que el hombre era una mezcla de ambos: cuerpo y alma. Pero todo no terminaba aquí; faltaba agregar que se trataba de cosas diferentes, que no se debían confundir y que, por fin, una era superior a la otra.



Sin duda el alma era superior al cuerpo. Este último no era más que el molesto compañero en la ruta terrena a la que el alma estaba obligada antes de la verdadera vida. Siempre más cerca del vicio y con frecuencia del mismo pecado, del cuerpo poco debía esperarse. En el alma, en cambio, se encarnaba y hasta se definía, la virtud. Lo mismo con el placer: privilegio del alma, derecho negado al cuerpo.

La historia de la desvalorización del cuerpo es larga. Seguramente una mala lectura de Platón ayudó bastante, pero quizás no fuera necesaria. Los **esenios**, aún antes de la era cristiana, tenían ya las cosas muy claras. Creían en el espíritu y sufrían con resignación la cautividad del cuerpo. Estaban obligados a vivir, pero comían y bebían con algo de repugnancia y defecaban con horror

Los **cátaros** medievales contribuyeron a su vez afirmando que sólo el espíritu era obra de Dios, en tanto que el cuerpo lo era del Diablo. Así, con algo de ingenio, pero escasa sabiduría, el hombre resultaba ser un engendro a la vez divino y diabólico. Las evidencias que pudiesen avalar tal afirmación no estaban por ninguna parte, pero eso no tenía importancia. Ellos creían en lo que decían y se comportaban en consecuencia. Su profunda hostilidad a los placeres de la carne era prueba suficiente de la honestidad de sus creencias. Condenaron el matrimonio y la copulación; se negaban a comer algunos alimentos como la carne y el pescado. Consideraban a Jesús no como un hombre ni como un Dios, sino como un espíritu puro.

Naturalmente, y cualquiera sea la complejidad de este asunto, bajo influencias semejantes fue fácil concluir que había algo deseable en la pobreza y en el ayuno; y buenos caminos de autoperfección en la castidad, el sufrimiento y la flagelación. Esta última, una de las formas más



Ricardo López

antiguas de castigo del cuerpo, está claramente vinculada desde el principio a la vida religiosa. Las herejías menores eran sancionadas con una pena de azote y las mayores con la hoguera. El cuerpo pagaba los delitos del espíritu. Azotar a los otros y azotarse a sí mismo, era (...y es) una manera de aplacar la furia de Dios. Con ello se reparaba las afrentas cometidas. El sufrimiento del cuerpo purificaba y reconciliaba al hombre con la divinidad.

Contemporáneamente las doctrinas de la contención beben y se fortalecen en esta tradición. Los apologistas del autocastigo no han desaparecido; tampoco lo han hecho los educadores de culpas.



Esto ha impedido apreciar muchas cosas. Con la mirada tan oscurecida era imposible ver la verdadera realidad del cuerpo; siquiera en sus manifestaciones más simples y en sus derechos elementales. Más de veinte siglos han sido necesarios para descubrir el lenguaje del cuerpo. Recién, desde hace algunas décadas, las investigaciones sobre comunicación no-verbal han puesto en evidencia un completo y complejo lenguaje de gestos, posturas y actitudes, presentes en toda relación y del cual nadie es ajeno. Igual tiempo tomó descubrir algo tan obvio como que el primer contacto de todo hombre con su mundo es a través del cuerpo, y que de allí nace y se desarrolla la inteligencia. Reduciendo así la antigua distinción entre facultades superiores e inferiores, al más puro sinsentido.

En fin, recién las cosas empiezan a cambiar. ¡Pero cuánto oscurantismo traspasa todavía nuestros juicios sobre el amor y el sexo! ¡cuánto temor nos invade todavía frente a la experiencia y al placer! ¡cuánta pobreza todavía al hablar del aborto o la pornografía!

La mayor parte de nuestra moral, especialmente aquella que se refiere a los derechos del cuerpo, es el resultado de una confusa mezcla de miedos, culpas y coacciones. Pero, a menos que eso se considere deseable, es necesario insistir en que los mismos derechos que se reclaman en el plano de las ideas y de la política (pluralismo, tolerancia, libertad), se reclaman y se respeten también en el plano de la moral. De otro modo nos seguirá eternamente negada la madurez.

Fotos de: Regina Jiménez
Ricardo López Pérez



LA LECCION DE ANATOMIA

Obra maestra de Rembrandt, en el museo de La Haya, una de las maravillas de la pintura. El sabio profesor Nicolás Tulp describe la anatomía del brazo sobre un cadáver. Las cabezas están llenas de expresión; la de Tulp es grave, impasible; todos los matices se pintan en la actitud y la mirada del auditorio; el escorzo del cadáver es de una osadía extraordinaria.

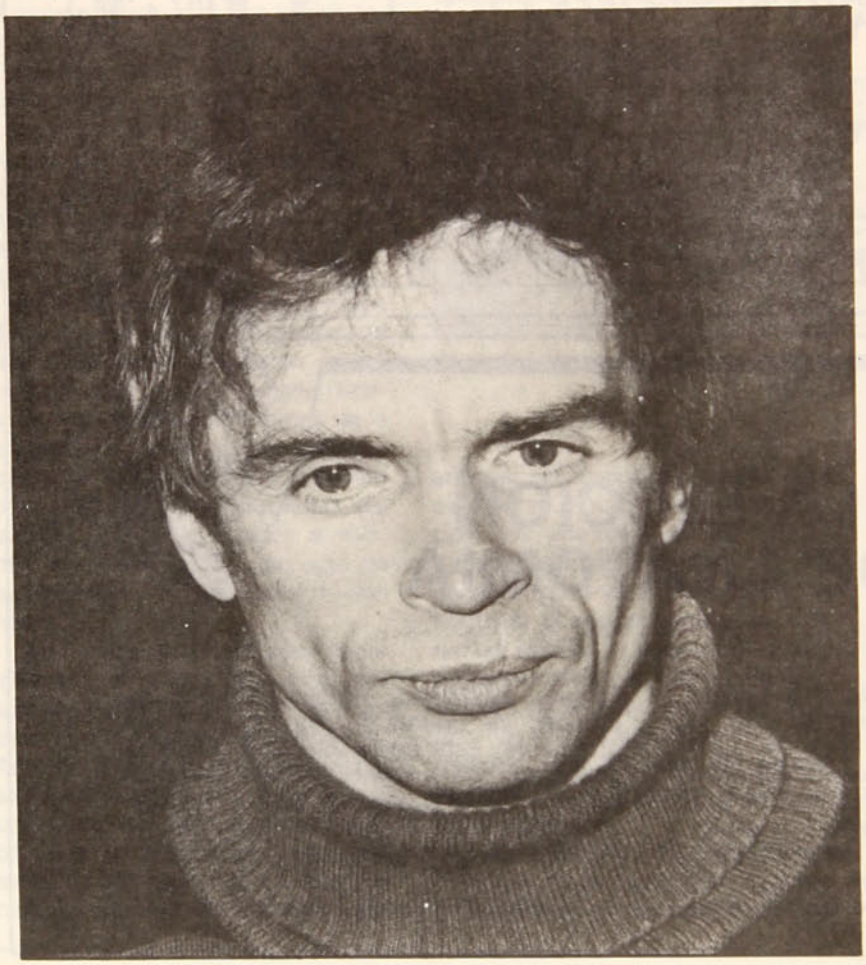
Dibujo, modelado, ropajes, claroscuro, perspectiva, figuras y fondo, todo es irreprochable. Esta admirable tela, cuyas figuras son de tamaño natural, a medio cuerpo, fue realizada en 1632. Fue pintado a pedido de Tulp, quien la donó a la *"Guilde"* de los cirujanos de Amsterdam.

(Nouveau Larousse Illustré, Tomo I)

Rudolf Nureyev:

EL MAGNETISMO DE UN DIOS

Acompañado del Ballet Theatre Francais de Nancy, Rudolf Nureyev estuvo recientemente en Chile en una gira organizada por la Corporación Cultural de Santiago. Fueron cuatro presentaciones en el Teatro Municipal que acrecentaron, para los que tuvieron la suerte de verlo, la leyenda que lo envuelve.



Un rostro tan expresivo como su cuerpo, de rasgos típicamente caucásicos..

"No espero nada de nadie; simplemente sigo adelante. Mi única preocupación en la vida es la danza", dijo Rudolf Nureyev poco después de abandonar su compañía de ballet y pedir asilo en Occidente. En aquel entonces era un muchacho taimado y arrogante de 23 años; el bailarín más prometedor de la Unión Soviética a pesar de su fama de rebelde e indisciplinado. Pero también era un tártaro ambicioso, inteligente y de férrea voluntad que sabía muy bien lo que quería y cómo conseguirlo.

Desde que asistió a una función del ballet folklórico de Ufa donde vivía, Nureyev sabía que sería bailarín. Tenía entonces seis años. A los 17 entró al Kirov Ballet de Leningrado y en tres años completó sus estudios y entrenamiento. Antes de partir en la famosa gira a París que terminaría con su "salto a la libertad", ya había recibido importantes premios y había bailado con destacadas figuras, como la célebre Doudinskaya.

En Occidente, muy pronto, se dio a conocer por su talento. Bastó una llamada de Margot Fonteyn desde Inglaterra. "Me gustaría que bailaras conmigo", y Nureyev dejó la Compañía del Marqués de Cuevas y aterrizó en el aeropuerto londinense, temeroso de recibir el asedio periodístico que venía persiguiéndolo desde su decisión de no volver a la Unión Soviética.

La Fonteyn era la única persona que lo esperaba y lo llevó a su casa donde nació una amistad basada en el mutuo respeto y admiración, y que convirtió a estos dos bailarines en la

Vuela como un ave y se cuelga del aire para caer en cámara lenta...



Foto de Enzo Basso

más célebre pareja que la danza haya conocido.

Después de "Giselle", la Fonteyn y su joven compañero recorrieron Europa y Estados Unidos siendo recibidos siempre con grandes ovaciones. Enrique Lafourcade, el otro día, encontró un antiguo recorte que da a conocer el éxito de la pareja tras la presentación de "Stastsoper" en Viena, en octubre de 1964. Ochenta y nueve saludos ante un público eufórico. Casi una hora entrando y saliendo por la cortina del escenario. ¡Record mundial absoluto!

Fueron diez años cerca de Margot Fonteyn y al comenzar la década del 70, Nureyev había llegado al terreno mitológico de las leyendas. Su cuerpo, su fuerza, su dinamismo y su voluntad, habían conseguido "llevarlo adelante".

CON UN NO SE QUE

La leyenda Nureyev no se debe a su temperamento de divo, a sus incursiones en el cine o en el jet set internacional. ¡No! Nureyev es llamado el dios de la danza, en el fondo, por dos razones muy relacionadas entre sí.

La primera responde a la pregunta ¿qué le ha dado él al ballet? No sólo lo ha popularizado hasta llenar salas y teatros a través del mundo. No sólo ha cosechado miles de admiradores fascinados con su estilo y su técnica. También ha entregado nuevos nombres, ya que tras su huella, una decena de jóvenes bailarines soviéticos pidieron asilo dando nuevo brillo a diversas compañías de Occidente. Y como si esto fuera poco, están los montajes coreográficos, la fusión del repertorio clásico con una línea más contemporánea, la mayor importancia del rol masculino..., todos aportes entregados por este "dios".

Y la segunda pregunta. ¿Quién es Nureyev?

Además de todo lo anterior, él ha entregado su personalidad como bailarín; sus extraordinarias interpretaciones, ese gran talento histriónico que muy pocos logran demostrar.

Sólo ver su rostro ya despierta interés. Pómulos muy altos, cejas tupidas, ojos increíblemente claros, labios gruesos y carnosos; una mirada inteligente e irónica que denota gran personalidad y seguridad en sí mismo. Su cuerpo es extraño. Hombros anchos, una espalda ya flácida a los 45 años (resulta increíble con todo el ejercicio que hace), un torso grande en comparación con sus miembros. Pero un cuerpo que logra la más eficaz de las expresiones. Cada movimiento que hace resulta ser un acto de comunicación. Cada gesto se transforma en bella plasticidad, en mensajes de emoción y sentimiento, que llegan al alma del espectador. ¿Cómo olvidar aquella cara de desamparo y duda en "Canto del Compañero Errante"? ¿o la sensualidad erótica y despectiva en "Señorita Julie"?

"Nureyev no es sólo bailarín. Yo lo siento como si fuera actor", exclamó alguien del público y con mucha razón. Y agrega Rosario Llansol, directora de una Academia de Ballet Clásico: "Tiene un don, un no se qué. Eso que tienen algunos seres privilegiados y que hacen que al estar en su presencia nos impote más la comunicación y el sentimiento que nos pueda proporcionar y no sólo la admiración ante la máquina del cuerpo".

¡Magnetismo! Magnetismo individual y popularidad masiva... este es el legado de Nureyev.

M.C.

LA DANZA, OTRA ALTERNATIVA

— *La mente domina el cuerpo.*

— *El cuerpo nos tiene que durar toda la vida.*

— *La danza es un arte pero además es una ciencia muy exacta.*

Estos son algunos de los breves, pero contundentes conceptos que a partir de 1979 han ido transformando lenta aunque inexorablemente el qué, cómo y dónde hacer del bailarín en Chile, permitiendo una salida al mezquino y tortuoso esquema de trabajo existente hasta entonces.

Antes del año 1979, el sueño de los aspirantes a bailarín era ingresar en una de las dos únicas compañías oficiales de Danza que habían en el país. El "Ballet Nacional" perteneciente a la Universidad de Chile y el "Ballet Municipal" dependiente de la Municipalidad de Santiago. Para cumplir con dicho logro los émulos de Terpsícore estudiaban concienzudamente en las casi espartanas escuelas de la Universidad de Chile y del Teatro Municipal, respectivamente. Por excepción algún osado se preparaba en una academia con alguna ex-**prima donna** retirada, o en algún grupo amateur, generalmente en provincias.

En todo caso no existían otras posibilidades de preparación.

Luego de varios años bregando con el **endehors** y el **arabesque penchée** y después de pasar por la traumática experiencia de participar, sin mucha fortuna, en algunas de las escasas audiciones para ingresar a una de las tradicionales instituciones, se caía en cuenta que llegar al Olimpo junto a los dioses de la Danza no era nada sencillo. Se podía pasar años audicionando en espera de una vacante o de algún golpe de suerte quizás.

Pero mientras esto ocurría ¿qué hacer?

Los caminos a seguir no eran muchos ni estimulantes. Uno, esperar ansiosamente otra oportunidad. Dos, olvidar los sueños de gloria y disfrutar eternamente las clases de Danza sin llegar jamás a pisar un escenario. Y tres, para los más audaces, abandonar la seriedad e ingresar a las filas de los llamados "bailarines de variedad".

Ser bailarín de variedad no era cosa divertida. Significaba trabajar en revistas, boites o con suerte, aparecer fugazmente en algún programa de T.V. Se funcionaba de noche, con mala paga, sin mucha técnica y lo peor, sin mucho respeto de parte de los serios que consideraban que bailar en **leotard** con medias transparentes o en bikini con brillos no podía ser llamado Danza y sus cultores no eran sacerdotisas de este arte, sino "bataclanas".

Pero como la necesidad tiene cara de hereje y las tablas tiran, llegó el momento de decisión para todos aquellos y aquellas que se habían preparado con tanto esmero a fin de llegar al escenario, aunque éste no fuese el escenario del Teatro Municipal, ni el de la sala Isidora Zegers.

A mediados del año 1977, el Teatro Opera, que prèsentaba la Cía. de Revistas Bim-Bam-Bum, estrenó su primera revista con certificado de cultural y con el auspicio de la Universidad de Chile. Poco después puso a la cabeza de sus atracciones nada menos que a Magaly Rivano que trocó sus zapatillas de raso por los zapatos de taco alto y el tutú por el bikini. Como **partner** la secundó Fernando Espinoza, que en aquel entonces oficiaba de solista en el Teatro Municipal. Para completar este inverosímil desaguisado, el cuerpo de Baile o coristas, estaban compuesto por las recién egresadas, estudiantes de danza de la Universidad de Chile y del Teatro Municipal, aún con pies en la primera posición y brazos en **courronne** inclusive.

Fue un trago difícil de pasar para los clásicos y puristas, pero sólo fue el comienzo de la batalla. Se probó que aunque no tenían el mismo **sex-appeal** que sus antecesoras, eran superiores en entrega, fuerza y coordinación cambiando la abundancia física por calidad interpretativa.

Simultáneamente en T.V. se abría al parecer una nueva perspectiva para los atribulados bailarines y bailarinas que aunque ya estaban en el escenario no se conformaban con ser coro en Teatro de revista. Los programas televisivos hacían sus primeros intentos para mantener un cuerpo de baile estable que realizara apertura, cierre y números estelares. Las condiciones de trabajo en T.V. no eran óptimas. No había una infraestructura apropiada, los grupos no eran homogéneos, no había tiempo ni interés por preparar un grupo debidamente; todo se hacía contra el tiempo y contra el presupuesto. Pero el intento fue válido. Programas como **Dingolondango** y **Música Libre,** marcaron un hito en el esquema televisivo.

El Teatro no se quedó atrás en este renacer de la Danza en el espectáculo. Las comedias musicales a todo trapo hicieron su entrada triunfal. "El violinista en el tejado" en un comienzo y luego "El diluvio que viene".

"El diluvio que viene" mostró sin lugar a dudas que el elemento nacional, bien trabajado, era de óptima calidad a nivel internacional. Fue **"la"** comedia musical que se ha visto en Chile.

Con "El diluvio que viene" llegó quien ha sido una verdadera inyección de vitalidad y valoración del bailarín y la Danza en Chile: Karen Connolly.

Fue Karen Connolly, con sus conceptos breves, pero precisos, quien convenció a los bailarines que "no existe el no puedo", que el bailarín no es un artista de Segunda Categoría, que nadie se ha muerto por trabajar 14 horas de corrido y que para ser un eximio bailarín no es necesario ser alto.

Del Teatro Casino "Las Vegas" poco después del estreno de la comedia musical, Karen Connolly se fue al Canal 13, para coreografiar los programas estelares. Allí fue donde comenzó realmente la bomba de tiempo en el ambiente nacional. Usando la misma gente con la que trabajó en "El diluvio", porque se negó a cambiarlos por caras más "bonitas", ensayó una y otra vez hasta el cansancio con sus bailarines en un ritmo de movimientos tan vertiginosos que los cuerpos parecían a punto de desmembrarse. Mostró sus primeros trabajos en **Lunes Gala**. El resultado fue avasallador; con la coreografía para un pasaje de la "guerra de las galaxias", los televidentes quedaron atónitos por la forma de rotar las cabezas tan velozmente y pensaron con justa razón que se trataba de bailarines extranjeros. ¿Por qué no?. El programa era estelar y la coreógrafa era "gringa". Además, no había recesión. Cada lunes se esperó con impaciencia el bloque del "Ballet" que asombraba cada vez con arriestados **lifts**, y con la rapidez y altura de lanzar las piernas, y con la vehemencia de la interpretación tan intensa que parecía saltar fuera de la pantalla.

Pero no todo era obra de la casualidad ni de la buena fortuna. Karen imponía a sus bailarines un intenso programa de ensayos que día a día, eran más fuertes y agotadores. Ya no sólo se trataba de lograr una coreografía limpia y coordinada, sino de trabajar meticulosamente preparando el cuerpo en técnica, resistencia y expresividad.

Obviamente, los bailarines elegidos por Karen no eran en absoluto homogéneos en porte, estudios ni preparación. Sólo dos elementos los identificaban a todos por igual: amor a su arte y ganas locas de aprender.

A los ensayos se sumó el **training** diario obligatorio de casi tres horas y media, acondicionando el cuerpo y progresando en técnica (Clásico y Jazz). Lira 40 fue testigo de más de algún desmayo por falta de costumbre a exigencias tan extremas y de los sorprendidos comentarios del personal del Canal, que jamás pensaron que un grupo de baile para T.V. tuviese que prepararse tanto.

Con el correr de los meses fue cosa común oir el piano tocar durante toda la mañana conocidas melodías como el "Yelow Submarine", "Adios Amor", etc., temas con los cuales el ballet realizaba su "acondicionamiento". Tampoco era extraño cerrar las puertas del Canal tarde en la noche y dejar adentro el ballet ensayando infatigablemente hasta casi la madrugada.

Tanto trabajo silencioso se hizo presente en la mayor calidad y disciplina que este grupo mostró en sus cada vez más frecuentes apariciones en la pantalla.

El esfuerzo de este grupo y la tenacidad de su directora ha logrado un respeto y consideración hacia el bailarín "de Show" y su actividad, que no había anteriormente. Revaloración que fue gratamente apreciada por los danzarines en el trato y en los sueldos (por lo menos antes de la recesión).

Estos valiosos logros no sólo les pertenece a ellos de motu proprio, sino que son patrimonio de todos los profesionales de la danza que velan responsablemente por su arte preparando concientemente su cuerpo y su espíritu para una impecable y entretenida entrega de lo suyo, aunque sea en este género del espectáculo llamado "Show" que de liviano y fácil no tiene nada, excepto la sensación que llega al espectador, pero que conlleva horas de trabajo y concienzuda labor.



La espontaneidad y la armonía del conjunto exigen mucho tiempo de preparación y una dedicación casi sacerdotal...

Achecé

DANZAAHORA



Sus líneas de trabajo vienen de lejos.

Desde cuando Gaby Concha estudiaba danza en la Universidad de Chile, aprendiendo técnica clásica y moderna, en la escuela del expresionismo alemán. Sus ideas sobre el movimiento siguieron madurando después, en Estados Unidos, donde se empapó de la visión dancística de Martha Graham y José Limón.

—Todos esos elementos los he incorporado a mí, pero con un sentido nuestro. Buscando una técnica que sea consecuente con nuestras necesidades. Sin dejar de lado lo básico de la danza moderna, he trabajado en un largo proceso de evolución, cuyos resultados son también a largo plazo —explica la coreógrafo y directora de "Danzaahora", uno de los pocos grupos de danza moderna que existe en Chile.

—La danza es una forma de expresión que no se ha desarrollado demasiado en nuestro país, pese a no requerir de mayores artificios. Basta con tener un cuerpo, aceptarlo y, en esa medida, aportar a los demás: Nosotros como raza no vamos a ser jamás como las bailarinas europeas, pero a lo que tenemos, le debemos sacar partido. Seremos bajitas y paticortas, pero tenemos algo que decir.

El espectáculo de seis danzas que presenta el grupo durante este año y donde se combinan elementos como muñecos, botellas y deshechos de materiales plásticos, es el resultado de un trabajo de dos años entre Gaby Concha y Nana Leiva, básicamente.

—Fuimos afinando una serie de ideas en cuanto a la coreografía "Estuvimos-Somos" que es una especie de suite de solos acompañados de interpretaciones grupales. Paralelamente, había un contenido que queríamos expresar y que necesitábamos solucionar nada más que con las dos bailarinas que éramos. Luego se agregaron al grupo Inés Leiva y Gloria Solís y encontramos la solución de los muñecos. Con dichos elementos nuevos hubo que plantear nuevamente las ideas y depurarlas para encontrar lo que buscábamos.

La incorporación de las otras dos bailarinas, les dio también pie para remontar "El maíz", que antes había bailado Gaby Concha con un concepto distinto, incluso en cuanto a los poemas de la Mistral que se utilizaban. Y también sirvió para volver a trabajar "Del altiplano" que se repuso tal como había sido concebida:

—Me inspiré en la atmósfera del Altiplano —cuenta Gaby Concha— **en los sonidos, el movimiento de las cholitas, cómo surte sus efectos la chicha de manzana, la challa y la serpentina cuando celebran... Como también en esa parte triste, quejosa, que es tan nuestra.**

Este año se abocaron a la realización de la danza que cierra el espectáculo y que le da nombre a la presentación.



Sacarle partido a lo propio con la técnica adecuada.



Danzaahora es producto de una investigación grupal, incluidos músico y diseñador.

—**Desde el título en adelante mostramos lo abierto que está este trabajo al momento y a las partes del grupo. Esta no es la obra que un coreógrafo se imagina en su casa, sino el producto de una investigación grupal, donde no sólo participaron las bailarinas, sino también con el músico y el artista plástico que realizó los diseños.**

—**La idea surgió hace años, al ver una exposición sobre poetas israelíes pintados por artistas chilenos. Allí había un poema que hablaba sobre el derecho a reír, a callar, a cantar, a bailar... Lo acompañaba un cuadro que sólo era un papel de envolver donde se leía "hecho en Chile". A partir de ese motivo comenzamos a buscar los movimientos de los chilenos. Cómo se camina en la calle, cómo nos movemos al trabajar, en las fiestas. Y concluimos que lo importante es trabajar tal como uno es y mantener esa actividad. Cuando se une eso al descubrimiento y desarrollo de la individualidad, sin quedarse allí, se puede volver al trabajo conjunto con más fuerza y más efectividad. Esas ideas están planteadas en un contexto real: mientras nosotras danzamos, dos muñecos miran la TV y no se dan ni cuenta de lo que nos pasa.**

Dos obras más componen el repertorio básico de "Danzaahora". Una de ellas es un estudio sobre los movimientos de las trabajadoras artesanales de telar, llamado "Hebras", cuya coreografía se apoya en música de Federico Heinlein y una visión general sobre la historia de la danza, donde en forma didáctica, pero no ajena a la expresividad, se va combinando diapositivas y movimiento en vivo, para ilustrar el avance de este arte a través del tiempo.

Una búsqueda básica une todas las obras del grupo: madurar los elementos propios para ir acercándose a lo universal. **"Sin ser pretenciosas, queremos acercarnos al ser humano en general, de cualquier lugar del mundo".**

Una búsqueda que, lejos de plantearse en forma grandilocuente, ha llevado a "Danzaahora" a la creación de obras cálidas, donde la perfección formal se une a la expresividad y armonía de los movimientos. Donde la confluencia de elementos y cuerpos humanos danzantes se realiza con magia, encanto y fuerza. Para dar por resultado un espectáculo completo y complejo en el que priman el profesionalismo y el deseo de manifestar en forma artística un modo de ser, una idiosincrasia.

María Eugenia Meza

Fotos de: Jorge Ianiszewski, AFI.

CRITICA TEATRAL

María Eugenia Di Doménico

"POR ARTE DE BIRLIBIRLOQUE"

ELENCO: Andrés del Bosque y Oscar Zimmermann
AUTORES: José L. Ruibal y Lope de Rueda
ESCENOGRAFIA: Juan C. Castillo
ILUMINACION: Alejandro Albornoz
VESTUARIO, MASCARAS: Elisa Aguirre y Virginia Salas
PERCUSION: Francisco Cruz
DIRECCION MUSICAL: Andrés del Bosque
DIRECCION: Hernán González
GRUPO: Teatrocirco
SALA: Camilo Henríquez

UN POCO DE HISTORIA: El diccionario dice que Farsa es: **"comedia de género bufo"**. Y bufo es: **"Cómico, jocoso"**. Por lo tanto, una triología farsesca, como la que presenta el grupo Teatrocirco, debe ser para reír de principio a fin. No sucede exactamente esto.

Farsas o interludios son piezas cortas, del período medieval y comienzos del Renacimiento, que han hecho un gran aporte al teatro. En ellas vibraba un espíritu festivo, carnavalesco; y casi siempre conllevaban una moralidad. Países como Alemania —donde destacaron las farsas de Hans Sachs— Inglaterra y Francia, fueron prolíferas en farsas e interludios. Una de las más famosas, en Francia, fue "Pierre Pathelin", obra anónima de 1469. Ni Holanda, España e Italia escapan al atractivo de la farsa. En España, una de las más antiguas es "Diálogo entre el amor y un viejo".

Las farsas e interludios, tienen características comunes: son breves, hacen reír, muestran a un personaje pícaro, enredoso, bobo y dejan una moraleja porque —generalmente— son historias tomadas al pasar, de la vida misma, caricaturizando determinados tipos humanos. Los Entremeses españoles, están considerados en un peldaño más abajo que las farsas, porque generalmente servían de intermedio o atracción a una representación más formal.

Los mismos ambulantes, trovadores, actores-payasos o juglares de aquella época, tenían la responsabilidad de estos géneros menores. Su ambiente era la calle. Más tarde, en España fueron los Corrales, espacios cuadrados formado por las paredes de las casas, donde empezaron a representarse comedias un poco más serias. Fue el tiempo de Lope de Rueda, autor y actor español que tuvo la primera compañía profesional. Se le atribuyen 5 comedias, 3 Coloquios pastoriles, 14 Pasos intercalados en sus comedias (Entremeses), 2 Autos y 1 Farsa: **"La carátula"**, presentada en la triología de Teatrocirco junto con las del español José L. Ruibal **"La ciencia del birlibirloque"** y **"Diálogo del chorizo"**.

LA OBRA: La primera farsa presentada —"La ciencia del birlibirloque" desconcierta. Por ser de un autor actual, quizás no tiene la magia de la farsa clásica. Su lenguaje es más del teatro del absurdo. Desconcierta. La segunda, "Diálogo del chorizo", un poco más directa; compromete la risa del espectador y su moraleja es obvia: poderoso señor es Don dinero. La última —"La carátula", de Lope de Rueda, cuyo protagonista es un bobo, está un tanto desdibujado. Faltó más teatralidad y ser apoyado por efectos luminotécnicos especiales. Lo que queda claro, y que no pasa en la primera, es que esta farsa cumple a cabalidad con el objetivo de hacer reír con una caricatura, como es el bobo, pero con licencia para decir lo que quiera.

MONTAJE: Teatrocirco es diferente. Del momento que el trío entra a la sala por atrás de la platea, tocando música circense (saxo, tambor y dulzaina —instrumento antecesor del oboe, de tubo cónico y doble lengueta—), pone la nota farandulera. Indudablemente que el trío es bastante musical y plástico. Además tienen habilidades malabarísticas, acrobáticas y mímicas. En la farsa de Lope de Rueda, donde se requiere mayor histrionismo que recursos circenses, el espectáculo baja bastante. Si a esto agregamos la inadecuada iluminación de "La carátula", donde se pierde la magia de lo fantasmagórico, se comprende que Teatrocirco es un espectáculo más cargado hacia lo feriante-medieval (en el mejor sentido de término) ya que durante las "Payasadas" es atractivo y rítmico, pero se hace lento y arrítmico en la parte teatral propiamente tal.

EN RESUMEN: Un trabajo serio, donde se ocupan infinidad de elementos (máscaras, zancos, vestuario llamativo), donde sus protagonistas demuestran destreza física, habilidad circense y sentido musical. Gusta o deja perplejo. Hace reír o desconcierta. Pero no produce indiferencia.





El ICTUS volvió a realizar un montaje de gran efectismo.

"RENEGOCIACION DE UN PRESTAMO RELACIONADO, BAJO FUERTE LLUVIA EN CANCHA DE TENIS MOJADA"

AUTOR: Julio Bravo
ELENCO: Elsa Poblete, Alex Zisis, Roberto Poblete y Osvaldo Osorio
ILUMINACION: Jorge González
VESTUARIO: Lupe Bonnard
DIRECCION: Delfina Guzmán y Nissim Sharim
SALA: La Comedia

LA OBRA: El grupo ICTUS acogió bajo su alero a este nuevo grupo que se formó para hacer realidad la obra de Bravo, por mucho tiempo guardada en un escaparate. Por primera vez los pilares de ICTUS, Delfina y Nissim, dirigen, y una vez más abren las puertas de su sala a un inquieto grupo teatral para ofrecer algo bueno.

"Renegociación de un préstamo..." (título muy a lo Florcita Motuda) es una obra hiperrealista. Habla del ayer y del hoy, en un contexto absolutamente político-socio-económico. Todo y nada puede tomarse entre líneas y cada quien puede darle la proyección que estime conveniente, de acuerdo a su moralidad o ideología. Pero si la evaluamos estrictamente del punto construcción dramática, y como obra teatral —vale decir texto dramático representado— es muy buena. Es verídica. Se dicen cosas reales. Que sucedieron o que suceden, aunque nos duela, hiera, de risa o rabia. Está bien escrita y tiene proyección dramática. El lenguaje empleado por su autor es vital, directo; sin rebuscamientos. De una obviedad que no molesta. Por el contrario. Gusta. Hace reír, pensar. Sobre todo esto último, porque la trastocación de valores, la caricatura de Cuescos Cabreras, la inmoralidad en ciertas esferas —políticas, empresariales o sociales— es fuerte, pero está dicha a lo Moliere: produciendo risa reflexiva.

Es una obra escrita en racontos, que están muy bien ensamblados; no se producen quiebres entre lo que fue y lo que es sobre el escenario. El final, opinión muy personal, es absolutamente cinematográfico. La congelación de la imagen es impactante. Un recurso del cine trasladado al teatro. Es

(sigue...)

RENEGOCIACION

justo. Ya que el cine se ha nutrido bastante del teatro.

Julio Bravo, a través de dos hermanos de buena posición económica y abolengos familiares, que se reúnen semanalmente a jugar tenis, va narrando una breve historia de Chile, del punto sociológico. El período anterior y posterior a 1973 se refleja en el diálogo. Las situaciones humorísticas son un respiro a la tensión producida por momentos. Y la nota frívola, quizás el anzuelo comercial, radica en el cuadro carioca, con streep-tease y zamba incluidos.

La obra no decae en ningún momento. Todo está fríamente calculado.

MONTAJE: El debut de los directores es halagüeño. Hay mucho de ellos, como grupo de creación colectiva y actores, en esta puesta en escena. Una rica planta de movimiento, una atmósfera creada con elementos mínimos, donde actuación y concepto son lo básico.

Elsa Poblete, tiene a su cargo varios roles. En cada uno logra una caracterización distinta y convincente. Es la madre, una entrenadora alemana, una esposa burguesa, una tía. Los actores, Alex Zisis y Roberto Poblete, a pesar de que nunca dejan sus personajes, pasan por etapas tan distintas (de pequeños a adultos) y situaciones tan disímiles que la exigencia es bastante y el resultado está a la par de lo requerido. La naturalidad es el común denominador de la actuación. Se aprecia un grupo homogéneo. Un trabajo consciente, a fondo, con una unidad que se trasluce en todo el montaje. Osvaldo Osorio, como el comodín de estos increíbles hermanitos tiene fallas con su voz: por momentos su dicción es mala; le falta modular mejor (pasar melódicamente de un tono a otro) y articular por medio de flexiones diversas de la voz).

EN RESUMEN: **"Renegociación de un préstamo..."** es una obra viva, como muchas que ofreció ICTUS hace algún tiempo. Cuando era más directo, menos sofisticado e intelectual. El teatro realista gusta. Y si este realismo es criollo, tanto mejor. No me cabe duda que este último estreno del mes de mayo será un éxito artístico y comercial para la sala La Comedia.

RICARDO III

AUTOR: W. Shakespeare
ADAPTACION LIBRE: Isidora Aguirre
ESCENOGRAFIA E ILUMINACION: Loreto Jiménez
VESTUARIO: Francisca Rosas
MUSICA: Emilio García
COREOGRAFIA: Andrés Pérez
GRUPO: Taller Histrión
DIRECCION: Jorge Cano
SALA: Centro Cultural de la Construcción

LA OBRA: Quizás el más respetado de los clásicos sea Shakespeare. Un autor inglés que se convirtió en el cronista de su época y en fiel representante de personajes monárquicos y populares. Su trascendencia dramática reside no sólo en esto, sino en los valores básicos que resalta en sus historias, en el rico manejo del lenguaje y en la habilidad para manejar con excelencia una trama cargada de personajes, sin perder la unidad. Y en este punto la adaptación de Isidora Aguirre tiene su gran mérito. **"Ricardo III"** original, tiene 40 personajes, aparte de las comparsas. Varias historias políticas, sentimentales y guerreras se entremezclan. En la versión de la señora Aguirre hay 23 personajes, representados por un elenco de 16 actores, donde algunos cumplen doble rol, aparte de pertenecer a la comparsa o ser relatores.

La infinidad de personajes y de historias parálelas no incomodó, según se aprecia, a la adaptadora ya que el hilo se sigue fácilmente y no se desvanece el contexto en ningún momento. Lo que no es fácil, especialmente si se conserva su espíritu, que es el de mostrar una época con sus corrupciones monárquicas y a un hombre física (aunque en la versión chilena esta parte no fue fiel) y moralmente deformado. "Esa encarnación del despotismo y egoísmo", como escribió Schiling, está logrado. La adaptadora, el director y el grupo Histrión tenían pocos recursos para montar la obra; y este es otro punto a favor de la producción, ya que se realizó una puesta en escena profesional, con elementos creativos, sin desmerecer en absoluto al "monstruo" que es Shakespeare.

EL MONTAJE: Sin duda, la estrella de la 'mise en scene' es la escenografía. Es **creativa**, con lo cual está todo dicho. Tiene ductibilidad, funcionalismo y plasticidad. Sólo una gran cortina de color gris-acero que se va adaptando a las escenas, como si fuera una plasticina. Una escenografía con vida, que por si sola es un ballet, que adquiere distintas formas.

Lo mismo podemos decir de la coreografía. Andrés Pérez tiene muchos éxitos a su haber. Es dinámico, moderno, vital. Hay comunión entre escenografía, iluminación y coreografía. Forman un todo importante porque son el sostén de un texto rico, que sin tener ingenio y recursos materiales, hubiese sido lastimero.



Foto de Rodolfo Saavedra

La mano del director, colombiano, que muestra su primer trabajo en Chile, se aprecia de principio a fin. Hay ritmo, dinamismo y fuerza en lo que se presenta en el escenario del Centro Cultural de la Construcción. Pensamos, eso sí, que es más director de grandes espectáculos que de actores, porque la debilidad radicó en la actuación.

ACTUACION: El trabajo del grupo Histrión, formado sólo en 1981, con otro clásico a sus espaldas, "El médico a palos", es heterogéneo. Su principal figura, y protagonista de "Ricardo III", Emilio García, ha demostrado en repetidas oportunidades su vía cómica y es muy bueno. Ahora, como este maligno monarca inglés, está convincente, siempre y cuando uno haga abstracción de las representaciones físicas (o que indica el autor a través del texto) del Duque de Gloster. Emilio, alto, fornido, difícilmente tiene parecido con lo bajo, jorobado, cojo y retorcido de Ricardo III. Por momentos el espectador se olvida de ésto y se concentra tanto en el texto y en la dinámica del montaje que el aspecto exterior del monarca pasa a segundo lugar. Se recuerda sólo cuando se acota en los diálogos.

Ante esto, me he preguntado: ¿Qué importancia puede tener, en una versión libre, que ha respetado lo fundamental, los conceptos, que el actor principal físicamente no se asemeje a su inspirador, aunque con detalles se le acerca, si en el mundo entero los nuevos grupos teatrales innovan cada día más? Lo que en Chile llamamos "respeto por los clásicos", en otros países es atreverse a hacer cosas distintas, como sucedió —hace algunos años— con "Otello", de Shakespeare, en Venezuela, en el grupo de la Universidad Central, que fue montado en el jardín y Otelo perseguía a Desdémona entre los árboles. En el reciente "Sexto Festival Internacional de Teatro", realizado en Caracas (que día a día se pone más al día en este arte hubo algunos "exabruptos", según ciertos teatrómanos, como ver ir a Clitemnestra de traje sastre, en la tragedia de Esquilo; y nuevamente se atrevieron con Shakespeare, pero ahora un grupo yugoslavo, que montó "Hamlet" con muñecos y sábanas blancas, como vestuario.

¿Atrevimiento? ¿Falta de respeto? ¿Creatividad? Tendríamos que analizarlo para llegar a un acuerdo. Por ahora, lo importante es destacar que el trabajo de Emilio García como Ricardo III es bueno. Se le parezca o no en su aspecto exterior. Se rompió un molde, una esquematización, como sucedió con la escenografía, y no por ello deja de ser Shakespeare, un clásico, una buena obra, un aporte.

Pero, lamentablemente, el resto del elenco es débil. Hay mala dicción, lo que entorpece la llegada del texto al público, que es bastante lírico, aunque hasta el momento que el autor inglés escribió esta obra no se revelaba, aún, como poeta.

Es posible —ya que el director lo escribe en el programa— que el trabajo en conjunto, el aporte de cada actor, como si fuera una creación colectiva, le restara la fuerza que debió imprimirle a cada personaje. Por otro lado, nuestro teatro sigue adoleciendo de algo grave: voces. Son pocas las que tienen proyección, consistencia y tonalidades diversas.

EN RESUMEN: Una obra escrita en 1593 que sigue teniendo vigencia después de 390 años. Hay trastocación de valores de esa época que se están repitiendo, y por eso es interesante verla. Una presentación vital y novedosa, que permite perdonar la falta de histrionismo, o de experiencia, del elenco. Reconocemos, eso sí, la flexibilidad corporal y el profesionalismo del joven grupo.

HACIA DONDE VA EL TEATRO

¿Qué sabe usted de teatro? ¿Cómo imagina el teatro actual? Usted sabe como nació, cuando en Grecia —en medio de las fiestas al dios Dionisio o Baco, en las llamadas bacanales o dionisíacas— se rendía homenaje a estos dioses ofreciéndoles un cordero. El canto de este cordero, su grito, dio origen a la tragedia. De las heces del vino nació el primer maquillaje y los ornamentos de los sacerdotes fueron el primer vestuario.

Este acto litúrgico, que es, como todo acto litúrgico, un misterio más para el ser humano, se traslada también al teatro con todo su misterio. Es llevado por los griegos a grandes estadios donde Esquilo da forma a un acto teatral que hasta entonces iba de pueblo en pueblo arriba del carro de Tespis. Pero el teatro sigue perteneciendo a los dioses. "Prometeo" de Esquilo es la rebeldía del hombre que les roba el fuego. Su condena es eterna; pero su inmolación recuerda la de Cristo. El acto de Prometeo es como el de Adán: desear arrebatar a Dios el misterio de la ciencia del Bien y del Mal. Luego, con el teatro de Sófocles, son reyes y dioses los que hablan, quienes se mueven en el escenario. Pero con Eurípides el hombre sube a escena con todas sus pasiones, con todos sus anhelos.

La Edad Media retorna al teatro a su origen: al acto litúrgico. Pero, a través de los ojos del cristianismo, del catolicismo. Nacen los "autos sacramentales". Durará poco. Otra vez el pueblo lo sacará de los templos, trasladándolos a calles, campos, tabernas, en breves obras o "pasos". Pero el teatro no puede permanecer tanto tiempo en campos, calles y tabernas. Así es como nace el edificio del teatro. En Londres, en tiempos de Shakespeare, fueron famosos el "Swan" y el "Globe".

Desde entonces, desde ese Renacimiento que estremeció toda Europa, la forma del rito teatral no ha cambiado: se paga una entrada, se ingresa al edificio, se ve la obra. Ultimamente, hay quienes desean terminar con esa forma y volver al ritual medieval. Salir del edificio, terminar con él. También terminar con el texto llegando a la improvisación, a los autores grupales, a la creación colectiva. Para los nuevos directores es necesario que nazca una nueva generación de dramaturgos, de actores y público. "Estamos aún ante un teatro digno del siglo 18", han expresado.

A este lapidario juicio se agrega el de Marshal McLuhan con su ya célebre epígrafe: "Avanzamos hacia el futuro, mirando a través de un espejo retrovisor".

El pedido de la "destrucción del teatro" lo anunciaba ya a fines del siglo pasado Alfred Jarry, precursor del teatro "de vanguardia" en el que hoy forman fila entre otros, Ionesco, Genet, Beckett Adamov, hasta llegar a Albee.

Alfred Jarry, el 10 de diciembre de 1896, entrega una obra que significó para su época un verdadero terremoto. Algo parecido a "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky para el ballet, o "El Ciudadano Kane" de Orson Welles para el cine. Vale decir, una obra de escándalo. Fue "Ubú Rey" especie de parodia del "Macbeth" de Shakespeare. Jarry explicaba de esta manera, lo que entonces parecía un locura: "Se trata de hacer desaparecer algunos objetos notoriamente horribles e incomprensibles que obstaculizan la escena sin ser útiles; y en primer lugar el decorado y los actores".

A partir de ese momento el teatro ya no pudo ser el mismo, como el ballet y el cine no lo han sido a partir de las obras citadas. Jarry anunció un teatro menos racional, más poético. Un teatro donde todo lo imaginable podía ser posible. A partir de la "destrucción", de la "anarquía" nacería la nueva forma del teatro. Este genio quiso la destrucción de todo: la palabra, el decorado, la idea, el edificio mismo del teatro. Algo similar expresó Picasso: "Destruir una flor en la tela, para luego reconstruirla, más bella todavía".

Todas estas ideas que parecen tan sólo una forma de extravagancia intelectual no lo son tanto. ¿Destrucción del lenguaje, de la palabra? Ionesco, en "La Cantante Calva", lo hace. ¿Del escenario? Beckett y Ionesco logran verdaderas anarquías en los escenarios donde desarrollan sus obras. Su desconfianza respecto al edificio del teatro recibe una respuesta en el "café-concert" y en los experimentos del "teatro callejero" llevados a cabo, entre otros, por el actor Gian María Volonté. En ambos se hace participar directamente al público, que se convierte en actor, improvisando.

En la misma línea experimental, el grupo norteamericano "Bread and Puppet" partiendo de una idea, de una palabra, construye, fabrica, elabora, una pieza teatral junto a los espectadores, al aire libre. ¿Y la destrucción del actor? Esta idea que parece una monstruosidad no lo es tanto si se entiende el pensamiento de Gordon Craig expresado en el concepto de "actor marioneta". El actor aquí desaparece en medio de algo más importante, el decorado. Stanislavsky cuenta que su escenografía hecha en plomo para "Hamlet" en Moscú casi cuesta la vida a los intérpretes... al desplomarse minutos antes de la función.

Todas estas audacias no demuestran sino un gran interés, un gran cariño, amor y pasión por el arte escénico. Parecen locuras al comienzo... Hoy la representación de "Ubú, Rey", "La cantante Calva" o "Esperando a Godot", resultan casi lineales. Hoy las obras se escriben en grupos, se montan en la calle. Si todo esto es bueno o malo, sólo los resultados en la escena son los que cuentan.

Marco Antonio Moreno

Eduardo Gatti:

BRILLANTE, MARGINAL Y SUBTERRANEO

Estrella máxima para unos pocos adictos y virtual desconocido para la mayoría, el autor de "Los Momentos" es acaso el compositor más sólido de la música popular chilena. Pero si es tan bueno —dicen las malas lenguas—, ¿por qué no ha triunfado?

Son las nueve en el Café del Cerro y el lugar está casi lleno. Gatti se presentará a las diez y media. Sonrisas y ojos brillantes, vasos de vino, conversaciones para arreglar este mundo y el otro mientras esperamos. Nadie sabe cómo, pero la hora pasa volando; y, cuando ya no cabe un alfiler en el lugar, entra el hombre con su guitarra, sonriente y retraído, lejano entre los aplausos, empieza a cantar.

Tiene un público fervoroso, que lo sigue a todas partes. A pesar de que sale poco en televisión y las radios sólo han reproducido dos o tres temas suyos en los últimos diez años, la gente que llena el café se sabe todas las canciones de memoria, cantan con él, se dejan llevar por esa tristeza, esa evocación, ese fuego suave, se dejan acariciar por sus acordes y sus palabras, cautivos.

Cuánto demora el hombre en entender,
cuánto demora en discernir.

Eduardo habla poco entre canción y canción. Como que no se atreve. Canta los temas de su reciente cassette, otros que hizo con los Blops hace ya una punta de años, incluyendo ese clásico de la silueta caminando triste y dormida, muestra melodías nuevas que acaba de componer.

Se detiene un poco el tiempo,
se relaja un rato el cuerpo,
ya puedo mirar el cielo en tu ventana.

Desgrana canciones una tras otra, seguido por el susurrado coro de las mesas. Toma aliento y dice en medio de un silencio:

—Hace como diez años pasó algo que me llegó muy fuerte. Algo que yo no podía dejar de expresar y para lo cual no pude encontrar palabras. Sé que han dicho que esta canción tiene letra en pascuense, en mapuche, en quechua, pero la verdad es que no está en ningún idioma, porque sólo son sonidos, que de alguna manera dicen eso que quise expresar. Estoy hablando de "Sambayé", algunos de ustedes la conocen, y quiero dedicársela a Víctor Jara.

U sambayé a timai ambaíbo
uí taitá micaiáaan

Su voz se recorta contra un silencio casi religioso y, cuando la canción termina, se demoran en estallar los aplausos. Una mujer de las primeras mesas se acerca a darle un beso. El lo acepta incómodo y vuelve a cantar. Por fin, "Los Momentos". Y tuvimos miedo, temblamos, y en eso se nos fue la vida.

"...Estoy aprendiendo, cada recital es aprender, aprender a comunicarse..."



Eduardo es hijo único, estudió en el Grange. A los veintiún años —hoy tiene treinta y tres— compuso "Los Momentos", en un viaje a Europa que duró tres meses y que lo hizo descubrir que el movimiento hippie y el mundo pop no eran tan románticos como parecían. Fue pilar de los Blops en sus dos períodos 1970-1973 y 1978-1980. Entre esas fecha se casó, fue padre, trabajó de electricista y de profesor de guitarra, vivió un año en Alemania, se separó. Volvió a casarse, sigue cantando y nunca ha sido una estrella. La entrevista fue de noche, en su casa, con un vaso de vino y muchos cigarrillos.

—No sé si te sirve el piropo, pero me gustó mucho tu último cassette.

—Quedó bonito. Es un trabajo bien serio, bien largo.

—Sobre todo los arreglos instrumentales.

—Hay pistas que se grabaron a fines del 77, desde entonces que estamos trabajando. Antes, en realidad. Cuando se disolvieron los Blops originales, Juan Pablo (Orrego) y yo seguimos trabajando juntos un tiempo, y también Carlos Fernández. Carlos se fue a estudiar ingeniería de sonido a Los Angeles, en Estados Unidos, y como allá tenía las posibilidades técnicas, empezó a montar varias

(sigue...)

ideítas que habíamos dejado en veremos. Luego vino el desbande, yo me casé, me fui a Alemania. Pero nunca perdimos contacto, nos mandábamos cintas, ideas musicales. Y hay muchas cosas de esta cinta que fueron grabadas en esa época, son ideas que salieron ahí...

—O sea que la gente que toca contigo en esa cinta son Juan Pablo Orrego y los Blops...

—No. Está Carlos Fernández y hay muchos músicos americanos. Carlos trabajaba en el Village, que es un estudio de grabación bastante bueno allá. Entonces se agarraba de repente músicos excelentes, está el flautista de los Doobie Brothers, por ejemplo. Lo divertido es que en estas grabaciones no podíamos gastar un peso, todos los que tocan son gallos que de repente pasaban por el estudio y Carlos les decía oye, por qué no te grabas una pista de batería, fueron puras gauchadas, y así fue quedando, un trabajo bien artesanal.

—Se nota que es un trabajo de montaje. Pero eso también le da una gracia especial.

—No, sí, si tiene la fuerza de haberse acumulado durante mucho tiempo.

—Lo que yo echo de menos es música más rápida, más energética. Siempre hay un tono un poco cansado, tristón. ¿Nunca compones música rápida?

—Mira, me sale menos. Yo diría que me sale en un 20 por ciento, y el 80 por ciento restante es más... no sé, será cosa de carácter, personalidad.

—¿Vives de la música?

—Ciento por ciento.

—¿Y tienes trabajo en esta época recesiva?

—En este momento sí. Harto.

—¿El cassette se ha vendido?

—Sí, sí, se ha vendido parejito, eso es lo bueno, todos los meses algo, no hubo un boom sino que...

Le interrumpe el timbre, Eduardo sale a abrir, es la Cecilia, cámara en mano y muy cansada:

—Hola.

—Hola fotógrafa... ¿quieres un vasito de vino?

—Ya, vengo muerta, tuve que correr por todo Santiago...

—¿En qué íbamos?

—En la venta del cassette. En la primera época de los Blops vivimos juntos en comunidad, la Manchufela se llamaba la casa. Hicimos una terapia de grupo en el entonces Instituto de Psicología Aplicada y después entramos todos al grupo Arica. Fueron años de mucho trabajo consigo mismo y eso nos dio una cohesión de grupo bien fuerte, pese a que la posición de nosotros en esa época era débil, porque no estábamos en el show-bussiness ni en la canción político-contingente, que en ese tiempo era muy fuerte. El camino nuestro iba por... no sé si por el medio, pero era diferente, y en ese tiempo costaba que lo entendieran... el público de nosotros era muy especial: niños, intelectuales y de repente viejos, gente de 70 años que iba a vernos.

—¿Que diferencia hay con el público de ahora?

—El de ahora es más maduro, más homogéneo... aunque el otro día tuve una experiencia bien especial, toqué por primera vez en el casino de Viña y fue curioso comprobar que el público era muy parecido al que teníamos con los Blops en ese entonces, muy heterogéneo.

—Cuéntame cómo fue vivir en comunidad durante esos tres años.

—Siempre voy a estar agradecido de eso, porque yo era muy egoísta, pensaba demasiado en mí mismo, además de que el hecho de ser hijo único me reforzaba eso de una forma bastante exagerada... Vivir en comunidad me costó bastante, pero aprendí a compartir y a no darle importancia a mis propios defectos, no andar escondiendo tantas cosas que a veces son sumamente superficiales, sino aprender a ser franco con uno mismo y con los demás. Aprender a convivir y a entender a los demás.

—¿Y por qué se terminó?

—Principalmente por razones económicas.

—Se cuenta que al final hubo problemas, que hubo peleas cuando se disolvió la Manchufela.

—Hubo discusiones, claro que las hubo. Porque algunos queríamos seguir con el conjunto y otros no. Y cuando tú llevas cuatro años sacándote la cresta por algo, es difícil de aceptar que tus propios compañeros te digan pucha yo no quiero seguir o quiero dedicarme a otra cosa o quiero irme a los Estados Unidos. La cohesión de los Blops quedó entre Juan Pablo Orrego y yo, aunque después igual tuvimos que disolvernos, yo me casé y empecé a dar clases de música para vivir...

—¿Cómo te sentías al tener que hacer eso?

—Bueno, fue una época en que tuve que adaptarme a una serie de situaciones bien fuertes, solo no hubiera estado preparado para hacerlas, pero estaba casado. Así que hice clases de guitarra, vendí anteojos en el mercado persa, fui electricista y me hice una clientela de arreglos de timbres y de radios, hice un poco de todo, en una citrola que se le salía el aceite por todos lados, una época bien tragicómica, medio chaplinesca, en que te cagabas de la risa y llorabas a mares.

—¿Pero cómo era la sensación interna?

—Era bien acorde con la sensación externa... fue una época bien difícil, sobre todo en el aspecto creativo... o artístico, intelectual, ponle como quieras.

—¿Estabas componiendo en esa época?

—Sí, pero nunca quedé muy contento con las composiciones de esa época. La verdad es que estaba demasiado ocupado en subsistir. De repente agarraba algún trabajo estable, estuve un tiempo en Canal 9, acompañando en la guitarra a niñitas liceanas que cantaban canciones de Julio

Iglesias, y mi pega era hacerles los arreglos... era como...

—¿Y no te arrepentiste de no haber estudiado leyes o ingeniería o medicina o algo así?

—No, no, la verdad es que no. Fíjate que lo de maestro chasquilla me lo gocé harto, porque pucha que lo pasé bien también. Claro, sentí que rompía el camino que me había trazado pero también lo entendí como un paréntesis no más. Al final lo pasé bien arreglando enchufes y toda esa onda.

—Ahora, ¿por qué crees tú que, a pesar de que hay consenso en que eres buen músico —y muy bueno— no estás en la cresta de la ola? ¿Cómo te explicas que no hayas tenido éxito masivo?

—Bueno, quizás porque no he usado los típicos resortes automáticos que usan generalmente la mayoría de los artistas para motivar al público. A mí nunca me ha tocado ese tipo de entrevistas en que no sé, bebida preferida, actriz que más te gusta... o armar fans clubs y que me manden cien pesos al mes y yo les mando una fotito autografiada...

—Pero esas son cosas que se dan por añadidura, una vez que el gallo ya está en la cresta de la ola...

—Yo creo que no... Ponte en el caso de Joan Manuel Serrat y de Julio Iglesias. ¿Por qué Serrat no está en la cresta de la ola siendo que es mucho mejor que Julio Iglesias? Porque no ha hecho una campaña publicitaria suficientemente arrasadora. El gallo a lo mejor cuando gana plata la mete en su música y en su propio vivir, pero no en montar un fan club en Miami y otro en Manila. Y no transa en lo musical. Porque el gallo que canta en todas sus letras de te quiero y me abandonaste y estoy sufriendo o me engañaste, le está haciendo saltar el mismo resortito a la gente todo el tiempo. En el caso de un Serrat es distinto, en el caso de un Silvio también.



Porque calan un poquito más profundo, van un poquito más allá. No estar al servicio de lo externo, de lo típico, de lo general, sino fijarse un poquito más y ser un poquito más honesto con uno mismo y contar un poco qué le está pasando a uno realmente...

—¿Y no crees que tiene que ver más bien con las RRPP, en el sentido de contactos con sellos disqueros, canales de TV, empresarios de este asunto?

—Claro, pero ahí hay otro peligro: la vida se te puede ir en relaciones públicas. Porque estar en eso significa horario completo de conferencias de prensa, reuniones con directivos de canales o directivos disqueros. Entonces dónde está el músico, tú te planteaste como músico. Ahora si te planteas como estrella, la cosa es muy distinta.

—Pero tú no quieres ser estrella?

—Siempre le he hecho el quite. He dicho que si llega a pasar, macanudo, y si no pasa, macanudo también. Pero a mí no me gusta estar hinchando a la gente, estar yendo donde los periodistas prácticamente todos los días y decirles oye viejo publícame esto o hacer de repente declaraciones que no sé..."

—Sí, sí entiendo, podrías decir "yo soy mejor que Zalo Reyes y qué."

—Por ejemplo. No, no me gusta eso, no va con mi caracter.

—¿Pero no te da rabia pensar que hay gallos que son musicalmente menos que tú y que sin embargo tienen mucho más éxito?

—No. La verdad es que no, porque lo he resuelto pensando que la historia del ser humano ha sido siempre un poco parecida ¿no? Creo que vamos en camino a una justicia, a punta de porrazos, y algún día vamos a entender un poco lo que es el concepto de belleza, lo que es el concepto de justicia, lo que es el concepto de verdad. Pero creo que no es el momento todavía, todavía estamos en el proceso, porque si tú miras la historia como que muchas veces uno está dentro de una época y trata de sintetizarla, pero muchas veces tú no eres importante en ese momento. Puede que seas importante después, puede que tampoco lo seas...

—¿Estás tratando de decirme que de alguna manera estás adelantado a tu época?

—No, no, en absoluto. Te digo que yo sintetizo de una manera particular las cosas. Y a lo mejor hay poca gente que se identifica con esa manera particular, aunque es indudable que ha crecido; ahora tengo más público que antes. Pero también tengo un cierto respeto por ese público, no quiero jugar con ellos, no quiero embolinarlos con la cartita, con el autógrafo...

—Claro, pero eso de identificarse es bien relativo, porque Silvio Rodríguez, por ejemplo, gracias a la versión de la Gloria Simonetti del "Ojalá", agarró de chincol a jote, todo el mundo se identificó. Lo más importante es la difusión...

—Claro, pero eso no dependió de Silvio, me consta.

—De acuerdo, no fue él quien presionó a la Simonetti para que grabara el disco.

(sigue...)

—Ahora si el día de mañana la Andrea Tessa graba una canción mía o la misma Gloria Simonetti, y eso me da un apoyo mayor, macanudo. Pero tampoco tengo ganas de acelerar eso. O sea me doy cuenta de que tengo 33 años y después voy a tener cuarenta y cincuenta, entonces no tengo ganas de quemar los cartuchos en un año. Por lo chiquitito de nuestro medio, tú te puedes quemar muy fácil, muy rápido. Es mejor ir pasito a paso. Porque un boom fuerte aquí, ¿cuánto dura? ¿tres meses?, y en tres meses ya te vio toda la gente y ya no quieren saber más de tí, te han visto demasiado.

—Y en cuanto a contratos ¿cómo estás? ¿Cuánta pega tienes?

—En este momento estoy a razón de ocho recitales mensuales como promedio, o sea dos semanales, pero la semana pasada tuve cuatro.

—¿Y estás conforme con lo que está pasando contigo?

—Estoy contento. Pero conforme musicalmente no, porque me gustaría tener un mes para olvidarme de todo, para salir de Santiago y arreglar todas las cosas nuevas que estoy preparando.

—¿Es cierto que en agosto aparece un nuevo disco?

—El 30 de agosto más o menos.

—¿Y es material totalmente inédito?

—En un ochenta por ciento inédito. Voy a incluir algunas cosas que fueron editadas en partidas muy pequeñas y al final los masters desaparecieron y nunca más se supo, como por ejemplo "El Valle de los Espejos", una canción mía que grabamos con Los Blops y salieron apenas cien copias. También voy a hacer "Esencialmente Así Nomás", que salía en "Blops II" y que no le sacamos el partido que se le podía sacar.

—Y la gente que toca contigo es alguna de la gente que toca en el otro cassette?

—Sí. Claro que ahora van a haber menos músicos. En ese sentido el trabajo va a tener más unidad, va a ser como escuchar una sola cosa.

—¿Y podemos esperar arreglos instrumentales experimentales, mezclando instrumentos que normalmente nunca suenan juntos, como charango y saxo, del cassette anterior?

—Sí, de eso se trata. Estamos trabajando con pocos elementos pero muy buenos.

—¿Sintetizador?

—Estamos trabajando con tres sintetizadores, piano acústico, flauta, batería completa, percusiones varias, guitarra eléctrica, guitarra metálica, guitarra acústica y algunos efectos de laboratorio bien dosificados.

—Oye y ¿por qué decidiste meter "Los momentos" en la cassette? Fue como la carta de triunfo y la repite, la repite, la repite. Está buena la versión, pero...

—Yo sé que eso ha sido mal interpretado, pero yo pensaba un poco en la gente que quiere tener "Los momentos". Cuando lo grabamos la primera vez el año 70, el sello desapareció, los discos desaparecieron y se acabó no más, nadie podía tenerlo. Entonces el año 78 decidimos con Juan Pablo hacerlo de nuevo. Hicimos la versión de RCA y curiosamente cuando RCA quebró, desapareció el master, lo que significaba que no había más discos. Así que no estaba disponible, y por eso la incluí. Yo sé que suena un poco majadero, pero es la única manera de que realmente lo tengan.

—¿Y qué piensas en general del panorama musical chileno actual?

—Yo lo encuentro bien interesante, me gusta mucho lo que está pasando.

—Dame algunos nombres de gente que te guste lo que está haciendo.

—Bueno el caso de Pedro Yáñez, ponte tú. Pedro es lo que más se acerca a nuestra tierra, porque es payador además de compositor de tonadas y de villancicos. Una persona muy madura musical y personalmente, para mí es una de las personas más respetables en el ambiente artístico. La otra persona es Eduardo Peralta, que también es un gran poeta. Sus letras son muy buenas, muy bien hechas, con un dominio del lenguaje... Está Santiago del Nuevo Externo, que también ha aportado cualquier cantidad, aunque no sé lo que está pasando con ellos ahora que se fue el pelado (Andrés Buzeta).

—¿Y Los Jaivas?

—Los Jaivas, bueno, yo los encuentro el descueve.

—Están consagrados. Tienen un mérito increíble: realmente siento que lograron lo que querían: se transformaron en un conjunto llamémoslo pop, latinoamericano, y yo diría que uno de los pocos, porque si uno los compara con los argentinos, los argentinos siempre han sido más rocleros; si tú escuchas a "Pescado Rabioso" puedes decir "Led Zeppelin", por ahí va la cosa. Los Jaivas no, Los Jaivas son Los Jaivas...

—¿Pero te gustan Los Jaivas musicalmente?



—Me gustan en vivo. En grabación no los escucho mucho, a lo mejor los tocan demasiado en la radio y uno se aturde un poco, pero en vivo son insuperables.

—Tienen mucha energía. Mientras que tú en concierto cantas bien y las canciones son bonitas, pero siento que te falta energía, que no te proyectas bien en el escenario. ¿Tú lo sientes así también?

—Puede ser, porque yo... algo de razón hay en eso, yo siempre he sido bastante tímido, a mí me costó mucho enfrentarme con un público y todavía me cuesta. Nunca me preparé para eso. En ese sentido lo tomo como es no más y doy lo que soy capaz de dar. Estoy aprendiendo, cada recital es aprender, aprender a comunicarse; antes yo no hablaba una palabra en el escenario, tocaba doce canciones al hilo y me iba rajado.

—¿Y Juan Pablo Orrego, dónde está?

—Está en Toronto, en Canadá, se fue por cinco años, a estudiar cine y video.

—¿Y qué opinas de Miguel Piñera?

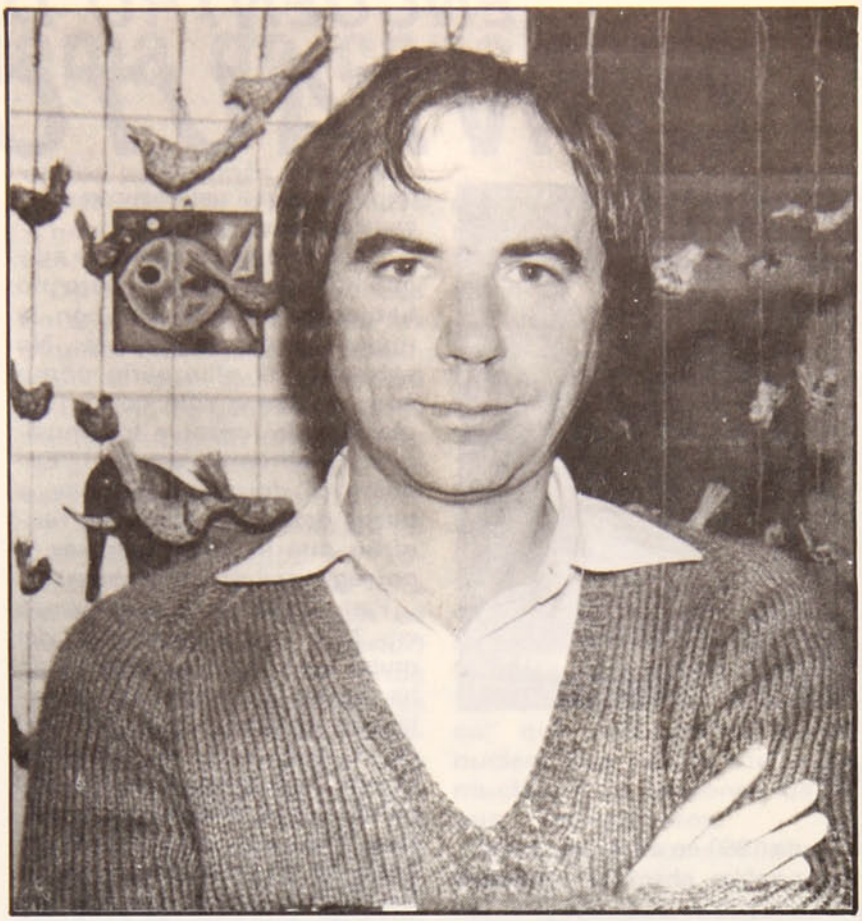
—Creo que hay mucho bla bla en el asunto del Piñera. Lo critican mucho, pero resulta que llenó un vacío que había, un vacío evidente: no había ningún grupo entretenido, en que la gallada bailara, saltara y lo pasara bien. Creo que Miguel llenó ese vacío y lo hizo bien. Se ha dicho que utiliza a los autores nacionales, pero yo no creo que sea así, el hecho de cantar canciones de la Violeta incorporándoles un ritmo más pegajoso, no deja de tener su valor.

—¿Y tú también quieres llegar al Festival de Viña?

—No. Como invitado a lo mejor. Pero no, no me gusta el Festival.

—¿Por qué no?

—Porque... no sé si te has dado cuenta, pero cada vez que van artistas al Festival de Viña, después desaparecen. Es como si todo el mundo quedara hasta la corona, saturado con ellos. No quiero dar nombres, pero piensa un poquito, los que ganaron este año, el año pasado, ¿dónde están?



"...Me gustaría tener un mes para olvidarme de todo y arreglar todas las cosas nuevas que estoy preparando..."

—Es el sueño del estrellato, aunque dure seis días, la sensación de que todos somos super famosos, esto es Hollywood.

—Pero esa ilusión del estrellato no es real. Yo tengo que pagar cuenta de luz, teléfono, colegios, arriendo, y no voy a sacrificar un año por tres días de estar en las nubes. A no ser que me paguen el año entero, y me retiro un año a componer.

—¿Cuánto significa que te paguen un año entero?

—No sé —se ríe—. ¿Unos tres millones?

—¿Y qué música escuchas tú?

—De todo. Desde el punk hasta la radio Beethoven. Escucho a Serrat, me gusta mucho Police, me gusta Brian Eno, también unos grupos alemanes por ahí, muy locos y muy buenos, muy interesante el trabajo de estudio y de sonido...

La conversación sigue off the record. Sobre el estrellato y la marginalidad, las exigencias de la fama, la cantidad de drogas en el mundo rock de los países desarrollados. Y mientras Eduardo dice que la Flor tarda para abrir, nosotros le decimos chao y nos vamos por Tobalaba en una micro.

Entrevista: Samuel Silva
Fotos: Cecilia Aguayo

ENCUENTRO DE CANTAUTORES



Héctor Molina.

Desde 1960 en adelante, la música popular chilena ha estado marcada por las décadas.

En la del 60, se impuso la "Nueva Ola". El 70, la "Nueva Canción" y, en la actual, el movimiento cuya influencia es más notoria es el de los cantautores, también llamado "Canto Nuevo".

Los nombres comenzaron a surgir hace tiempo. Y también los lugares donde actuar, los encuentros de música, las reuniones estudiantiles en cuyo seno se generó primeramente el asunto. Pero sólo a partir del año pasado la prensa les concedió un lugar, la televisión empezó a llamarlos, tímidamente hasta ahora, a sus espacios. Y a su alrededor se generó un circuito de locales —cafés, cafetines, cafecitos— donde su música reinó y reina.

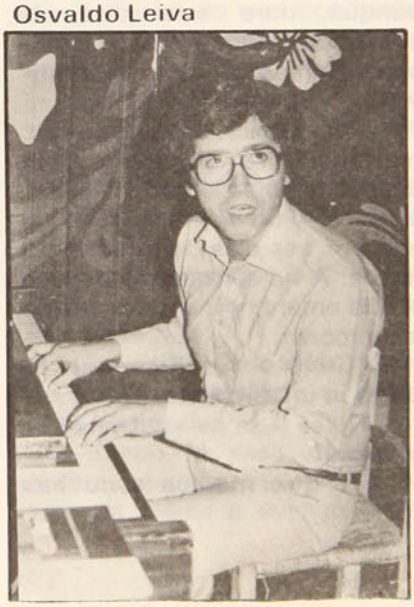
Uno de ellos, el de más "tradición", ha organizado para los meses de junio y julio un "Encuentro Nacional de Cantautores". Es el "Café del Cerro" (Ernesto Pinto Lagarrigue 192) que dirige Mario Navarro, productor de prosapia en este asunto de la canción joven.

—La idea del encuentro surgió hace ya tiempo, pero no habíamos podido dar con la mejor forma de hacerlo. No sabíamos si plantearlo como competitivo o sólo como una manera de juntar a los músicos. Finalmente, armé el "Encuentro" donde cada lunes, a partir del 13 de junio, se reunirán cuatro compositores a entregar sus mejores temas.

Para Navarro —que comenzó en 1976 como productor del grupo "Wampara" y desde allí no ha dejado de trabajar en espectáculos musicales— la importancia de este evento es **"mostrar lo que está pasando entre los cantautores de modo sistemático. Ellos son, en el fondo, la base de todo el movimiento del Canto Nuevo, porque son también la savia de los conjuntos".**

Fuera de presentar al público en forma atractiva este panorama de todos los cantautores, el "Café del Cerro" no se propone nada más: **"Si la reflexión surge cada uno de estos lunes, queremos que sea algo que provenga de la iniciativa de los músicos o del público y no que esté impuesto por nosotros".**

Osvaldo Leiva



La lista de los cantautores invitados es amplia. En ella figuran los más populares **(Eduardo Gatti, Hugo Moraga, Payo Grondona, Florcita Motuda, Oscar Andrade, Julio Zegers)**, los conocidos **(Juan Carlos Pérez, Antonio Gubbins, Nano Acevedo, Eduardo Yáñez, Pato Valdivia, Rafael Araya, Rudy Weidmeir, Oscar Carrasco, Héctor Molina, Guillermo Basterrechea, Osvaldo Leiva, Norman Ilic, Luis Guzmán)**; las mujeres **(Cristina, Tita Parra, Mariela González)**, los ubicados dentro de un grupo **(Luis Le-Bert y Nelson Schwenke)** y los aún casi desconocidos como **Pablo Ugarte, Genaro Sandoval, Alvaro Godoy y Pablo Herrera.**

Pareciera que están todos. Pero faltan dos. Eduardo Peralta y Miguel Piñera.

—Deliberadamente dejé fuera a Miguel, siendo muy amigo mío, porque considero que su música es más comercial que creativa. Peralta está de viaje, pero esperamos "engancharlo" apenas vuelva.

Cada sesión consultará cuatro o cinco canciones de cada uno de los compositores, de tal manera que este recorrido signifique para el espectador la posibilidad de conocer algo más de la historia musical de este movimiento cuyos límites están, hasta ahora, tan poco claros como sus alcances artísticos.

M.E.M.

Un problema de conciencia

PLUMA Y PINCEL ha adoptado, desde su nacimiento, una muy clara posición anti armamentista y antinuclear. En nuestro Nº 3 (marzo) reprodujimos una carta enviada por Albert Einstein *¡a comienzos de la década del 50!* en lo que el gran sabio judío advertía sobre los riesgos de la carrera armamentista que en aquella fecha apenas comenzaba y que se desató a raíz de que la U. Soviética había alcanzado poder nuclear.

Desde entonces acá y por espacio de 30 años, son cada día más los países que han ingresado a lo que la prensa impensadamente llamó "Club Nuclear". Gran Bretaña, Francia y China realizan pruebas nucleares de las que tenemos noticia, pero son mucho los países que o ya tienen almacenadas unas cuantas bombas o están en condiciones de fabricarlas (o a la peor, ensamblarlas): Pakistán, India, Israel, Argentina, Japón, Brasil. La lista es larga; se estima que la cantidad sería de 20 países, y que antes del año 2000, podría ser de 100 países.

En las notas que hemos venido publicando sobre este tema y el riesgo de un conflicto, todos los analistas se refieren a la necesidad de un pronto entendimiento para detener la carrera entre los Estados Unidos y la URSS. Todos coinciden igualmente que en mayor o menor grado, las dos grandes potencias tienen una visión clara de lo que sería el resultado de un conflicto nuclear. Pero el riesgo de tal conflicto se agrava porque un elemento inestable, como es la situación en el Oriente Medio, o un accidente en algunos de los países más pequeños, puede arrastrar a los grandes y que el conflicto se generalice.

De hecho, la alarma pública de que damos cuenta en las páginas que siguen, ha impulsado a que una verdadera avalancha de gente que antes nunca pensó en organizarse, lo esté haciendo ahora. En estos mismos días (entre el 17 y el 21 de junio) se realizará un Congreso Planetario en Toronto, Canadá (véase la nota de la Dra. Lola Hoffman en nuestro número anterior) cuya finalidad es darle forma a lo que sus organizadores han llamado *Iniciativa Planetaria para el mundo que elegimos*. Confiamos muy sinceramente se encuentren los instrumentos que permitan tal organización a nivel mundial, porque como podrán apreciar en las notas que siguen, tanto el astrónomo Gonzalo Alcaíno, de Chile, como los autores Helen Caldicott y Lillie Wilson, establecen con suma claridad que con cada día que transcurre, las posibilidades de sobrevivencia disminuyen de manera alarmante.

De modo que ha llegado el momento de pasar de las palabras a los hechos. La *Iniciativa Planetaria* deberá entregarle a todos los hombres y mujeres que tienen conciencia del peligro que corremos y que le dejaremos como herencia criminal a nuestros hijos, la instrumentalización del proyecto a escala familiar, comunal, grupal, etc. Confiamos en que los seres humanos escogerán, como dice Gonzalo Alcaíno, por la vida y no por la extinción.

A quienes se interesen por conocer más de la Iniciativa Planetaria, les damos la dirección de la oficina principal.

INICIATIVA PLANETARIA PARA EL MUNDO QUE ELEGIMOS. 575 Eighth Avenue, 19th floor, New York, NY 10018 (EE.UU.)

Escriba hoy mismo. No espere a que esté funcionando la oficina que sin duda estableceremos muy pronto en Chile. Toda iniciativa personal es bien recibida, hasta que formemos los grupos que terminarán organizándose en el "ejército silencioso y pacífico" que detendrá la locura nuclear que parece afectar a muchas más personas de lo que imaginamos.

Y no olvidemos que la indiferencia favorece a los que han elegido la EXTINCION.

¿Está usted entre ellos? ¿Ha elegido usted la extinción?

Pregúnteselo, y como sabemos que la respuesta será negativa, esté atento/atenta a las instrucciones de la Iniciativa Planetaria. Comente esto con sus amigos y familiares y forme, como primera cosa, un grupo de personas de conciencia positiva. Ya vendrán luego las organizaciones mayores. Si se decide y HACE ALGO, verá que el futuro de sus hijos no será tan oscuro. Confiamos en que las próximas ediciones de PyP le llevarán más informaciones y estímulos, y tal como dice la Dra. Caldicott (ver pág. 34 y siguientes): "Incluso si tiran las bombas, al menos podré decir que lo intenté".

Gregorio Goldenberg

EXTINCION O VIDA

En la actualidad, con alrededor de 20.000 megatones de poder nuclear en existencia (el equivalente de 1.6 millones de veces el poderío de la bomba de Hiroshima que en 1945 mató a cerca de 200 mil personas), cantidad que aumenta cada día, estamos viviendo un período de incertidumbre, de riesgo de extinción. Puede haber un holocausto en el cual los adversarios utilicen la mayor parte o la totalidad de sus armas, y los efectos globales serían tan graves que virtualmente toda la vida sería destruida y la atmósfera de la Tierra sufriría un colapso catastrófico.

Los dos componentes más importantes de la radiación provocada por las explosiones en un holocausto nuclear, los rayos gamas y las partículas beta, destruirían toda la vida animal y vegetal, con la sola excepción de algunos tipos de insectos y pastos. Nos encontramos en una situación tal, que podríamos destruir en unas pocas horas lo que la evolución ha producido en cientos de millones de años y lo que la Humanidad ha creado en milenios.

La extinción es algo intangible, menos comprensible para nosotros que la muerte. Mientras la muerte golpea a nuestro alrededor de manera contínua, la extinción, por definición, sólo ocurre una vez y en consecuencia es totalmente ajena a nuestra experiencia. No experimentemos la pérdida, ni podrán los aún no nacidos derramar una lágrima por la oportunidad que no tuvieron de existir.



Resulta inevitable que, a menos que nos deshagamos de los arsenales nucleares, el fin **se producirá**, si no hoy, mañana. Estamos viviendo tiempo prestado: cada año, día, segundo, en que la vida continúa existiendo sobre la Tierra, es prestado. Vivimos en dos mundos: uno, de poderío militar que cuenta con instrumentos que hacen posible extinguir toda forma de vida; el otro, de ciudadanos que viven como si la extinción no fuese posible.

En la actualidad, la gran mayoría de nosotros no hace nada al respecto. Permanecemos en calma y en silencio, refugiándonos en la esperanza ciega de que el holocausto no ocurrirá. Ponemos esta catástrofe final fuera de nuestra mente y vivimos indiferentes pensando en el futuro.

Ante nosotros tenemos dos caminos: uno conduce a la extinción, el otro conduce hacia la vida. Si nos negamos a reconocer la proximidad de la aniquilación total y continuamos aumentando nuestros preparativos para llevarla a cabo, nos convertimos en cómplices de la extinción. Si, por el contrario, orientamos nuestros esfuerzos hacia la sobrevivencia, con el desmantelamiento completo de los arsenales nucleares, seremos los aliados de la vida.

Gonzalo Alcaíno
William Liller

Instituto Isaac Newton,
Casilla 8-9, Correo 9,
Santiago, Chile.

(Traducido de la revista
SCIENCE, Vol. 220, pág. 6)
Abril 1, 1983.

La Iniciativa Planetaria

UN PLAN PARA SALVAR EL MUNDO

Por Lillie Wilson

Millones de personas que jamás pertenecieron a una organización están ansiosas de ampliar su despertar de la conciencia en alguna forma de acción social.

Existe un amplio deseo y determinación del público, lo que siempre es un fenómeno que resulta inmensamente difícil de torcer o desviar.

En un artículo sobre el futuro de las Naciones Unidas y la "planetización", Donald Keys, Presidente del Grupo Exploratorio Ciudadanos Planetarios de las NU, señaló: "No habrá un momento mágico en que el organismo mundial adquiera una vida plena, sino que, con mayor probabilidad, habrá una serie de eventos de escasa significación en los que se precipitarán uno u otros aspectos de la administración planetaria".

Uno de esos "eventos de escasa significación" ocurrió alrededor del primer fin de semana de 1981, en el que representantes de setenta y cinco grupos de todo el país (Estados Unidos) y del extranjero, se reunieron en Stony Point, New York, durante tres días. Se congregaron a invitación de una coalición **ad hoc** de cinco organizaciones: Ciudadanos Planetarios, la Asociación de Sicología Humanista, la Asociación de Educación Global, el Club de Roma, y la Asociación de las NU para Nueva Gales del Sur, Australia. La lista de invitados incluía a personas como (para mencionar sólo a algunos de los 75) Findhorn, la Sociedad de Ayuda a la Tierra, el Comité de Amigos de la Legislación Nacional, los Emisarios de la Divina Luz, el Instituto de Ciencias Mentales, el Chase Manhattan Bank, El Comité Internacional por el Futuro, e incluso la Administración Reagan. Un conglomerado abigarrado, en otras palabras, pero como quedaría demostrado en ese fin de semana, ellos estaban más que dispuestos a unirse en bien de una preocupación compartida, y que era lo que todos deseaban, por la vía de pequeñas series de eventos más o menos destacados: salvar el mundo.

La Conferencia de Stony Point resultó ser la primera reunión oficial de lo que desde entonces ha sido llamado **Iniciativa Planetaria para el Mundo que Elegimos.**

No era un tiempo precisamente auspicioso para un empeño basado en el optimismo. El **Bulletin of Atomic Scientists,** a fines de 1980, acaba de cambiar su reloj del Fin del Mundo, adelantando la hora de siete a apenas cuatro minutos antes de la medianoche, refiriéndose a una "trágica desestabilización" y un mundo "que avanza de manera dispareja pero inexorable hacia un desastre nuclear". El **Global 2000 Report to the President** había pronosticado en fecha reciente un aumento hacia fines de siglo de prácticamente **todo** lo que en caso alguno debía aumentar: el hambre, el aumento de la población, la polusión, el espectro de la distribución de ingresos, etc., y una disminución en una serie de "refinamientos" tales como la cantidad de tierra cultivable, los recursos energéticos, la forestación y la sobrevivencia de una serie de especies animales. Y Maurice Strong, Presidente de la Corporación Internacional de Desarrollo Energético, había hecho una declaración ominosa que concluía diciendo: "Estoy convencido que la década de los años 80 será la década más peligrosa que la humanidad humana jamás haya enfrentado". De modo que no era poca cosa que, en momentos en que los optimistas se estaban preparando para echar mano a sus pastillas de cianuro, estos pensadores positivos estuviesen maniobrando

(sigue...)

para iniciar una demostración de la plenitud de sus fuerzas. Los **Ciudadanos Planetarios,** un grupo internacional iniciado hace 10 años por Donald Keys, Norman Cousins, y el ex Secretario General de las Naciones Unidas, U Thant, fue elegido para que sirviese como Secretariado del proyecto, y establecieron una oficina central para la **Iniciativa** en la oficina central de la NU en Nueva York. Después de un primer año de relativamente modesta actividad y con una publicidad que iba de boca en boca, esa oficina se ve en la actualidad prácticamente inundada de correspondencia. La participación en forma alguna ha quedado limitada a la lista original de participantes de la invitación de Stony Point: virtualmente cualquier individuo, comunidad u organización masiva, es recibido con los brazos abiertos, y el alegre personal sobrecargado de trabajo informa que hoy reciben más de un centenar de cartas al día, de toda suerte de entusiastas por un "futuro positivo".

La respuesta no ha sido una sorpresa para los progenitores del movimiento. Donald Keys, por ejemplo, vio los ingredientes de un movimiento de conciencia hirviendo durante todos los años 70. "Cualquiera que haya trabajado en cualquier tipo de organización como la Nueva Era, o que haya sido activista o colaborado en proyectos de transformación social, está con toda probabilidad consciente de lo penetrante que se han vuelto todas las facetas diferentes de la "nueva conciencia", dice Keys. "Durante largos años, la gente se ha visto envuelta en movimientos tales como los Derechos de los Indios, el desarme, el despertar de la conciencia, comunidades con **un** objetivo, y así sucesivamente. Pero tarde o temprano descubren que existe una interrelación básica entre todas estas cosas que habla de un más alto orden de integración social que el que tenemos ahora. Lo que persigue la Iniciativa Plenetaria es crear un canal mediante el cual todos estos grupos puedan unirse a fin de formar una organización política electoral. No tenemos todavía esa organización, ni a nivel nacional ni a nivel internacional, y ya es hora que la formemos".

●

La basura, incluyendo los plásticos, van a terminar por inundar mares y cubrir nuestro planeta...





Demostraciones multitudinarias contra las bombas nucleares reúnen a millares de personas...

Estudios sociológicos tales como los de Daniel **(New Rules)** Yankelovitch y Arnold **(Values and Lifestyle Studies)** Mitchell, ya han señalado el tremendo poder, que crece como los hongos después de una lluvia, en el que está latente una organización constituyente como la que prevé Keys. Yankelovitch llama a sus miembros los "grandes formadores" y Mitchell, los que "están orientados interiormente"; ambos apelativos se aplican a un amplio espectro de gente, personas que han abandonado el viejo paradigma de **éxito/consumo** a cambio de valores más autodeterminados, y directores de marketing están atendiendo con ojo avizor a esta gente. Y, como Keys y otros más han advertido, estos **pioneros culturales** dan muestras de una característica curiosa y compulsiva de un creciente, contagioso estímulo de sus valores. Marilyn Ferguson señala en **The Aquarian Conspiracy,** "que los muy diferentes aspectos de esta nueva conciencia son como el maní: no se puede comer uno solo. El empleado de la Bolsa de Valores, por ejemplo, que hace 10 años comenzó experimentando diferentes terapias para el cultivo del cuerpo, con toda probabilidad ha continuado luego probando la meditación o ha ingresado a un movimiento ecologista o está practicando el Zen, en la actualidad sin duda está estudiando las informaciones que le llegan sobre esta apertura para su huevo cósmico personal que se hace cada día más vasto."

Y es perfectamente probable que haya tenido noticia, como le ocurrió a Gordon Feller, uno de los directores de la Iniciativa, de lo que sucedió con uno de los problemas que debieron enfrentar los pioneros sociales de los años 70: "La mayoría de ellos descubrió que sus nuevos valores se hallaban tan lejos de las preocupaciones del Establishment, que terminaron, por accidente o necesidad, rechazando esas trampas de la corriente para terminar buscando aquellos ideales que les ayudaran de alguna forma a encontrar un disfrute social palpable", dice Feller. "Como resultado de ello, contamos con cualquier cantidad de millones de personas que nunca se había organizado verdaderamente y quienes están literalmente sufriendo por poder traducir su despertar en expansión, encaminándolo en alguna forma de efectiva acción social. Ellas han estado esperando que las avenidas adecuadas se abrieran. Y lo que tratamos de decirles es que estamos construyendo esas avenidas y que si se reúne una cantidad suficiente de cuerpos cálidos, podemos, de hecho, crear un Mandato".

En la actualidad, más de trescientas organizaciones se han unido a la Iniciativa, y la lista crece cada día. Los temas centrales señalados en la reunión de Stony Point y que se han proyectado en la Iniciativa en la forma de sus preocupaciones más urgentes, reflejan las prioridades de los convencionales originales: la carrera armamentista, el hambre, la sobrepoblación, la polusión, los recursos naturales, la pobreza, las enfermedades, la explotación política y la injusticia social. Pero durante el último año, los coordinadores de la Iniciativa han

(Sigue...)

estado ansiosos por señalar que, en primer lugar, la plataforma final de la Iniciativa será determinada por las bases y la organización que ellas se den y que sólo en el último tiempo están adquiriendo forma y dándose a conocer, y que, y posiblemente más importante, es que la Iniciativa está haciendo presión por tomar identidad de dirección positiva en lugar de las anteriores formas de protesta. "La mayoría de las personas tienden a entender las cosas con las que están **en contra**", dice el **Manual Organizativo** de la Iniciativa, "pero ahora deben conocer las que están **a favor**: necesitamos tener una visión del mundo que deseamos, y eventualmente llegaremos a ello".

El plan para hacer que toda esta visión positiva se convierta en algo manejable compromete una serie de pasos que conduce a un evento de mayores proporciones que tendría lugar a mediados de 1983 (*). Mientras 1981 se dedicó a establecer comunicaciones con el mayor número de grupos locales e individuos, 1982 se dedicaría a orquestar un proceso de "multidiálogo" entre los participantes. Las oficinas de la Iniciativa en todos los Continentes comenzarían entonces una organización piramidal de la comunidad y las constituyentes locales y regionales, de manera que se formen coaliciones más amplias y, a través de una serie de conferencias regionales, establecer las plataformas y elegir los representantes (siempre que el tiempo lo permita) a diversas convenciones nacionales para comienzos de 1983. La reunión internacional está proyectada para el verano de ese mismo año, en lo posible en coincidencia con el solsticio (21 de junio). Sería ideal que para entonces el "Congreso Planetario" hubiese agrupado tanto apoyo y reconocimiento en todo el mundo, que su impacto se hiciese sentir en los medios de comunicaciones de masa, entre los políticos e inclusive los gobiernos para mencionar algunos.

(*) Ver llamado al Congreso Planetario en la nota siguiente.

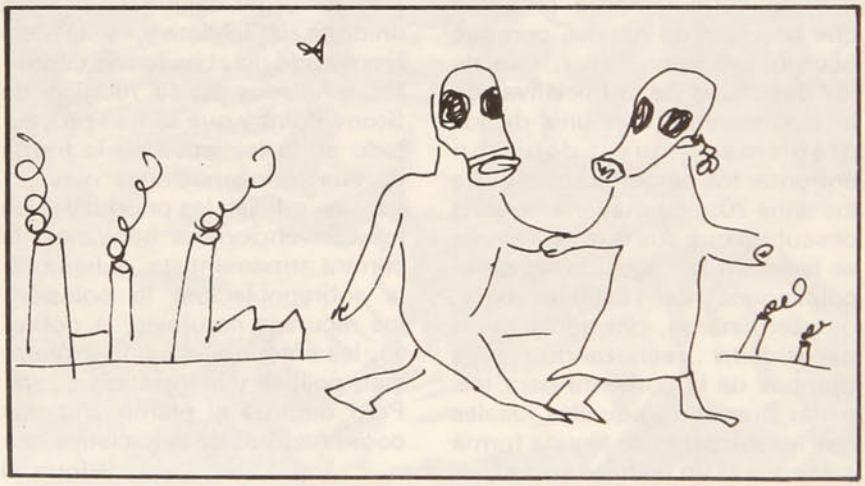
Entre los difundidores más activos en 1981 se contaban los miembros de una red regional de educación en el Oeste del Estado de Washington que se hace llamar **Chinook Learning Community**. Terry Clayton y Jessie Die, de **Chinook**, han estado en contacto con la oficina de la Iniciativa en Nueva York, pero ellos insisten que una de las finalidades últimas del movimiento es "traer los problemas planetarios a casa" (a las pequeñas localidades), en lugar de formar simplemente una red (¡otra más!) centralizada, o, para decirlo en las palabras de René Dubos, "pensar globalmente, actuar localmente", cosa que podría muy bien quedarse como el slogan de la Iniciativa. "Existe una relación



fundamental en ocuparse del estero a la vez que del ecosístema, cosa que muchas veces nos pasa inadvertido", subraya Feller "y de esta manera tenemos a los 'descentralizadores' cabezadura como Karl Hess, por un lado y por el otro, las resoluciones estrictas de las grandes salas de comités centralizadores, y ninguno de los dos jamás llega a trabajar muy bien por sí solo".

"Cuando le echamos una mirada a todo lo que ha producido el movimiento de conciencia en su totalidad", dice Die, "puede apreciarse que hemos desarrollado métodos alternativos para la atención de la salud, expresiones religiosas alternativas, escuelas alternativas, y así sucesivamente, pero nunca hemos tenido **un verdadero sistema político alternativo**. La manera como yo veo la Iniciativa es que estamos tratando de crear una suerte de "gobierno intermedio".

En cualquier forma, el **Manual Organizativo** estimula justificadamente a todos los posibles proselitistas a que se aventuren en campos que en un comienzo hubieran tendido a evitar, por considerarlos demasiado convencionales o conservadores, tales como Iglesias y





Como en todo el mundo, en Europa también hay preocupación

organizaciones de caridad. "Apunten alto y amplio", aconseja el panfleto, "aproxímense a algunos líderes de alto nivel hacia quienes, en primera instancia, habrían tenido una actitud ¡Oh no! El/ella jamás se interesaría en una causa como la nuestra!. Ustedes descubrirán que los tiempos han cambiado y junto con los tiempos, muchísima gente".

El verano pasado (se refiere al de 1981 en los Estados Unidos; mediados de año para nosotros en Chile), la Iniciativa se anotó algunos puntos muy valiosos cuando el activista de los Derechos Humanos, Gerhard Elston, ampliamente conocido, terminó su período de tres años como Director Ejecutivo de Amnesty International, EE.UU., y se convirtió en un coordinador internacional de la Iniciativa. En una declaración en que anunciaba el cambio, Elston escribió: "En Amnesty International trabajamos contra las torturas y las ejecuciones... Hacemos todo lo que podemos por ayudar a las víctimas y sus familiares. Pero no podemos ocupamos de las causas que son las raíces de la ola creciente de inhumanidad en el mundo... ¿Dónde está el movimiento, la voluntad, el poder espiritual y político que cambie el curso de la historia del Hombre? ¿Para terminar con las políticas de guerra, hambre y autodestrucción, y construir un futuro digno de vivirse? Creo que la **Iniciativa Planetaria para el Mundo que Elegimos** puede convertirse en el catalizador que tenga por meta y desate tal movimiento".

La experiencia de Elston en el activismo internacional le ha dado un ángulo muy útil para abordar el problema de las Agendas practicables. En el presente, Elston advierte dos grupos paralelos y no sincronizados en el frente de las transformaciones: el primero es el de los activistas, el de las organizaciones de meta única como Amnesty International, el **Sierra Club** u **Oxfam**; el segundo está compuesto por todos los muchos intereses de la "revolución de Acuario", que representa a una notable voz populista que no tiene dirección. Los activistas se encuentran en una necesidad crítica de apoyo de base, como que podrían encontrar en las filas de los "acuarianos", los cuales, a su vez, estarían mirando hacia los grupos políticos de acción más establecidos en procura de apoyo logístico. Una colaboración efectiva a lo largo de estas líneas, dice Elston, podría ofrecer "una buena oportunidad de afectar de hecho el curso político de los acontecimientos en el mundo".

Que esa "buena oportunidad" se materialice alguna vez dependerá más de lo que pueda nadie expresar, en el mero compromiso de su posibilidad real. Como ocurre con el precio de los valores de la Bolsa, la dinámica de las alzas o el colapso, refleja, antes que nada, la confianza de los inversionistas. Y en el caso de un esfuerzo de grandeza tan reconocida y de largo alcance como es la Iniciativa Planetaria, las acusaciones de que se trata de un "idealismo sin vuelta" constituyen ya el pan de cada día. "No obstante, es importante recordar cuántos de nuestros grandes movimientos progresistas fueron acusados de igual forma", dice Elston. "El movimiento que abolió la esclavitud fue tenido por quijotesco, una causa penosa y sangrante. Se me ha llamado 'corazón sangrante', soñador, extremista, tantas veces en mi vida, que ya esos epítetos no me afectan seriamente. Ustedes saben que la Revolución Americana es un ejemplo particularmente bueno para demostrar lo poderosas que pueden ser las ideas una vez que echan raíces en las bases inspiradas. Thomas Paine estaba imprimiendo su edición privada de **Sentido Común** y lo estaba distribuyendo en el campo, y las ideas echaron raíces. Se le llamó 'fanático iluminado'; pero existía un amplio deseo y la determinación del público, lo que siempre es un fenómeno que resulta inmensamente difícil de torcer o desviar. En la actualidad contamos con un sentimiento similar y debemos darnos cuenta cuán fuertes son sus posibilidades".

"Está en nuestras manos comenzar el mundo de nuevo", escribió Tom Paine en 1776. Para ser un fanático, tenía una suerte increíble: muchísimos otros fanáticos estuvieron de acuerdo con él. Hoy, más de doscientos años más tarde, la necesidad de comenzar un mundo nuevo es más apremiante de lo que Paine hubiese imaginado. Sólo nos hacen falta unos cuantos fanáticos más...

(reproducido de New Age, Enero de 1982)



...Un planeta sin vestigios de

o vegetal; sin rastros de que en él alguna vez existió una civilización

"...En dos años los tecnólogos del Pentág
terminado de desarrollar el sistema 'La
Warning'. Esto significa que cuando el con
satélite de reconocimiento detecta algo
—puede ser un misil despegando, pued
accidente— envía el mensaje a todos los
Norteamérica los que están listos para despegar en



gono habrán
aunch on
mputador del
en Rusia
de ser un
s misiles en
en 3 MINUTOS...''

entrevista de Rob Okun a la Dra. HELEN CALDICOTT

La carrera armamentista levanta cada vez más velocidad. Actualmente, 35 naciones tienen capacidad para producir armas atómicas y hacia el año 2000 aproximadamente 100 naciones habrán adquirido tal capacidad. Muchos científicos nucleares calculan que nuestras chances de arribar al año 2000 son menores de un 40%. Médica, madre y científica, Helen Caldicott cree que ese porcentaje es todavía demasiado optimista.

Durante una década, la científica australiana ha estado trabajando fervientemente en una campaña de educación pública para informar a la gente del planeta sobre los peligros de la Era Nuclear.

Fue una de las personas clave en forzar a Francia a detener sus pruebas nucleares atmosféricas en el Pacífico Sur y en alertar al pueblo australiano sobre los peligros de la precipitación radiactiva.

Además de ser famosa por su notoria oposición a las usinas nucleares sobre bases médico-científicas (ha filmado dos películas sobre la radiactividad y la salud), la Dra. Caldicott se ha ocupado mucho de la carrera armamentista desde que leyó por primera vez **En la Playa** (On the Beach) en 1955. Dice: "Las usinas nucleares, comparadas con la posibilidad de guerra nuclear, son como un garbanzo al lado de un zapallo".

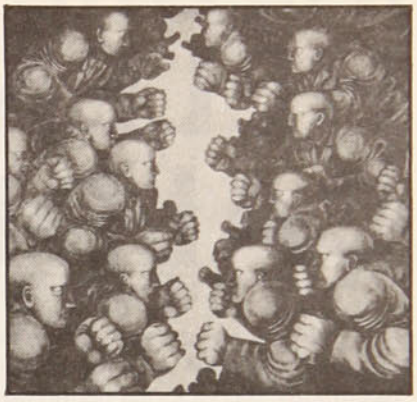
(Sigue...)

La Dra. Caldicott cree que los médicos deben empezar a practicar Medicina Política y Social. En 1978, ella contribuyó a revitalizar la entidad **Médicos para una Responsabilidad Social,** grupo creado en los años 60, que se opone a las pruebas nucleares.

Durante los últimos tres años, esta institución ha enviado cartas a más de medio millón de médicos, dentistas y osteópatas de los Estados Unidos, detallando los peligros de las usinas y las armas nucleares, solicitando además la colaboración de todos ellos. Caldicott publicó hace 4 años su importante libro basado en hechos concretos. **Nuclear Madness** (Locura Nuclear —5 dólares— Autumn Press, 25 Dwigth Street, Brookline, MA 02146): "Que es lo que usted PUEDE hacer" y ha editado una segunda edición revisada.

La Dra. Caldicott, su esposo (también médico) y sus tres hijos se radicaron en los EE.UU. al asumir ella un puesto en el hospital de niños de Boston, especializado en el estudio y tratamiento de la fibrosis cística. Frecuentemente cruza Norteamérica de lado a lado para presentar sus investigaciones sobre el programa nuclear en escuelas, iglesias y asambleas populares o médicas. Participó en una delegación de ocho personas que visitaron la URSS en misión de Paz comisionada por el American Friends Service Committee. En tal ocasión, la Dra. Caldicott se entrevistó con más de 100 funcionarios del gobierno soviético, periodistas, científicos, diplomáticos, médicos, gerentes de plantas nucleares, militares y ciudadanos. Las conversaciones se centraron en el SALT (Tratado de Limitación de Armamentos Estratégicos) y la proliferación internacional de armas nucleares. Durante su visita, la Dra. Caldicott descubrió que la virtual paridad de armamentos existente entre las superpotencias se hallaba en peligro. Para su horror, advirtió que la decisión norteamericana de continuar el desarrollo del sistema defensivo **Launch on Warning** (ataque ante el alerta) y el despliegue de misiles Pershing II en Europa podría significar que en menos de dos años la carrera de armamentos nucleares esté totalmente fuera del control humano.

Cuando regresó a EE.UU., esta médico de entonces 41 años, tomó una de las más difíciles decisiones de su vida, optó prácticamente por abandonar su carrera en la medicina para tratar de revertir el proceso de la carrera de armas nucleares. Bob Okun, editor de la revista **New Roots,** la entrevistó entonces para informarse mejor acerca de tal decisión, de cómo va a invertir su tiempo ahora, y sobre el ingrediente secreto de la Dra. Caldicott para salvar el planeta: las mujeres. (Se sugiere fotocopiar esta entrevista y hacerla circular entre gente sensible y responsable).



P: ¿Por qué afirma Ud. que en sólo 2 años la carrera nuclear estará fuera del control humano?

R: Existen dos razones. En dos años los tecnólogos del Pentágono habrán terminado de desarrollar el sistema **Launch on Warning.** Esto significa que cuando el computador del satélite de reconocimiento detecta algo en Rusia —puede ser un misil despegando, puede ser un accidente— envía el mensaje a todos los misiles en Norteamérica los que están listos para despegar **en 3 MINUTOS.**

Y allí no habrá posibilidad de intervención humana. Ningún ser humano tendrá posibilidad de parar el sistema.

Además, están los misiles **Cruise.** Son armas estratégicamente pequeñas, de 3 a 6 metros aproximadamente, y precisamente por su tamaño pueden ser fácilmente escondidas y es imposible efectuar su conteo. Hasta este momento, Rusia y los Estados Unidos podían realizar conteos de armas estratégicas mediante satélites, es por ello que pudimos tener el tratado SALT II.

Sin los misiles **Cruise,** EE.UU. y Rusia estaban por primera vez esencialmente a la par. Los misiles **Cruise** significaron el punto final a toda posibilidad de detente, el fin del tratado SALT II.

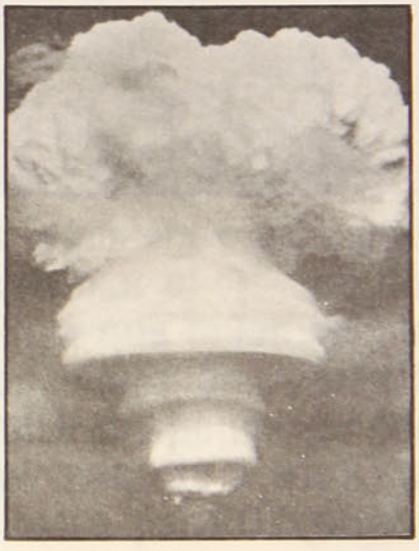
¿Se hizo algún debate nacional sobre este hecho tan importante?

—¡No!

¿Se discutió en el Congreso y en el Senado? —¡No!

P: Se escucha hablar mucho más de la crisis energética que del peligro de una guerra nuclear. ¿Cree Ud. que el pueblo norteamericano está consciente de esta situación?

R: No aún. La mayoría de los norteamericanos se halla profundamente dormida. ¿Sabe Ud. que casi tuvimos una guerra nu-



clear el 9 de noviembre de 1980? Un empleado del Pentágono colocó una de las cintas de ataque nuclear en el computador; estas grabaciones están programadas para el estudio de estrategia, y el computador, a raíz de un desperfecto o error, tomó la cinta por un ataque real. Todos los sistemas norteamericanos estuvieron en alerta durante 6 minutos. Tres escuadrones aéreos levantaron vuelo armados con ojivas nucleares. Al séptimo minuto el avión presidencial 747, con su puesto de mando, fue alistado para el despegue; no podían encontrar al Presidente, él debe ser informado al séptimo minuto. Si en 20 minutos todo eso no hubiese sido parado, nosotros no estaríamos aquí en este momento.

Recuerde: 20 minutos es el tiempo límite para un ataque nuclear de represalia por parte de la URSS. Podría haber sido una guerra nuclear en escala total y este hecho ocupó solamente una nota en la última página del **New York Times,** pero fue noticia de primera plana en el **Guardian** de Londres. ¡El resto del mundo quedó petrificado! Este país es un gigante dormido. Está totalmente inconsciente del increíble poder de destrucción y de la magnitud de los arsenales que posee.

P: Muchos críticos de esta situación creen que los medios de información masiva están siendo intencionalmente saturados con noticias acerca de la crisis energética por el Departamento de Defensa y el Departamento de Energía, de modo que no quede espacio para informar sobre estas noticias de suma importancia. Dra. Caldicott, ¿por qué cree Ud. que se tapó una noticia tan importante, tan cercana a la catástrofe total?

R: Es típico. Creo que no comprenden la gravedad de la situación.

La guerra nuclear es algo que no se conecta conscientemente con lo que pasó en la usina nuclear de **Three Mile Island,** se prefiere no pensar al respecto. ¿Fue la prensa conminada por el Pentágono para silenciar los hechos? Realmente, no lo sé. El resto del mundo está más despierto que los Estados Unidos porque sabe de qué se trata una guerra. Es por eso que en el extranjero sacaron la noticia en primera página. La Norteamérica moderna nunca sufrió una guerra en su propio suelo.

P: ¿Cuántas ojivas nucleares tienen actualmente los Estados Unidos?

R: En los años 60, el entonces Secretario de Defensa, Robert McNamara, sacó el cálculo de que si los Estados Unidos tuviesen entre 200 y 400 ojivas nucleares, serían suficientes para matar a 1/3 de la población soviética y destruir 2/3 de sus industrias. Y cuando en estos cálculos se estiman los muertos, están hablando solamente de muerte por fuego y estallidos. No entran en los cálculos las muertes por precipitación radiactiva.

Norteamérica cuenta en estos momentos con 25.000 a 30.000 cabezas nucleares tácticas y estratégicas, la mayoría bombas de Hidrógeno mucho más grandes que la bomba A que arrojaron en Hiroshima. Según Randy Forsberg, director del Instituto de Estudios para Defensa y Desarme, existen suficientes bombas H a bordo de cada submarino **Trident,** como para destruir todas las ciudades grandes del Hemisferio Norte. EE.UU. tiene el proyecto de construir 27 submarinos **Trident.** Además del hecho de que los Estados Unidos tienen suficientes bombas como para exterminar a la población rusa 40 veces, y Rusia el mismo poder de exterminar a la población norteamericana 20 veces. EE.UU. continúa fabricando de 3 a 10 bombas de Hidrógeno diariamente.

P: ¿Cuál sería el probable escenario de una guerra nuclear?

R: Si los botones fuesen apretados en Rusia o Norteamérica, las armas que salen disparadas al espacio reingresan a la atmósfera



terrestre a 20 veces la velocidad del sonido. Y tienen mira direccional, por supuesto. Entre tanto, los satélites del otro país han detectado el ataque y los botones también son apretados. De esta manera, una guerra nuclear toma dos horas en completarse. Si Ud. vive en un área-objetivo y se las arregla para refugiarse en un sótano antinuclear, no tendría chance de sobrevivencia porque las tormentas de fuego serían inmensas. Una bomba de 20 megatones (equivalente a 20 millones de toneladas de TNT) crearía una tormenta de fuego de 3.000 millas cuadradas. Ese fuego utilizaría todo el oxígeno del aire, de modo que si Ud. estuviera en un refugio se asfixiaría. Una bomba de 20 megatones literalmente vaporizaría la ciudad de Boston hasta la ruta 128, excepto algunos edificios de concreto reforzado.

P: ¿Eso querría decir que en una guerra nuclear no habría sobrevivientes?

R: Bien, es muy posible, y tampoco Ud. **desearía** sobrevivir. Si vive en un área rural y cuando escucha las sirenas sale a tiempo para llegar a un refugio, no podría salir afuera durante 2 semanas, porque los isótopos radiactivos de vida corta son tan intensamente radiactivos que la muerte sería casi inmediata. Cuando Ud.

(Sigue...)

saliese al exterior después de 2 semanas, desde un punto de vista psiquiátrico estaría idiotizado por la magnitud de la tragedia. Probablemente psicótico. Ciertamente no quedarían médicos ni hospitales a disposición, porque estos últimos son objetivos bélicos. No habría alimentos. El agua estaría intensamente radiactiva. Es posible que la destrucción de la capa de ozono atmosférico fuese tan intensa que Ud. no podría estar al sol 3 minutos sin tener una quemadura de tercer grado. Esto significa que la Tierra sería un planeta reseco y calcinado. Si Ud. sobrevive, deberá vivir en sótanos para escapar a la precipitación radiactiva. Y dentro de 5 años es probable que tenga leucemia.

El **Manual de Defensa Civil** del Pentágono recomienda enterrar velozmente a los millones de muertos en putrefacción, antes de que las enfermedades se declaren con virulencia. En un habitat radiactivo, las bacterias y los virus se multiplican y mutan hacia formas más virulentas, y nuestros mecanismos de defensa están agotados. Veríamos plagas de tifus, polio, disentería... todo lo que hemos curado, retornaría. Deberían existir grandes stocks de morfina y heroina para aliviar a los moribundos. Ud. puede dejar correr su imaginación un poquito y tendrá una visión de la Tierra después de varias generaciones, habitada por bandas de humanoides errantes, irreconocibles como seres humanos. Será el final de la civilización: de toda la arquitectura, la música, el arte, y probablemente de todo organismo vivo sobre la Tierra. Existen dudas sobre si al fin sobrevivirá algún tipo de vida.

P: Recordando lo inestable que estuvo el Presidente Nixon en su respuesta sobre cuánta gente tiene el dedo en el botón...

R: Nadie, fuera de quienes manejan la información restringida puede saberlo. El Presidente tiene autoridad suprema, pero existe una cadena de comando. El Presidente no será el único en alimentar con códigos la caja negra. Puede delegar autoridad. Nadie sabe exactamente cuál es la autoridad que tienen para decidir los capitanes de los submarinos nucleares o los hombres de los silos de almacenaje de los ICBM (Misiles balísticos intercontinentales). En el silo de cada misil **Titan** hay dos hombres —denominados por el Pentágono como los hombres más cuerdos de Norteamérica— y cada uno de ellos está armado con una pistola para dispararle al otro en caso de notar evidencia de una reacción anormal de conducta. En estos últimos años, los registros oficiales del ejército indican que más de 30 de estos hombres han sido diagnosticados como mentalmente inestables. O sea que aunque el Presidente esté al mando, hay una cantidad de desconocidos en la cadena de comando.

P: Dra. Caldicott, cuando Ud. estuvo en Rusia entrevistó a un número de científicos, médicos, funcionarios del gobierno y ciudadanos comunes. ¿Qué es lo que sienten acerca de una guerra nuclear?

R: Uniformemente, todas las personas con quienes hablamos están muy en contra de la carrera armamentista. Desean desesperadamente un congelamiento en el despliegue de armas nucleares estratégicas; anhelan desesperadamente una ratificación del tratado SALT II. No quieren que EE.UU. emplace en Europa los misiles **Cruise** y **Pershing**, y tampoco desean que China sea armada por Norteamérica. Están aterrorizados por la guerra nuclear. En la Segunda Guerra Mundial perdieron 20 millones de ciudadanos, de modo que están muy sensibilizados respecto a la guerra.

P: A la luz de este sentimiento antibélico, ¿qué es lo que Ud. piensa de la acción rusa en Afganistán? Ciertamente no ha contribuido a facilitar un alivio de tensiones entre los grandes poderes.

R: Por supuesto, pienso que lo que Rusia ha hecho es un error. Pero están muy asustados por China. Cerca de mil millones de personas viven en esa frontera común y los rusos tienen miedo de que los Estados Unidos armen a los chinos. Está sucediendo. El Secretario de Defensa, Brown, estuvo allí no hace mucho.

Trayendo aquí al Sha, se desestabilizó toda el área del Oriente Medio. Es un área musulmana y hay cerca de 40 millones de musulmanes viviendo en la parte sur de Rusia. Rusia ha estado de manera parcial en Afganistán desde 1978. Su régimen no estaba funcionando bien y supongo que decidieron actuar con mano dura. Pienso que cometieron una gran equivocación porque empujaron a Norteamérica —que ya de por sí venía en una línea belicosa— a una situación mucho más guerrera. Ahora, prevalece en ambos lados una situación de histeria, y ello es lo que conduce a la guerra. No podemos tener más guerras, y sin embargo, ambos estamos armados hasta los dientes haciendo rechinar los sables.

P: Tras regresar de Rusia Ud. tomó algunas decisiones personales y profesionales en



relación a la carrera armamentista ¿Qué es lo que ha decidido hacer?

R: Abandonaré la mayor parte de mi trabajo médico. Estaba a punto de iniciar un interesante trabajo de investigación sobre fibrosis cística, pero ahora he decidido no hacerlo. Esta decisión realmente me destrozó. Amo lo que estoy haciendo, pero cuando voy a trabajar siento que no tiene sentido cuando todo organismo viviente en la Tierra puede ser aniquilado en un par de años.

P: Ciertamente, después que la gente la escucha hablar muchos estarán de acuerdo con su visión de la situación nuclear. ¿Tiene alguna receta para movilizar a la gente a fin de que comience a trabajar para eludir la guerra nuclear?

R: Existe una tremenda mayoría con coherencia para entrar en acción: las mujeres. Nosotros tenemos un elevado y desarrollado instinto de crianza. Creo que si nos movilizamos, podemos llegar a salvar a la Tierra... pero no disponemos de mucho tiempo. Propongo establecer un partido político "Mujeres por la Supervivencia". Este partido incluirá a todas las mujeres del país, todo tipo de mujeres. No se trata de un mero postulado feminista. Las mujeres no tienen que ser necesariamente feministas para comprender que sus hijos quizás no sobrevivan hasta el año 2000 si se dejan pasar los próximos 5 a 10 años. Cuando las mujeres escuchan la advertencia de peligro se abren como capullos y se moviliza un tremendo poder; las feministas tienen también un importante papel que jugar, lo que han logrado en los últimos 10 años es vital, han ayudado a las mujeres a encontrar su poder, pero ahora las mujeres debemos ponernos en movimiento o todos no estaremos aquí por mucho tiempo más.

"...En un habitat radiactivo, las bacterias y los virus se multiplican y mutan hacia formas más virulentas y nuestros mecanismos de defensa están agotados..."



P: A comienzos de la década del 60, las mujeres estuvieron en el centro de la lucha contra las experiencias nucleares atmosféricas. Grupos como "Otra Madre por la Paz" movilizaron el tipo de poder femenino al cual Ud. hace referencia. Sus acciones en el plano local y sus marchas sobre Washington hicieron que el gobierno hiciese una pausa y se diera por aludido. ¿Cree Ud. que ese ímpetu se ha perdido?

R: Creo que por naturaleza las mujeres somos pasivas. No hemos sido creadas para el poder. Nosotras tenemos a los bebés, nutrimos la vida. No ejercemos nuestro poder en el mundo. La Dra. Ellen Avery, jefa médica del Hospital de Niños de Harvard, dice: "Poder que no se usa, es poder perdido", y tiene razón. Las mujeres tenemos un poder tremendo. Es parte de ser una madre, asegurar que el mundo sea un lugar seguro para nuestros bebés. La situación en que nos encontramos en este momento exige una revolución por la sobrevivencia.

P: Tengo entendido que Ud. ha estado discutiendo la moción Lisistrata de mujeres decididas en masa a no tener más hijos hasta tener un planeta pacífico. ¿Aprueba esta idea?



R: Sí. En una reciente conferencia feminista en Alemania, las mujeres propugnaron no tener más bebés hasta que el mundo sea un lugar seguro para los niños. Sé que lo pensaría con mucho cuidado antes de tener hijos nuevamente.

P: ¿Qué cree que deberían hacer los grupos ecológicos y antinucleares para revertir la carrera armamentista? ¿Dejar de lado sus propios programas y unirse a Ud.?

R: Este problema atraviesa todos los programas y hay que tomar la carrera armamentista como parte del propio trabajo, sin abandonar sus respectivos proyectos, Linus Pauling dijo recientemente que si sobrevivimos vamos a necesitar un planeta sin contaminación para que lo habiten nuestros descendientes. Y no se trata únicamente de las usinas nucleares. Están los productos químicos, los desperdicios tóxicos. Estamos ensuciando nuestro propio nido.

La gente puede caer en una trampa. No tiene importancia que Ud. tenga una casa solar o que coma la comida más balanceada si es que vamos a explotar todos en dos años. Debemos poner esto en perspectiva. Debemos abrir los ojos, aunque duela.

P: Dra. Caldicott, Ud. siempre parece irradiar —per-

(Sigue...)

done la expresión— energía positiva, toda vez que la he escuchado hablar. ¿Cómo evita deprimirse cuando enfrenta las realidades de la pesadilla nuclear tan a menudo?

R: Bueno, a veces me deprimo. Cuando estaba escribiendo el capítulo sobre armamentos nucleares para mi libro **Nuclear Madness,** la depresión fue extremadamente intensa. Lo vivía y lo soñaba, noche tras noche. Vi como caían las bombas desde los aviones, vi lo que quedaría del mundo si se produjera una guerra nuclear, y si de algún modo mis hijos y yo sobrevivíamos. Fue demasiado terrible. Pero la mayor parte del tiempo practico lo que Robert Jay Lifton llama atontamiento psíquico. El es un psiquiatra que ha trabajado con sobrevivientes de Hiroshima y Nagasaki. La mayor parte del tiempo no pienso en ello. Finjo que la vida va a continuar. Le coso ropa a mis hijos. Les preparo tortas. Me ocupo de la familia. Esas son las cosas que me brindan alegría de vivir, la familia. La tierra, otra gente. La vida es una cosa preciosa, fantástica. Y no pienso en términos finales, excepto cuando hablo o escribo acerca de ello.

P: Algunas veces me encuentro a mi mismo tratando de no pensar en los horrores de una tercera guerra.

R: Queda el recurso de la meditación y también el rezo, y ello ayuda mucho. Recibo muchas fuerzas de esto. Hasta hace dos años yo era atea, ahora sé que existe una fuerza superior a la cual recurrir y eso me ayuda mucho, por cierto.

P: Cuando Ud. hablaba de sus vivencias y sus pesadillas nucleares personales, me hizo recordar Hiroshima. Estuvo el año pasado en el Japón. ¿Cómo fue eso para Ud.?

R: Estuve en Hiroshima en el aniversario de la caída de la bomba.

La bomba fue arrojada a las 8.15 en la mañana de un día caliente y húmedo. Estuvimos en el



"Parque de la Paz" exactamente a las 8.15, cuando fueron soltadas miles de palomas al aire. Yo estaba profundamente triste pero al mismo tiempo sentía una rabia intensa. Pensaba en toda la gente que todavía está muriendo de lo que se ha dado en llamar la enfermedad de la bomba A, pero que de hecho es cáncer. La incidencia del cáncer sigue creciendo, 36 años después. Esas bombas no sólo matan a la gente de golpe, siguen matando gente para siempre. Pero ¡nada hemos aprendido con ello! Por cierto, pienso que estamos atrapados por las armas nucleares como si fuesen drogas. Las pagamos con nuestros impuestos. El reverendo William Sloane Coffin, que fue uno de los tres clérigos que visitó a los rehenes estadounidenses en Irán, y miembro de la delegación que visitó la Unión Soviética, dice que estamos bebiendo una gaseosa mortal del Pentágono (cómo la que ingirieron los devotos de Jim Jones en Guyana).

P: Su trabajo tan esforzado en beneficio del planeta y su gente indica un tremendo respeto por la Tierra. ¿De dónde proviene tal respeto?

R: Cuando estudiaba medicina y aprendía como trabajan las células, como funciona el cuerpo humano y qué maravillosamente coordinado se halla todo, eso me dio una gran reverencia por la vida. Cuando tuve a mis propios hijos sentía que ellos me aguijoneaban con leche; la conexión era aún más fuerte. Todas las mujeres sienten esta creatividad potencial, creo que hasta cuando no han dado a luz a un hijo.

P: Mucha gente saca inspiración de su trabajo para ayudar a otros en su esfuerzo. ¿Qué consejo les daría para permanecer positivos?

R: Bueno, creo que enfrentados con una catástrofe, no hacer nada y ser pasivos es algo muy deprimente porque uno se siente lleno de impotencia. Pero si Ud. trata y hace algo, es la acción más emocionante que puede emprenderse. Siento que estoy teniendo un efecto y la gente está comenzando a movilizarse. Esa es una recompensa tremenda. Así que me digo a mi misma "Incluso si tiran las bombas, al menos podré decir que lo intenté". Para mí, es un compromiso religioso continuar la evolución, continuar la creación de Dios. Somos los preservadores de la vida en el planeta. Pero podemos hacerla desaparecer solo presionando un botón.

P: ¿Tiene Ud. esperanzas de que la gente que está prestando atención a su mensaje comience a trabajar hacia el desarme nuclear?

R: Estoy hablando de la forma más imperiosa de Medicina Preventiva. Los seres humanos son capaces de tan increíbles relaciones, de tanta creatividad. Ud. sabe, esta podría ser la única vida en todo el universo, y sin embargo podemos destruirla pulsando meramente una clavija. Tenemos la responsabilidad de continuar la evolución terrestre. Cualquiera de nosotros puede ser tan poderoso como Henry Kissinger, Jimmy Carter o Ronald Reagan, porque nosotros hemos heredado la Tierra así como ellos la heredaron. Es nuestro derecho de nacimiento.

EL REGRESO DE AYESHA

por José Luis Rosasco

Lo que ocurre es lo siguiente: Yo iba caminando por una calle céntrica de una manera un tanto distrída, la manera mía de caminar, no la calle, cuando divisé a Ayesha. A Ella y a Ayesha que me observaban desde el dichoso escaparate de una generosa librería. Pax, para los que quieran disfrutar igualmente de mi experiencia. Hacía un buen tiempo que yo estaba tratando de reunirme con Ayesha, de suscitar un reencuentro, pero las librerías de viejo, incluyendo las infalibles de Luis Rivano, venían reiteradamente negándose a ejercer de casa de cita para mi nostálgica individualidad y la inolvidable Ayesha.

Como de todo hay en la viña del Señor, es probable que algunos de ustedes no sepan quien es Ayesha; esto sería imperdonable en los treintones, cuarentones, cincuentones y de ahí en adelante hasta donde repique el corazón, pero ya sabemos que los extravagantes no sólo no faltan sino que suelen abundar. Ella y Ayesha son los nombres de dos novelas, que en el hecho son una sola, una zaga, del prolífico autor inglés H. Ridder Haggard, el mismo de Las minas del rey Salomón, obra esta acaso más conocida debido al arbitrio de la cinematografía. En fin, el caso es que a muchos niños y muchachos en el umbral de la adolescencia, como yo hace treinta y tantos. Ella, es decir, ella, Ayesha, nos dejó encantados hasta lo turulato.

¿Para qué, por qué? Para palpar el efecto del transcurso del tiempo, el tiempo, esa fugaz materia prima de la vida; para tantear, digo, su efecto en una de las creaturas que tanto encantamiento nos suministrara en una época cercana al Paraíso Perdido, es decir, a la niñez. Y no estoy hablando del tiempo por que sí nada más. No. Ayesha es un personaje que vence al tiempo. Ayesha tiene dos mil años. Vive en las Cavernas de Kor, ruinas arqueológicas de una ciudad muerta en medio de inabordables pantanos en la costa oriental del Africa. Aunque no tan infranqueables esas ciénagas, en realidad. Y bien, Ayesha ha vivido dos mil años porque, y esto es un poco obvio, cuenta con una mágica forma de permanecer inalterablemente joven y bella.

Ayesha permanece sumida en esas cavernas porque espera que regrese su amado. Hace dos mil años que ella mató a su amado, un griego guapísimo, en un rapto de celos por cierto excesivo, o, cuanto menos, fatal. Relativamente fatal, sí, pues Ayesha sabe que su asesinado griego volverá gracias a la reencarnación. Es cosa de saber esperar para que de pronto, pasadas algunas centurias, reaparezca el heleno, tal cual fuera en el pasado.

Foto: Ilonka Csillag



Pero regresemos a Ayesha. Aquel griego se reencarna, sí señores; él es ahora un inglés, ha devenido en inglés por medio del traslado geográfico de sus antecesores. Y este inglés tiene noticias de Ayesha y resuelve ir hasta los pantanos, pasarlos y llegar hasta las Cavernas de Kor para hacerse el encontradizo con Ayesha. No es un envión colonialista el que lo llevará hasta esa zona del Africa, es la curiosidad, y ésta ¿acaso no es la madre de todos los vicios? Sí, y la curiosidad también se asoma al alma de los que quieren releer, de los que desean revivir una experiencia de encantamiento, de maravilla, de seducción a través del lenguaje escrito, del libro, de los libros que nos hicieron felices una vez, y cuya evocación nos impulsa al reencuentro con ellos. ¿Qué le pasó al griego, ahora inglés, después de dos mil años ante Ayesha, que nos pasó a nosotros, después de los cien mil años que han transcurrido desde la niñez? Ayesha estaba también esperándonos, ¡ah, la inmortalidad de los libros!

LA MAGA

En la creación de caracteres femeninos en la Novela Hispanoamericana del siglo XX, destaca con claridad LA MAGA aparecida en la Novela RAYUELA de Julio Cortázar (Edit. Sudamericana 1963). La relectura de este texto nos hace pensar que todavía es posible verla en París, errando cerca del puente de Las Artes. Horacio Oliveira, la aguarda en algún otro puente, el sitio de la transitoriedad, gélido, en busca del Mandala. Obsedido por un sentido que no vislumbra con claridad. Atenazado por búsquedas que ella no puede comprender. Maga es el nombre que le dan Oliveira y un Narrador que campea en varios sectores de la Novela. Se llama, en verdad, Lucía y es Montevideana. Se desconocen sus modos de trasplante a París, pero "está allí" existencialmente. A los 13 años ha sido vejada por un negro en su casa mustia (ella no quiere hablar de eso). Tiene un hijo, Rocamadour, el tercer vértice, ingenuo, del triángulo. El bebé Rocamadour, la prolongación de esa concreción de nebulosa que es la Maga, de cintura delgada y de rostro fino de translúcida piel.

Horacio Oliveira, el otro lado de la pirámide, no trabaja alimenticiamente en París, como casi todos los personajes de Cortázar. El frenesí orienta el deseo compulsivo de Horacio por hallar su Centro, se abre paso como puede entre el magma del exilio y el trasplante voluntario. Lee mucho, discute, realiza esculturas de alambre, va a la Cineteca, pero... Los caminos que intenta son a la vez desvaídos y vitales. Se mueve, sin duda, por exceso de racionalismo. Ocupa buena parte de su tiempo en los concilios del "Club de la Serpiente", resumidero de intelectuales de variada procedencia —Wong, Gregorovius, Babs, Ronald, Etienne—. Este grupo tipifica el drama de los intelectuales trasplantados a Europa. Situación que comienza a producirse, sin detención del flujo, desde fines del siglo XIX. Son diletantes y estériles, tienen todo claro, etiquetado; reflexionan a más no dar, pero eso es todo.

La Maga no entiende estas tentativas. Ella es lo visceral, que asume el mundo por la piel y los intestinos, el cerebro después. Vibra por su hijo, nanas y caricias para él, por quien se demora en las calles del Barrio Latino, contemplando un oso de peluche. Horacio no, sus acicates son el intelecto y la razón. Hay que ir a cualquier punto de la periferia, sin importar el frío o la lluvia, si exhiben el "Potemkin".

Estos dos personajes representan una constante en la Novela Hispanoamericana; el sustrato mitológico de los seres y situaciones que la pueblan. La Maga y Horacio son las dos caras de una medalla con el signo del Mito, vísceras ella, cerebro él. Ambos buscando la unidad, en sus desdoblamientos y desencuentros. Ella Pasifae, el Minos y los dos extraviados en el laberinto de la Metrópoli.

La relación de los dos amantes es dramática. Ellos son contradictorios y complementarios. Hay en sus relaciones patetismo y sentido lúdico. Estas dualidades atraviesan todo el texto, en busca de la fusión armónica: El lado de Acá (América) y el Lado de allá (Europa), la Maga/Horacio y su revés en Talita/Traveler y todos en el intento de alcanzar el Centro, el Igdrassil del Mandala.

Los encuentros entre la Maga y Horacio, pasan por el miedo de perderse, las humillaciones aceptadas y buscadas en nombre de Eros, el torrente del delirio carnal, el desafío y el logos. Para vencer el asco, el tedio, los hongos de los impermeables, de la ciudad entera, inventan una constante actividad lúdica: El juego del Cíclope, que consiste en mirarse con fijeza a los ojos, hasta transformarlos en uno solo, el lenguaje Glíglico o los desencuentros para reunirse azarosamente, porque los dos aman desafiar el peligro de encontrarse.

Si buscásemos una vertebración a la Novela RAYUELA, nos parece que surgiría con nitidez el deseo de cada personaje por hallar su CENTRO. Cada uno de ellos anda en esos intentos. De esta forma, las situaciones se dimidian, al modo de los desdo-



"Pont des Arts" donde se encontraban La Maga y Oliveira

blamientos de los personajes, para representar esta búsqueda: tal es el sentido de los Capítulos que se agrupan a ambos lados del cosmos, América y Europa, allá y acá. Estos seres surgen también en pos de esa tentativa, unirse, comunicarse, entenderse. Buscan su acomodo amoroso en la pareja, por múltiples senderos, poseyendo además un doble en el que se espejean y se desdoblan, intentando reconocerse en él, de algún modo oscuro o deslumbrante. Horacio busca a la Maga a través del laberinto urbano. Traveler quiere adherirse a Talita en Buenos Aires. Los del "Club de la Serpiente" buscan su centro, un sentido a sus vidas lastradas, un destino para sus existencias de supervivientes lúcidos de la Metrópolis. Todos estos intentos, pueden asimilarse a la consecución del Mandala, el centro del Igdrassil, el fin de las transmutaciones, el casillero final de la Rayuela, el reposo último de la dialéctica (Budismo Zen), que han intentado por tantos medios: juegos, deseos, sexo, huídas, desencuentros, persecuciones, pactos secretos, a-ná-li-sis ob-je-ti-vos de la re-a-li-dad, locuras, muerte.

En la conquista de la unidad con la Maga, lo que no quiere Horacio es la domesticación de sus relaciones, que su cariño presidido por la libertad y el azar de sus encuentros, no quede rebajado al cariño de perro fiel o a la femineidad acomodaticia, que se resume en: "Como tú digas Horacio, así se hará Horacio, si es tu deseo Horacio". Por eso que desafían al acaso y sus transmigraciones. Si el deseo y la libertad son las únicas epidermis que soportan los dos, entonces, no quedan más rutas que las que imponga esta deslastrada libertad de ir a cualquier parte, de desear hasta la bestialidad o de pudrirse en un Club sin sentido, sin más aperturas que su cerrazón a lo palpitante de la existencia.

Hongos lúcidos son los del "Club de la Serpiente", ofidios helados, indiferentes a los desplazamientos de la sangre de la Maga y Rocamadour. La Maga les pregunta a los del Club, qué es la cosidad, el Tao, la división de las formas y los contenidos, la otredad, la pintura de Klee o de Mondriand. Es torpe y distraída, pero el bebé la hace vibrar. Lo sabe enfermo, intuye su cercana muerte y para cuando no esté más, le escribe una Carta, donde confiesa.y prefigura a su hijo, las mismas torpes búsquedas que intentará, igual que Horacio y los del Club, naufragando como ellos en ese enorme bicho que anda y anda y que se llama tiempo.

Ante esta desolación por venir, había que calmarla con golpecitos en las orejas, acariciarle el pelo desordenado y confortarla cuando su hijo muere. Rocamadour no podrá recordar a Horacio ni a ella, no juntará nada detrás de los ojos.

Los intelectuales batrácicos del "Club de la Serpiente", no comprenden la ternura de la Maga hacia su hijo. Su gelidez es un modo alienado de asumir la cultura. Sobrevivientes del trasplante forzado o casual a Europa, los domina el frenesí libresco. Qué puede importar una carta desgarrada de una mujer ignorante a su hijo, si ni siquiera entiende al filósofo Averroes o los destellos luminosos del Jazz?. Pero ella tiene a su niño, tibio y llorón.

Acodada en la baranda del Puente de las Artes, donde se desencontraba con Horacio, situada sobre algún río metafísico, donde ella flota y él se hunde para descender al manicomio.

Ella Maga mujer tierra, de un telurismo que podemos calificar de urbano, dentro de las mitologías que ha asumido con insistencia la novelística de Latinoamérica, es probable que aún vague resurrecta, subyaciendo en París, llorosa y muda, ingenuamente ansiosa de la tardanza de Horacio.

Mario Valdovinos.

LA MAGA



Ilustración de Alejandro Armstrong

LOS JOVENES POETAS DE MAYO

Luisa Ulibarri

Durante cinco lunes consecutivos, cerca de 30 vates —o en vías de serlo— desenvainaron sus textos buenos, geniales, medianos y malones también, en un ciclo que en nada podría envidiar el mejor show del Puma o Zalo Reyes. Hubo público para tirar para arriba, respeto y unción sacramental, ganas de decir, ganas de expresar, ganas de "arrejuntarse" y comunicar, en la pequeña salita con capacidad para 90 almas que desbordó en 140 en cada sesión.

Apadrinados por poetas consagrados —Miguel Arteche, Floridor Pérez, Oscar Hahn, Enrique Lihn y el profesor Rodolfo Rojo— las jornadas del I. Chileno Norteamericano fueron el más fértil alero a la palabra poética joven. Esa que, por una y otra razón, a duras penas suele publicarse.

Esto de la poesía en Chile es cosa seria. Algo así como un virus, una manía, una bendita maledicencia que —mal que nos pese— a veces nos ataca a todos o a muchos por igual, en este rincón del planeta.

Durante los tres años consecutivos que el Instituto Cultural de Las Condes parió sus ya fenecidos Encuentros de Arte Joven, fue la palabra lírica (¿una conspiración?; ¿un canto de borrachos?; ¿lectura para colegiales?), la que imantó a una concurrencia que se apretujó dentro de los coloniales muros del recinto de Las Condes.

Ahora —y en buenahora— fue el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura quien tomó la batuta en esto de aglutinar oralmente a nuestra poética joven, en cinco lunes de mayo de los que —seguro— habrá mucha, mucha punta por sacar. Estas cinco jornadas, bautizadas como "Ciclo de Poesía Joven Actual", permitieron que cerca de 30 vates (o en vías de serlo) desenvainaran sus textos buenos, geniales, medianos y malones también, ante la presencia de poetas consagrados y un efusivo y contundente público.

En las lecturas —porque lecturas fueron, a modo de sustituto de nuestra precaria industria editorial— hubo palomas, balazos, canciones de cuna, elegías, tiranías, astillas, soles, putas, dardos, ángeles, sexo, rock, mucha muerte. Hubo poetas en vivo, envasados, póstumos, en video y "encassetados". Hubo textos feministas, mucha mucha gente y... más bien, qué no hubo en cada trozo y en cada lunes, donde un Auditorio con capacidad para 90 explotó en 140 almas. Eso, más se asemejaba a una cápsula espacial y una escafandra repleta de palabras e individuos, invitados a una misma ceremonia.

Una ceremonia donde la palabra y nada más que la palabra fue el rey.

En este festín del buen y mal decir —esta especie de orgía premonitoria— cinco fueron los maestros de orquesta: Miguel Arteche, Floridor Pérez, Oscar Hahn, Enrique Lihn, Rodolfo Rojo. El resto de los protagonistas fueron las decenas y decenas de poemas que allí, con luces de color, luces blancas, música, toses, discusiones y llantos de guaguas —hijas— de poetas, se dejaron escuchar.

Durante la jornada inicial, abrió el fuego el profesor Rodolfo Rojo dejando de árbitro al académico Miguel Arteche, quien, literalmente llevó un pito para preguntarse qué diablos estaba haciendo allí. En medio del calor apretado y urgente de una sala chica, Rossana Byrne desgranó sus "Paseos Hipnóticos" de colores, sueños, arrocitos, manzanas y consejos para mujeres solas, mientras Andrés Morales homenajeó con voz y palabra imponente a Eugene O'Neil. Oscar Sarmiento derrochó humanidad en sus poemas breves de gorriones, cajeras de supermercado y sentido homenaje a Rodrigo Lira, poeta que se suicidó cortándose las venas en una tina de baño y que también se hizo presente en una jornada posterior.

Heddy Navarro no tuvo empacho en definirse como mujer histérica, serena hipersensible, con el vientre hinchado, entre ajos y cebollas, entre la poesía y la cocina, y por sobre todas las cosas, mujer. Finalmente Teresa Calderón —suave pero con la fuerza del rayo— repartió vientos, trigales, deducciones, hoteles y tradiciones irónicas, en la materia poética más contundente de la noche.

A la semana siguiente, el maitre Floridor Pérez —preparado, concienzudo como buen maestro que es— entregó la batuta a la a veces imprevisible Natacha Valdés, a Omar López, a

la múltiple Leonora Vicuña con poemas arrabaleros, de bajo fondo y de "pata mala" pero que olían a pura y santa verdad. También, Juan Camerón naturalmente, perro de Circo lleno de imágenes, de puerto, de gente, de vida, de descomunal humanidad.

"Un poema se defiende solo o no lo defiende nadie", dijo con sapiencia Oscar Hahn al presentar a sus cinco vates, acaso los más polémicos y los más "puntudos" de esta masiva jornada. Allí, gallos, gansos, astillas y Lonquenes de Jorge Montealegre, convivieron con las quejas ecológicas, y la oscura y tanática ciudad de Carmen Berenguer, con todo su dolor de tiempo. Tampoco faltó la irreverencia de Horacio Ahumada —que no dejó títere con cabeza, ni Parra con poemas—; la vastedad del discurso de Carlos Cociña, la puñalada directa de Jaime Lizama y la intervención de un espectador que —salvo destacar el doliente testimonio de Aristóteles España sobre su prisión en una isla del sur— encontró que allí se había leído poco y nada de valor. Su intervención desató agitada polémica y mucha especulación en torno al ya manido tema de la poesía política, social, compromiso o como quiera se le llame. De todos modos, nadie quería irse de la sala.

A Rodolfo Rojo, broche de oro y función final, le tocó llevar —al tapete los nombres de poetas y poetisas norteamericanas jóvenes en cuerpo ausente. Y presente, como fue el caso de Stephen White. También, Roberto Merino, Alejandra Basoalto, Jorge Ramírez, Eduardo Llanos y otros a los que **Pluma y Pincel** (por razones de horario y de cierre) no alcanzó a escuchar.

Pero sin duda entre las cuatro primeras sesiones, fue la de Enrique Lihn la que podría definirse como la más **hit-star**, o la última chupada del mate, si es que así se puede decir. Reunió a nombres como Claudio Bertoni, con una poesía coprolálica y tierna, sensualota y descarada, de miniaturas. También, Diego Maquieira, cuya "Tirana Hit" está por publicarse en un irreverente juego de locura, muerte, decadencia y humor, desarrollado en las márgenes del cine Marconi, el bar Torres, el teatro Municipal, el Fausto y el Hotel Valdivia. En un largo poema, Maquieira hizo volar plumas juntando a la Tirana con el pintor Diego de Velázquez, las putas Carla, Reina María y Pío Nono: una amante y un soplón.

En la sección "tecnológica", Gonzalo Muñoz y su también próximo libro "Este", llegó grabado en cassette polifónica, con voces superpuestas suponiendo una cierta intervención y subversión del lenguaje, una nueva manera de leer. Rodrigo Lira, poeta póstumo y suicida apareció en un VHS casero grabado por Oscar Gacitúa, y finalmente Roberto Bolados, un poeta fantasmal, según Lihn una especie de negativo de sí mismo (vive fuera de Chile hace muchos años) mostró el talento de las ausencias, una poesía llena de imágenes, una superpoesía.



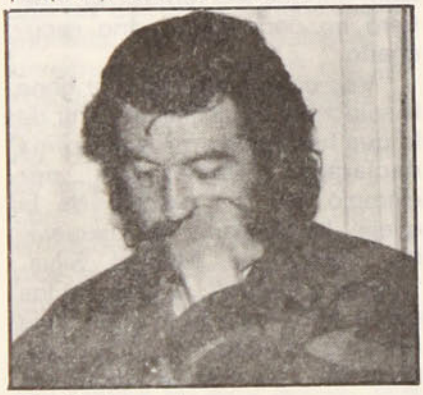
Enrique Lihn

Esta jornada contó con la excelente presentación de Enrique Lihn; parte de la cual, es la que P y P decidió reproducir a continuación.

LOS POETAS DE LIHN: LUNES 23 DE MAYO

Claudio Bertoni: Poesía y deflación.

"La poesía fue una vez y muchas veces, mucho con la grandeza un trabajo de ampliación de la propia voz, de la importancia propia y todo lo demás. Por eso siempre ha habido los poetas que siempre inflan y desinflan. De vez en cuando surge alguno que quiere jugar a los dos bandos para no perderse nada; bueno, Pablo, no estoy hablando de Ud."



Claudio Bertoni

"El caso es que Bertoni siempre ha sido un poeta de la disminución. Sus temas y la forma de tratarlos son diminutivas y zumbonas: dos adjetivos desiguales y opuestos para un mismo temple de ánimo. Por ejemplo escribe Bertoni en "Penélope": "Ulises/qué bueno que hayas vuelto/ mira la bufandita que te tejí/". Si Homero u otros poetas que no son Homero hubieran entendido esta jerga se habrían puesto furiosos. Hay en ella una carga de desacralización. Esta

(sigue...)

tendría que ser poesía aterrizada, pero es volada. Tiene un realismo que no es ni crítico ni socialista, sino un realismo estilo hippie."

"El sujeto que habla en estos poemas tiene el gusto laboratorista por lo pequeño, como si lo mirara en un microscopio y entre-

sacara de ahí mismo una fiesta. Un poema como "Canción de cuna", que empieza con "qué honor entrar en tu cama" le habría gustado a Franz Kafka, si no fuera mucho decir. Bertoni con ustedes."

Diego Maquieira: "Escribir es rayarse"

"El poeta que mejor se deja leer en lo que todos tenemos. Dadas las circunstancias de barrocos o tenebristas, de rotos y rayados, es y no muchos otros este Don Diego de Maquieira, amigo del fulano Diego de Velásquez.



Diego Maquieira

"El más corto de sus poemas de "La Tirana hit" dice: "Me rayé, pero el disco es cultura."

"¿De dónde sale esta Tirana que menudea en los textos de Maquieira como un esperpento, "aún soy la vieja que se los tiró a todos, aún soy de una ordinariez feroz."? Sabemos de las fiestas de la Tirana; en la tradición literaria de la desesperación tenemos el virtuosismo y la carcajada de Quevedo, para no hablar de Góngora, una poesía que es el reverso ornamental de la muerte, parte inseparable de la muerte."

"En la tradición local, si se trata de las afinidades del infierno y el lenguaje, tenemos ciertamente un lugar horrible. Y la poesía popular, que es de un realismo desconsolador. Nicanor Parra ha sabido usarla siempre, haciendo de la cautela un dardo. Aquí hay un poeta que ha aprendido y desaprendido esta lección, dejando pasar a la escritura casi todas las formas que adopta en Chile el lenguaje para responder a la degradación de la vida y las costumbres, en términos de ojo por sujeto y diente por predicado."

"Si se quedara en eso, en una jerga de pato malo, precaria pero contundente como un buen chute, un chopazo o una patada en las canillas, tendríamos solo al mejor de los poetas colegiales. Es decir a alguien suficientemente feroz como para representarnos en el Chile de hoy. Pero Maquieira sabe mucho. Ha leído y bien. De lo mejor. Por lo mismo su poesía, aunque parezca hablada o vociferada, es archiescrita, un refrito muy cuidadoso de sí misma, una economía y no un despilfarro del Chicago verbal".

"Los efectos de rayadura son parte de la escritura y están tan trabajados como los horrores del barroco, una confusión de nombres o pronombres; pequeñas anomalías en el régimen de las frases, en la combinación de las palabras. Un paso de baile entre el lenguaje cristalino e imperativo, y la rayadura se pone genial."

"Oye Maquieira: léenos la Tirana".

Fernando Rodríguez: "Ahora tengo un problema".

"Ahora tengo un problema. Son cinco para las cinco, solo he leído una vez los poemas de Rodríguez, tengo que escribir unas líneas sobre Rodrigo Lira y este recital es a las siete y media." Rodríguez es el único poeta que no conocía hasta hace una semana; del trabajo de los otros tengo una idea, aunque sea fantasiosa. Prefiero no decir nada, sino escucharlo."

"Veo en él a alguien que tiene la saludable modestia de partir de lo que han hecho otros en forma declarada. Reconozco por ejemplo en "La oración de la oveja" la presencia del insuperable poema de Manuel Silva, "Lobos y ovejas". El ciclo de los gatos me recuerda a Juan Luis Martínez, el poeta mayor de su generación. La poesía de Rodríguez reconoce sus fuentes, Martínez y Silva, a quienes los gacetilleros de capa y espada no le han dado ni la centésima parte del valor que tienen. Tarea que hace nuestro poeta."

Fernando Rodríguez



LOS JOVENES POETAS DE MAYO...*FIN*



Gonzalo Muñoz

Gonzalo Muñoz: Una escritura que rechaza la lectura.

"Autor de "Exit", Muñoz quiere hacernos entrar a un espacio textual, al dentro-afuera como dice Solers, mediante la desaparición de la posición del discurso como verdad expresiva. Su nuevo trabajo que se titula "Este", se inicia con una voz que debe ser llevada a la plenitud para terminar antitéticamente en su relativización, tarea de la que se encarga la doble grabación.".

"Pasajes de esta sección son los que se van a leer según todas las formas posibles de lectura a las que invita el texto, expulsando nuestros hábitos de lectura lineal, palabra por palabra, de izquierda a derecha. La doble grabación desea vaciar la palabra de esa ficción que es la voz. El texto está editado en dos columnas. Gonzalo, a través de la grabación lo desdobla leyendo simultáneamente: es la escritura la que debe ser vista en su espacialidad y no como una voz de la que oímos un discurso."

"Doble grabación que se inscribe en una tradición de ruptura, y sólo puede leerse creo yo, en el marco de la percepción con una cierta cultura subversiva del lenguaje. Leer al poema es teorizarlo y experimentarlo como texto. La doble grabación no habla de nadie ni cuenta nada. No se refiere a hechos vividos o presenciados por un hablante. Hace pensar acerca del lenguaje a través de las construcciones. Quizá el texto tematiza el drama de la escritura, así como Leonardo veía batallas en las manchas húmedas de la pared, el lector puede ver la fundación del espacio por la letra, y su lucha contra la historia, una de cuyas funciones es hacer creer que el lenguaje copia a la realidad en vez de constituirla."

Roberto Bolaños: Qué manera de eternizarte

"A Roberto Bolaños no lo conozco, no sé quien es, creo que no vive en Chile desde que era guagua. Lo que tiene de fantasmal no es sólo no vivir aquí, cosa común a casi todos los que poblamos el planeta. La mitad de su vida la ha vivido entre México y España, pero su poesía hace pensar en un país ilusorio llamado Chile, que en lugar de quitar nacionalidades produjera negativos de chilenos, ausencias de chilenos."

"Esto no es más que una ilusión. Para mí la poesía y el exilio son las dos caras de una misma moneda. El autor Bolaños, el personaje que actúa en sus versos quizá, es un adolescente un poco malandra, medio desaforado, obsceno y perplejo. O como se dice aquí, con su media voladura. Estos versos que parecen emisiones de música estroboscópica recitan fragmentos del lenguaje que remiten al rock, al sexo y a los alucinógenos. El que habla dice enfrentar a un pandillero, y eso parece un acto sexual. Una especie de Alice Cooper que va a proyectar la imagen del desposeído, pero detrás de esa imagen es un virtuoso de la voz y la música que lo tiene todo bajo control. Y, entre aullido y aullido, arranca del doble instrumento el canto histérico de sus ángeles. "Los poemas que leerá pertenecen a la antología "Kitsch de muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego."

Rodrigo Lira o la palabra pendiente.

"En 1981, antes de viajar a los EE.UU., quise reunir a un grupo de poetas jóvenes en mi altillo de general Salvo y saber qué pensaban de este mundo y del otro. El mejor fue Lira, sobre quien ya supiéramos en el excelente poema de Juan Cameron."

"De Lira sabemos poco, pero todo parece indicar que entre él y el lenguaje existía una familiaridad como la que ocurre en épocas de crisis, cuando lo grotesco, cuando frente a un mundo vacío la palabra lo llena todo irrisoriamente a través del juego y la orgía verbal."

"Le oí elogiar a Rodrigo Lira a un poeta que escribía sólo para los amigos. La tentación de los límites."

Fotos de J.E. Forch

PIDIENDOLE PERAS AL OLMO

Por Fernando Emmerich



La libertad de trabajo, que tiene, como todo sistema, sus pros y sus contras, sus defensores sordos y sus sordos detractores, favorece, al eliminar cercados y prohibiciones, la invasión de ciertos campos profesionales por aventureros que improvisan en algunos oficios con la audacia propia de la ignorancia. Estas invasiones provocan los consiguientes desplazamientos, que causan a su vez nuevas invasiones y nuevos desplazamientos, para bien y para mal. Así, vemos hoy a damas de la sociedad ejerciendo el periodismo, a profesores de filosofía manejando taxis, a payasos convertidos en cantantes, a diablos vendiendo cruces, a reconocidos lobos balando pacíficamente como si fueran ovejas, a abogados —fuertemente afectados por el receso político— incursionando con su tradicional versatilidad en los negocios, en la prensa, en la pedagogía, e incluso (conozco varios casos) en la abogacía.

Un sector que ha sufrido bárbaras invasiones es el de los escritores.

El "habitat" del escritor chileno es reducido. No abundan precisamente las editoriales que se interesen por su obra, la mayoría de las páginas culturales de los diarios han pasado a la historia; quedan pocos lectores sobrevivientes del alud analfabetizante de la televisión; la crítica literaria se practica en las capillas; los estímulos escasean. Para empeorar las cosas, los poquísimos escritores auténticos que hay en Chile están siendo desplazados por una ansiosa multitud de seudo literatos que vociferan, posan, enarbolan carteles, hacen piruetas, usan altavoces, se crucifican y se adoran, engañando a los bobos con sus grotescas falsificaciones; multitud formada por profesores que escriben correctamente mal, por versificadores que se creen poetas, por periodistas con pretensiones literarias, por maniquíes que se las dan de intelectuales y por muchos otros intrusos de dudosa categoría que consideran, con la SECH, que para ser escritor basta escribir un libro (¿Fue escritor Hitler? Escribió un libro...)

Hay quienes parecen creer que para encontrar un nuevo escritor basta levantar una piedra. En vez de estimular adecuadamente a los pocos buenos que tenemos, parecen buscar literatos al por mayor, en cantidades industriales, no importa la calidad.

La mayoría de los concursos literarios organizados en Chile no son para escritores. Hay certámenes para escolares de la Enseñanza Básica, para alumnos de la Educación Media, para estudiantes universitarios, para profesores, para trabajadores afiliados a instituciones previsionales, para presidiarios, etc.

Una conocida industria del calzado ha creado un "gran" concurso de cuentos. Es una plausible iniciativa, como todas las que contribuyan a estimular la creatividad. Se invita a "contar" a Chile, a describirlo a través del género narrativo breve. Nada nuevo, por lo demás. Es lo que han estado haciendo nuestros mejores narradores, desde Baldomero Lillo y Federico Gana, pasando por Luis Durand, Mariano Latorre, Marta Brunet, Nicomedes Guzmán, Manuel Rojas, Eduardo Barrios, González Vera, Francisco Coloane, Pablo García y tantos otros.

Llama la atención una ilógica y significativa limitación en el reglamento de este certamen, que lo hace menos plausible. El número 1 de sus bases establece, con democrática amplitud, que "podrán participar todas las personas que lo deseen, cualquiera sea su edad, nacionalidad o profesión". Pero estas bases se contradicen a sí mismas a renglón seguido, pues el número 2 especifica que "es requisito indispensable NO tener libros publicados en el género narrativo" para poder concursar.

Es decir, se trata de un concurso de cuentos en el cual los únicos que no tienen derecho a participar son, precisamente, los cuentistas, a menos que se hayan mantenido inéditos, "la más sospechosa de todas las categorías", como ha dicho Carlos Iturra.

No deja de ser conmovedor el espectáculo que ofrece gente congregada alrededor de un olmo, esperando que caigan peras.

EN LAS FRONTERAS DE LA CIENCIA Y EL ARTE

HISTORIAS TESTIMONIALES DE MUJERES DEL CAMPO

En los últimos veinte años de historia literaria —y de historia social, económica e institucional latinoamericana, el **testimonio** como un género literario para sí ha cobrado una fuerza nueva que le viene de muy hondas y antiguas raíces. Estas raíces hacen de esta forma que irrumpe en el período, una estructura tradicional, remontándose a los orígenes mismos de la escritura literaria y de la historia (que entonces coinciden y se identifican) en la época de la invasión hispana y de la colonia, e incluso generando modernamente al testimonio durante la llamada Reconquista. La carta de relación, la crónica y el poema épico verista, son sus antiguos antecedentes. La memoria, en Chile, ha sido el cauce que ha mantenido latente esta corriente de escritura documental. En nuestra **zona cultural** latinoamericana —que **no es occidental**, como algunos quisieran o ingenuamente creen, es decir que no es euronorteamericana o capitalista desarrollada— el testimonio ha llegado a ser un verdadero tipo literario, cobrando vigencia como decíamos en las dos últimas décadas, y alcanzando una presencia capaz de reemplazar al "Boom" de la novela como fenómeno presente en el panorama de nuestra literatura. El estatuto mismo de lo literario cambia con su presencia.



Durante la última década (1972-1982), en la literatura chilena el testimonio reproduce esta situación continental. Entre lo publicado en el exterior y lo publicado y prohibido de ser publicado dentro, el testimonio suma una bibliografía capaz no sólo de hacerle frente a nuestra producción narrativa de ficción, sino incluso capaz de disputarle honrosamente la posición hegemónica dentro del polígono de fuerzas del sistema de los géneros literarios. Hay obras maestras que realizan completamente las posibilidades estéticas del género, y se instalan en el paisaje de la narrativa chilena como verdaderos paradigmas. **Persona non grata** de Jorge Edwards; **Gracias a la Vida** de Subercaseaux, Londoño y Stambuck; **Cerco de Púas**, de Aníbal Quijada; **Tejas Verdes**, de Hernán Valdés; **Relato en el Frente Chileno**, de Ilario Da, o el anónimo texto de poesía testimonio, **Equilibrio e Incomunicaciones**, son obras insoslayables de nuestra literatura y de nuestro patrimonio cultural del período.

LAS CAUSAS DEL NUEVO BIEN

El testimonio tiene su origen en diversas causas. La exigente historia de nuestros pueblos, que debe ser contada en su versión verdadera, es la más inmediata. Obras maestras allí son **Operación Masacre**, de Rodolfo Walsh; **Si me permiten hablar**, de Noema Viezzer; o **Secuestro y Copucha**, de Salvador Cayetano Carpio y **Miguel Mármol**, de Roque Dalton. Pero hay otras razones, como el desarrollo mismo de la conciencia de sí de esos pueblos, el desarrollo del periodismo, o las influencias desde otros procesos culturales, en el contexto de un intercambio internacional de lenguajes, como ocurre con el "nuevo periodismo norteamericano", que se hace presente fortalecedoramente al interior de nuestro sistema de escritura. El desarrollo de la antropología y de las ciencias sociales, su auge y crisis de credibilidad y de utilidad, es también un factor

(sigue...)



importante. Los primeros testimonios del período comenzaron siendo proyectos antropológicos, tales como **Juan Pérez Jolote,** de Pozas, o **Biografía de un Cimarrón** de Miguel Barnet. En ese sentido, la influencia de Oscar Lewis ha sido importante, si descontamos de su obra las mistificaciones culturalistas sobre una "cultura de la miseria", que no alcanza a verle el verdadero esqueleto estructural a nuestra cultura y a nuestra sociedad de pies descalzos y buses transformados en mercados ambulantes.

RELATOS DEL UNIVERSO DE MUJER

Dentro de esta producción, el rescate de la voz silenciada de la mujer trabajadora, o simplemente de la mujer como grupo humano definido tanto por su rol social y cultural como por su especificidad corporal, es un contenido que comienza a ser recurrido en este corpus textual. Fuera de la obra magistral sobre **Domitila, una mujer de las minas de Bolivia,** ya mencionado, destacan los libros escritos por Margaret Randall y la mexicana Elena Poniatowska. En Chile, fuera de algunas escasas obras como **Cárcel de Mujeres,** de María Carolina Geel, perteneciente a otro período, o memorias próximas al testimonio como **Historia de mi vida,** de María Flora Yáñez, publicado en 1980, esta literatura documental de mujeres centrada en la percepción del universo de sentido producido por la mujer, es casi inexistente. Un caso excepcional lo constituye **Un jour d'octubre** de Carmen Castillo. El año pasado, en el contexto de las Jornadas sobre la mujer organizadas por el Círculo de Estudios de la misma de la Academia de Humanismo Cristiano, se conoció públicamente distintos testimonios feministas, en los cuales sobresalía la pobreza a la vez que de los contenidos, expresiva. Débiles señales en este aspecto son también los relatos breves circulantes en microcircuitos, de mujeres víctimas de la violencia política. Pilar Vergara, uno de nuestros más prolíferos testimonialistas aunque de escasa dimensión estética, se ha marginado del área semántica femenina para dedicarle su esfuerzo a algunos personajes dentro de una concepción heroica de la historia donde éste parece hecha por los individuos. Patricia Verdugo, que escribió un interesante y hermoso texto polifónico que fue interdicto por la medrosa y obyecta censura, no ha mostrado mayor impulso creativo.

Las **Historias Testimoniales de Mujeres del Campo,** escrito por Ximena Valdés, Sonia Montecino, Kirai de León y Macarena Mack, miembras del Programa de Estudios y Capacitación de la Mujer Campesina e Indígena (PEMCI), publicado en el pasado



mes de abril, es uno de los textos más relevantes escritos en Chile sobre el asunto mujer, y en el modelo textual **testimonio**. Es el primer testimonio **para sí** de mujeres, con autoconciencia genérica: "Era preciso encontrar el modo en que fuera oída, por muchos, la historia postergada de estas mujeres, conocida su presencia, dibujada su fisonomía, entendidas sus necesidades. Con el tiempo la respuesta brotó precisa. Había una forma de expresión adecuada: el testimonio", señala el narrador-autor en la introducción del texto. Un texto de una riqueza informativa irremplazable por cualquier otro medio que intente interpretar conceptualmente el mismo sujeto. La voz de las protagonistas de este universo narrado, alcanza por ello en su dimensión de texto escrito y exhibido por estas cuatro narradoras-autoras, una belleza de enorme densidad emotiva. Es un texto múltiple, simple, directo, ingenuo y lleno de diversas formas de sabiduría, como los mismos personajes narrativos lo son.

El libro incluye quince relatos testimoniales breves de quince mujeres campesinas chilenas, desplazándose geográficamente por nuestra población de norte a sur. Integra en su intento de mostrar la diversidad de la cultura campesina femenina —es verdaderamente un problema teórico resolver si la cultura puede ser distinguida relevantemente a partir de grupos sexuales—, testimonios de mujeres aymarás, de mujeres de Chile Central, de mujeres del sector productivo forestal, de mujeres de la nación mapuche y mujeres chilotas.

La riqueza del texto consiste justamente en su diversidad y en su capacidad para vehiculizar la voz representativa de estos personajes. Cada relato se constituye en un microuniverso de sentido en el cual es posible leer diversos niveles de organización y complejidad de la cultura campesina, desde la percepción vivencial de la mujer. Se podría cuestionar el criterio de agrupación de los relatos, que entre sí establecen una relación intertextual algo ambigua al yuxtaponer grupos ordenados a partir de un criterio geográfico, de un criterio sectorial productivo, y de un criterio étnico. Sin embargo, en esta misma coexistencia textual, que reproduce el sistema de coexistencia en la realidad, se encuentra un elemento de representación simbólica que mantiene la riqueza compleja de nuestra sociedad real.

También se podría cuestionar la validez de una delimitación del conjunto de la cultura popular rural al universo de vivencias de la mujer, como una limitación del libro. El aporte en la comprensión de aquella cultura que entrega esa visión desde su parcialidad, es innegable.

De la poética de las autoras, o su programa de escritura, se destacan como elementos fundamentales: el proceso del paso de la tradición popular desde el lenguaje oral a la escritura. Poner a hablar a un informante, dice Barnet, es hacer literatura. Por ello también es un libro que escapa en ese sentido al campo fronterizado de las ciencias sociales o la antropología, para confundirse con el arte. Un texto de la memoria y la imaginación colectivas. Rescata fragmentos de los clamores de campesinas a lo largo de la geografía nacional. Se propone al mismo tiempo ilustrar la heterogeneidad de las situaciones campesinas, y explorar los rasgos originales del mundo rural, de la pertenencia étnica o del desarrollo histórico o cultural.

Uno de los problemas principales del libro proviene de su carácter híbrido y sin fronteras disciplinarias. Porque si bien el texto escapa a la ilustración de un conjunto de casos con biografías o "historias de vida" propias de la metodología antropológica vigente, sin embargo el tratamiento literario dado por las autoras es insuficiente, especialmente si lo comparamos con relatos como "la muerte de Mella", (v.gr.) episodio de **Tinísima** de Elena Poniatowska. Faltó indudablemente mayor audacia narrativa, desprenderse del servilismo a la descripción científica y a la fidelidad con el personaje, y dejarse seducir por el placer de narrar. Si con ello no habría perdido como verdad antropológica, habría ganado en belleza y amenidad. Esta falta de audacia y de posesionamiento de la particular dimensión



estética del testimonio es un problema que afecta a una gran parte de los testimonialistas chilenos. En todo caso y de todas maneras, éste es uno de los conjuntos de relatos breves de "no-ficción" más interesantes que se haya escrito en estos años.

Jorge Narváez

Ilustraciones: Verónica Barraza



MEMORIAS
Joaquín Edwards Bello
Ordenación y prólogo de Alfonso Calderón
Leo Ediciones, 1983.

Desconfiaba de las "memorias", decía, pero sus famosas **crónicas** son las más apasionantes memorias colectivas de una generación que vio desde la cuna el suicidio de Balmaceda que participó en la llegada del siglo XX como en una jugarreta infantil más, que festejó juntos noviazgo y centenario, que paseó en el último carruaje y el primer automóvil; que a su tiempo se hizo alessandrista o ibañista, anti eso y más, todo antes de alcanzar la plena madurez.

No es de extrañar entonces que sus memorias entrecrucen las líneas de la biografía y la historia: vine al mundo en Valparaíso, en la calle del Teatro número 47... se llamó así por estar situado en ella el Teatro Odeón..." que era 17 años mayor que nuestro Edwards Bello, nacido el 10 de mayo de 1887, el que a su vez era un año menor que la palabra **tanda**, nacida el 4 de febrero de 1886 para nombrar los tres horarios del espectáculo teatral (algo parecido a lo que después llamaríamos matinée, vermuth y noche).



"La casa era la llamada Montolín en la Avenida de Providencia 1856, que es ahora el Liceo N° 7..."

Sus recuerdos se transforman así en un archivo público no menos provisto que el famoso archivo personal que nutría sus crónicas de los más variados ingredientes. Todo esto va transformando sus memorias en un álbum de época, gracias al paciente trabajo de Calderón que ha hecho bastante más de la simple "ordenación" que modestamente confiesa. Su participación es fundamental en el enriquecimiento iconográfico del texto con curiosas fotografías, retratos o documentos autógrafos, cuya gracia sigue la línea estilística del libro "1.900", otro hermoso álbum de época del incomparable añorador que es Calderón (Editorial Universitaria, 1979).

Album para leer y mirar, y por lo tanto más para ser mostrado que descrito, solicitamos a **Pluma y Pincel** que, aun a riesgo de quebrar la sobriedad de su sección **Libros**, nos ayude esta vez con la imagen gráfica, inseparable del mérito de estas "Memorias" de Edwards Bello, que son también álbum de la familia chilena, tan dada como es a olvidar a esos antepasados que, como nuestro autor, gustan recordar no sólo los días gloriosos de la casa, sino también los lados flacos de la parentela.

Floridor Pérez



"Mi padre me había prometido un viaje al Barrio Latino, en París, para cuando me recibiera".



"Algunas personas creyeron que En el viejo Almendral era un libro de memorias... uno me expresó en tono de reproche: "no pusiste a Emilio..."

Francisco Coloane con María Eugenia Rojas, hija de Manuel



IMAGENES DE INFANCIA Y ADOLESCENCIA
Manuel Rojas
Editorial Zig Zag, 1983.

A diez años de su muerte el gran novelista revive en estas imágenes de infancia y adolescencia, humana y literariamente ejemplares, por la entereza moral de una vida labrada a golpes de infortunio y una obra pulida con maestría de artesano: cuidando que la costura mostrase puntadas iguales y siguiera una línea recta..." Cierto es que él lo dice a propósito de sus trabajos de aprendiz en el taller de un talabartero, pero lo mismo podría recomendarse hoy en uno de los muchos "talleres literarios" existentes. Después de todo, un par de zapatos o un cuento, una montura o una novela, deben ser capaces de agradar y de transportar al hombre.

Es verdaderamente aleccionador seguir a Manuel Rojas en este trabajo de perfeccionamiento de una obra publicada con éxito hace casi treinta años, trabajo al que dedicó los últimos días de su provechosa vida. He aquí algunas muestras de esa "artesanía" intelectual: en una visión infantil de las bolitas de cristal, la frase: "nunca **sustraje** ni pedí ninguna; **me limitaba** a jugar con ellas," se transformó en: "nunca **robé** ni pedí ninguna; **sólo** jugaba con ellas...". En el recuerdo de algunos pérsonajes populares, la expresión: "estaban siempre en las cantinas, sucios, **greñudos**, harapientos," queda en: "siempre estaban en las cantinas, sucios, **chascudos**, harapientos."...

Como se ve en estos ejemplos, no es lo que suele llamarse un "barniz" literario (o literatoso). Por el contrario, la maestría consiste justamente en descubrir el "brillo" de ciertas palabras, molesto para el ojo del lector actual. Ya lo había dicho Huidobro: el adjetivo, cuando no da vida, mata. Un caso de resurrección de la frase por el adjetivo se observa en este cambio: el "aspecto hercúleo" de un antiguo profesor, se torna, en la edición reciente, "aspecto atlético."

Los recuerdos de su época adolescente, que justifican el cambio de título, comienzan con una breve evaluación de su infancia: "A pesar de todo fue buena, **aprendí** muchas cosas..." Y el lector —que ha "sufrido" esa larga historia de padecimientos que es su niñez, no puede menos que admirar a este hombre capaz de valorar la vida, no por el disfrute que produce, sino por la enseñanza que aporta. Una de esas lecciones de la vida: "aprendí a distinguir, valiéndome de mínimos antecedentes, la voz, la mirada, una palabra, un tono, la calidad humana de la persona que tenía enfrente..." Esta capacidad aprendida lejos de los tratados de sicología, le permitió convertir a seres aparentemente condenados al eterno anonimato en famosos personajes literarios: "El jefe de esa familia, Aniceto Hevia, era un ladrón español apodado El Gallego"... "De muchos de mis personajes he sabido el destino; otros se van sin despedirse o notificarme su desaparición..." Eso en la vida, como le ocurrió, por ejemplo, con "Laguna". Porque en la ficción literaria, sus personajes son un tiempo y un modo de vida que permanece, como su autor, por la magia de la palabra.

Aparte de los reconocidos méritos éticos y estéticos de la narrativa del autor, sus recientes **Imágenes de Infancia y Adolescencia** permiten reconocer su valor como lectura para jóvenes, en el mejor sentido de la expresión: como aprendizaje de vida, lecciones de hombría. (Ya hemos dicho, en publicaciones escolares, que el famoso Juan Salvador Gaviota no gana en vuelo ni pasión a sus **Mares libres**, escrito tanto tiempo antes.)

Orfandad y penurias cuentan estas páginas.

Pero cantan solidaridad y esperanza.

Para jóvenes. Y para quienes se nieguen a envejecer.

Floridor Pérez

EL LIBRO Y EL TELEVISOR

Muchos libros son bastante malos. Algunos están mal escritos, otros contienen datos falsos o razonamientos inexactos, pero a nadie le parece que el libro deba dejar de ser considerado un puntal de nuestra cultura. Nadie ha responsabilizado a la Biblia de las guerras santas o de la Inquisición, y sin embargo allí estaban las ideas en que creían los cruzados y los inquisidores.

La televisión tiene actualmente críticos severos. Muchos de ellos comienzan señalando lo malo que son algunos programas y terminan proponiendo controlar, maniatar y hasta suprimir el medio. Otros reparan en las escenas de violencia que con frecuencia aparecen en la pantalla, la asocian con algún acto semejante de la vida real y (bendito silogismo) concluyen que la televisión es la culpable. Tan rápido razonamiento olvida sin embargo que gran parte de la violencia que se ve en la pantalla aparece en los noticiarios, y que ésta no llegó al mundo junto con este medio.

Es un hecho que mucha de la crítica contra la televisión es desproporcionada.

Si un niño ha muerto por creerse Supermán, por más penoso que sea, no podemos prohibir la televisión. Tal como no podemos olvidar al libro porque algunos enseñaban a reconocer, torturar y asar brujas, o a matar judíos. Tampoco podemos juzgar que el avión o el automóvil (o la rueda) son malos porque mucha gente muere año tras año en accidentes aéreos o carreteros.

La crítica desmedida se convierte con suma facilidad en alegato oscurantista, y eso es lo que está ocurriendo con la actual crítica a la televisión.

Esto podría no tener importancia si se tratara de un fenómeno marginal, pero en muchos sentidos no lo es. Los voceros de estas proclamas anti-televisión son con frecuencia intelectuales nacidos en las universidades, hombres para los cuales nuestra sociedad reserva un prestigio. Podría interpretarse que cualquier ropaje es bueno para el oscurantismo, o que se trata de un oscurantismo de nuevo cuño; pero ante todo es relevante precisamente el hecho de que sean los hombres de la cultura del libro los que se opongan con más virulencia a los medios eléctricos de comunicación.

En más de una dimensión la televisión ya modificó (y sigue haciéndolo) los equilibrios sociales surgidos en los ambientes librescos. El que la gente, y sobre todo los jóvenes, lean hoy menos libros se debe en gran medida a la aparición de la televisión. Pero es necesario establecer que este fenómeno no es esencialmente distinto del hecho de que la diligencia haya dejado de usarse cuando apareció el ferrocarril, o que el teléfono redujera el trabajo del mensajero. En sí mismos estos fenómenos no son ni buenos ni malos.

La televisión no es la continuación del libro; una especie de libro audio-visual. El automóvil no es un caballo más avanzado, aunque cumple muchas de las funciones que éste cumplía. Son algo distinto, con mucho de lo anterior, pero con sus propias características y exigencias. Lo mismo ocurre con la televisión.

Este medio aún sin proponérselo es una poderosa herramienta educativa, pero nuestros profesores no lo han querido comprender. Ellos creen que educación es sinónimo de escuela y no ven que está surgiendo una forma de educación radicalmente diferente: sin paredes, sin curriculum, sin disciplina,... El que la televisión sea capaz de provocar fenómenos sociales de una envergadura desconocida hasta aquí, (como que mil millones de personas, o más, presencian simultáneamente un acontecimiento en el mismo momento en que ocurre), no significa sólo que desaparecen las fronteras locales. Esto tiene connotaciones educativas que no parecen ser tenidas en cuenta. El actual sentido del espacio y del tiempo que tenemos es principalmente responsabilidad de la tecnología eléctrica. La imagen del mundo que las personas tienen en la actualidad no ha surgido, como sucedía antiguamente, del entorno inmediato en que viven, sino que de un cúmulo de información más o menos reciente, que proviene de lo largo y ancho del planeta.

Esto significa que el mundo se ha interconectado, pero por sobre todo significa que nuestra conciencia se transformó. La información unisensorial del medio escrito dejó su lugar a la información multisensorial del medio eléctrico y a cada una corresponde un tipo de conciencia diferente.

Nada de esto sin embargo será comprendido sino jubilamos previamente algunos de nuestros prejuicios.

R.L.P.

PERSISTENCIA DE DELIA DEL CARRIL

Llueve este miércoles de mayo, como para poner a prueba la persistencia de Delia en la plástica chilena. Llueve y tres horas después de iniciada la inauguración de la retrospectiva de la que fuera esposa de Pablo Neruda, sus seguidores, amigos y admiradores, aún permanecen en la Sala de Exposiciones del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Con Delia, parece no haber prisa, a pesar de que ella no concurre a su propia inauguración. Sin ella, los suyos están con ella, con su descomunales cuadros —que conocen y que están allí— no para recibir juicios valorativos, sino para sentir a la grabadora ausente, en una suerte de comunión, sortilegio que sólo en algunas contadas ocasiones se produce.

Afortunado es el nombre "Presencia de Delia del Carril", con que Carmen Azócar Andrade inscribió esta muestra, que viene sobre los cascos de los caballos, desde Concepción, donde fue calificada como lo mejor visto en los últimos años.

La Inauguración fue intensa en encuentros, gratos encuentros, presentaciones sorpresas, tras sorpresa. Luis Falino, director del Instituto y su esposa Myriam Falino, acompañan a sus invitados hasta que, muy tarde, la Sala queda desierta. Nos sorprende el castellano, o más bien chileno, del Director. Tal vez la explicación está en su origen latino, en sus estudios de literatura en la Universidad Católica y en su esposa chilena. Le contamos una anécdota de su antecesor del año 1973. Reanudadas las actividades, después del bombardeo del Palacio de la Moneda, el Director del Instituto fue de oficina en oficina, dando el pésame a cada funcionario chileno, por la muerte del Presidente Salvador Allende. Inexplicable debe haberle resultado el estupor que producía en unos, y pavor en otros, la sola mensión del Presidente mártir.

Los caballos de Delia son tan famosos en el grabado como lo son en el óleo las rosas de Juan Francisco González. Una secuencia sorprendente es el de "La Lavandera". Este grabado corresponde a una visión a través de la ventana de una casa campesina, donde encontró refugio Pablo Neruda y su mujer. Allí permanecieron una semana, en espera de cruzar a la libertad, a la cuadra de Bariloche. La lavandera corresponde a la única persona, ajena a la casa, que vieron desde su refugio. Los apuntes de Delia sirvieron para ejecutar, años más tarde —en el Atelier 17 de París— bajo la mirada rectora de su maestro Hayter, esta relevante obra.

La formación de Delia, como grabadora, está ligada a importantes figuras de la plástica nacional, que, igual que ella, militaron en el "Taller 99". Su perfeccionamiento, se completa con el maestro Hayter, quien atiende, también, su atelier de Nueva York.



Estoy feliz que te hayan gustado mis grabados, no porque yo esté convencida

El color no amó a Delia. Sus incursiones en él, evidenciadas en los óleos expuestos, no hacen falta en esta retrospectiva. La fuerza de la expresión artística de la Hormiguita, parece no necesitar de él.

Luisa Ullibarri, responsable de las actividades culturales del Instituto, nos introduce en el mundo de Delia del Carril, nos cuenta de los proyectos a futuro y de las múltiples actividades que en este centro se están efectuando. Además de un encuentro de grabadores, en mesa redonda, la retrospectiva consulta una conferencia de Emilio Ellena acerca de "Los Tiempos de la Hormiguita".

El tema de la edad... los 98 años de Delia, se exhibe con desenfado en las conversaciones de sus familiares amigos. Nos despedimos, pensando que más allá del calor humano —no escaso— que rodea a la artista, nos espera la lluvia, y que un viejo, no es sino un muchacho irresponsable, que no sabe cómo se le pasaron los años...

Fulvio Hurtado

Guillermo Núñez, desde París:

"El blanco, todo el dolor; con el silencio, todos los gritos"

Santiago, Marzo de 1975. Una exposición se inauguraba en el Instituto Chileno-Francés. Desde veinticinco jaulas, asomaban Violeta Parra, Aragón, Delacroix, Cortázar, Goya, Neruda, junto a rosas, fotografías y objetos. Espejos reflejaban a los asistentes quienes, desconcertados, apartaban los ojos al ver sus rostros súbitamente enjaulados. Una corbata, anudada y tricolor, colgaba invertida.
Cuatro horas más tarde, la exposición era clausurada y su autor, Guillermo Núñez —ex Director del Museo de Arte Contemporáneo, ex profesor de las Escuelas de Bellas Artes y de Teatro de la Universidad de Chile— era encarcelado y luego deportado a Francia. "Aquí soy invisible (un sueño de niños). En el Metro, en el autobús, en la calle, nadie me conoce ni conozco a nadie. Pero esta soledad me gusta, me pertenece, no la rechazo porque me ayuda a continuar en mi país del cual no termino de salir nunca...", escribirá desde el destierro.

Desde que se inició en la pintura, hace unos treinta años, Núñez tiene una obsesión: pintar la violencia, las masacres, las destrucciones. Porque le repugnan y le aterran. Una suerte de exorcismo de la maldad, una búsqueda de tipo moral. Luego de la prisión y el exilio, esta búsqueda "se ha hecho más cercana. Ya el dolor no es la visión del que mira desde afuera. Es visceral. La violencia ya no es sólo física, sino la violencia de estar ciego, desconectado, borracho del mundo. Mi pintura se ha hecho más simple, sin mundos encantadores (lo que no es negar la belleza, necesariamente). Con más blancos. El blanco aséptico de las clínicas. Mi intención sería tratar de expresar con el blanco, todo el dolor; con el silencio, todos los gritos".

LA VIDA EN LOS MUROS

Cuando era director del Museo de Arte Contemporáneo —en 1971 y 72— fue agriamente criticado, por permitir que se pintasen murales en las paredes externas del viejo edificio. Los conservadores, porque no era arte; los del extremo opuesto, porque momificaba el arte del pueblo. "Yo creía —y sido creyendo— que era justo rendir un homenaje a ese arte popular que daba su respaldo al museo. El museo debía ser un organismo receptor, la antena que pulsara este corazón viviente que era el pueblo, la calle, y, por lo tanto, estaba obligado a albergarlo".

Ese mismo espíritu lo llevó a montar, en el museo, una exposición de grabadores aficionados de La Granja, que colgaron sus obras, fabricadas con cartones y tinta de imprenta, junto a las de artistas profesionales. "Los artistas siempre tratamos de que la gente se expresara. Por ejemplo, lo de las arpilleras nació hace muchos años: recuerdo que la Martita Orrego trabajaba con bordadores de Isla Negra, en la Peña de Los Parra. Otros artistas dirigían talleres populares en poblaciones, donde los panaderos, las dueñas de casa, los jóvenes, hacían cosas hermosas como una expresión que les era propia".

Una época de actividad vertiginosa, donde se vivía al segundo. "Hicimos una exposición que convocó a más de 150 artistas plásticos, en trabajos colectivos. Montamos las serigrafías en una carpa en Santiago y en 80 lugares distintos del país. Ni siquiera hay fotos, porque estábamos tan empeñados en el montaje, que a nadie se le ocurrió registrarlo. En otra ocasión, hicimos colectivamente unos inmensos lienzos. En uno de los traslados, por error, quedaron abandonados en la calle... y el Tony Caluga los usó para su carpa...", cuenta riendo. "Fue un trabajo generoso; nadie recibió un centavo en esos tres años. Y no es que los artistas fueran militantes. Los pintores militantes eran muy pocos; la mayor parte no lo éramos".

No elude, sin embargo, la autocrítica: "Tal vez se hizo un arte más "adocenado", de "loas". Eso puede ser discutible. Pero reconocer eso no justifica decir nada con la política. Nada con lo estereotipado en política, con lo que es externo, con los partidos-cajones, adocenados, rígidos, que se meten al hombre en el bolsillo. Sí, de acuerdo. Pero, de acuerdo también con el ser humano ubicado social y políticamente, con el ser que piensa y que tiene que decidir acerca de su vida y de la sociedad que le rodea".

¿CUAL ES LA VERDADERA REALIDAD?

El día de la entrevista, la antigua casa de Guillermo Núñez y su mujer, Soledad, era punto de en-

cuentro. La madre del pintor y dos hermanos, desde Chile; una hermana, desde Canadá y la segunda, desde Suecia, habían acudido a la cita: la familia volvía a reunirse luego de varios años. En la mesa, vino francés y chileno.

"Lo que antes era literatura, hoy es la vida, la realidad —dice Núñez—. Chile viene a través de los diarios, de los viajeros. Igual como antes veíamos a Europa a través de Le Monde o de Paris Match, hoy vemos a Chile a través de Hoy o El Mercurio. Todo se ha invertido. ¿Cuál es la verdadera realidad? Esta mezcla aparece en mi pintura; pero aún así, ella no pierde relación con Chile; ni la relación ni la convicción de que es allí donde tengo que mostrarla".

Pese a que sus obras se encuentran en diversos museos del mundo y en colecciones privadas de América, Europa y Estados Unidos, tiene poco interés en vender, sobre todo, sus cuadros. "Fuera de que es difícil vender obras que no son amables, dulces, en mí juega una cosa curiosa: siempre he querido conservar lo que hago para mostrarlo en Chile. Sólo allí tiene pleno sentido. Cuando en Chile mostré mis jaulas, tenían un sentido preciso, nadie se equivocó y de allí la prisión posterior. Allá las claves funcionaban, las guiñadas de ojo tenían valor y los signos ocultos hablaban". Sin embargo, no confía en los reencuentros fáciles: "No podemos soñar con trasladar nuestra experiencia de los días pasados. Eso terminó y cuando volvamos, habrá que continuar desde un abismo muy hondo. Lo queramos o no, habrá separaciones de lenguaje".

Se considera uno de los "primeros pintores comprometidos con su manera de ser y con su pintura"; enemigo declarado del "panfletarismo" y el sectarismo artístico. Postura que adoptó desde muy joven, y en defensa de la cual ha librado no pocas batallas. Recuerda: "En la década del 50, la manera de pensar frente al arte era stalinista, el realismo socialista; de modo que cuando tú tratabas de expresar tu rechazo a la realidad injusta de otra manera, eras descalificado (abstracto, cosmopolita, decadente). Fue una pugna que lentamente fuimos ganado. Y en la medida en que las fuerzas políticas se fueron ampliando, también se fueron abriendo, en lo cultural, a la aceptación de otros modos de ver".

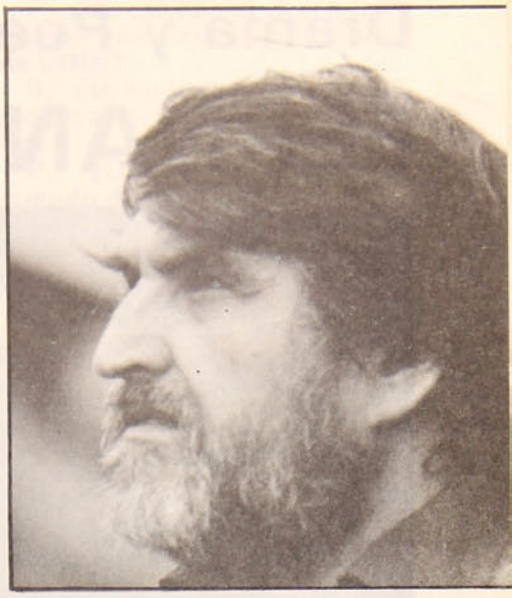
EL OLVIDO Y LA DESMESURA

Ni las exposiciones ni los viajes, han logrado alterar una cierta actitud de recogimiento, de concentración. Me doy cuenta de que soy un pintor solitario. Constato con horror que, imperceptiblemente, he dejado de formar gente. En Chile, sí tuve algunos, gente con la que mantenía un mayor contacto..."

Guillermo Núñez no ha perdido, sin embargo, la relación con su público. "Generalmente no expongo en galerías, sino en los sitios donde va la gente en masa: en los sindicatos, universidades, en las fiestas populares. Trabajo principalmente con litografías, de modo que cientos o miles de personas puedan tenerlas en su casa. El único impedimento que tendría alguien para adquirir mi obra, es que no le guste. Yo lo digo en chiste, pero es verdad que soy un pintor mantenido por el pueblo".

Dice conocer poco de la plástica chilena en el exterior. "Estamos todos repartidos, y la pintura no se puede enviar por correo, como la poesía". Piensa que en la primera etapa del exilio, "los artistas empezaron a utilizar su pintura como arma. Tuvieron que pasar años para que se dieran cuenta que había que expresar muchas y otras cosas". Actualmente, percibe "una desmesura muy grande, fuera y dentro de Chile. Aquí y en cada uno de los distintos países, muchas personas consiguen que les publiquen o que les graben, porque hay mayores posibilidades. Nacen cientos de poetas, pintores, músicos. Sería fantástico... si fueran buenos".

Dentro del arte chileno "del interior", le llaman la atención algunas tendencias de vanguardia, como las acciones de arte: "Porque entregan otro modo de ver. Lo que hace Diamela Eltit, por



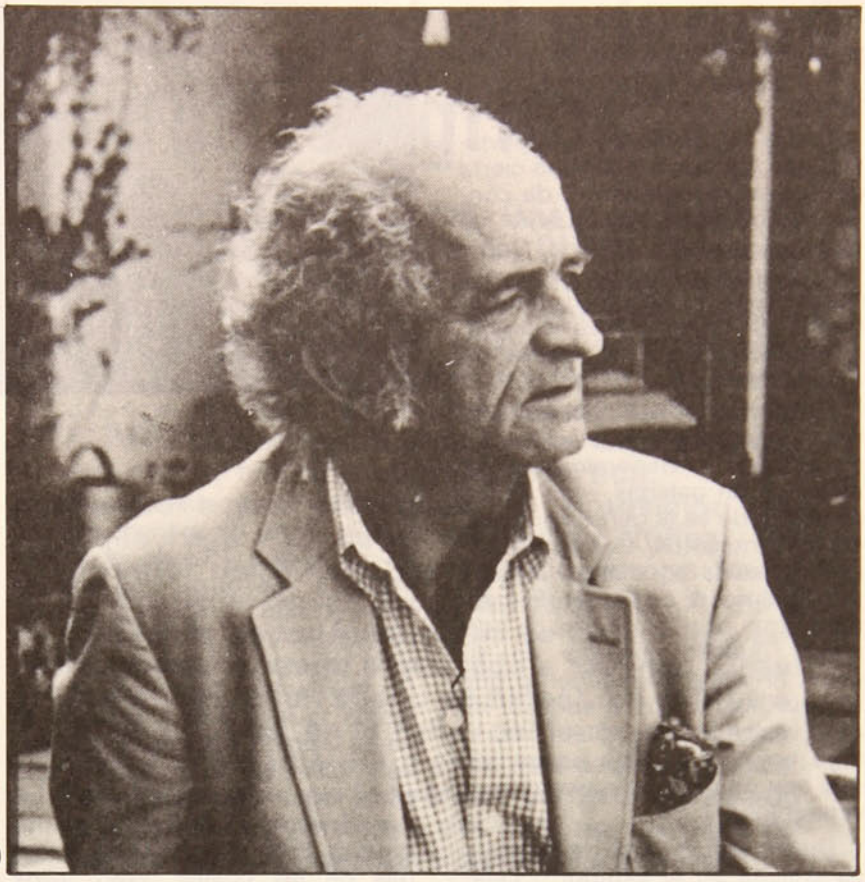
Guillermo Núñez

ejemplo, es ponerse en contacto con la gente de manera directa, en la acción, donde el artista necesita del otro. Una mezcla entre visitadora social y artista, una especie de **striptease** creativo; de acto religioso y político. Un pololeo con las cosas. El problema que percibo es con el hacer visible y permanente de ese acto. Creo que la traducción que ellos logran es siempre menor —plásticamente— que el hecho mismo. Esa es una de las miserias de las cuales, creo, ellos están conscientes".

Piensa que todo lo que se hace en la plástica chilena actual tiene raíces anteriores ("siempre hay guiños de otros pintores; no hay alfabeto sin modo ni ruptura sin convención"), pero que el quiebre político y el exilio, han provocado una separación agresiva entre generaciones: "En Chile se piensa que el país nace después del 73. La izquierda y la derecha. Y es normal, porque se produjo un corte tan violento, que los jóvenes pensaron que inventaban lo que sólo descubrían". Eso le inquieta: "Tenemos que aceptar los modos diversos. Ninguno invalida ni puede borrar al otro".

Anny Rivera

Drama y Poesía en la obra del peruano FERNANDO DE SZYSZLO



Una larga trayectoria define la postura del pintor Fernando de Szyszlo, quien expuso en Galería de Arte Actual. La muestra se componía de un total de 17 obras, en las que el artista confirma una vez más su reconocido talento.

Su padre, hijo único de un médico polaco, llegó a Perú casi de casualidad. Cuando en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial, quedó desconectado de Varsovia. Se vio entonces en la necesidad de quedarse y trabajar. Ya nunca regresó a Europa.

De madre peruana, Valdelomar, era hermana del poeta Abraham Valdelomar, quien puso en vigor la poesía moderna y tuvo influencia en poetas como Eguiguren y César Vallejos.

Cursó primero estudios de arquitectura, los que abandonó al poco tiempo, cuando le resultó evidente su vocación por las artes plásticas.

Hacia 1949 viajó a Europa, para "ver las cosas en su sitio". Coincidió entonces con Enrique Zañartu, Roberto Matta; Obregón y Negrett de Colombia; Jesús Soto y Alejandro Otero, de Venezuela, entre otros.

Aquí fue cuando descubrió "que no sabía pintar y que además era latinoamericano", es decir, que tenía otras herencias además de la occidental.

Su obra artística se mantiene estrechamente ligada a lo poético y ancestral. La serie de cuadros iniciada en los años sesenta, basados en la alegoría quechua a la muerte del Inca Atahualpa, marcó un hito en la definición de un lenguaje artístico propio, al cristalizar en imágenes de raigambre indígena, vinculado a un dramatismo abstracto, original y autónomo.

P.: ¿Crees que de alguna manera tu educación promovió el interés hacia las artes?

R.: Mi padre era un gran melómano, escuchaba música todo el día. Seguramente eso lo he heredado de él. También la presencia de este tío mío, el poeta, a pesar de que yo no lo conocí, pesaba mucho en casa.

P.: Cuando dejaste los estudios de arquitectura por los de pintura, ¿hugo problemas?

R.: ¡Terribles! Fue la decepción más grande que les di a mis padres. Yo había sido buen alumno en el colegio y entré a la Universidad con muy buen puntaje. Cuando les dije que iba a dejar la carrera por la pintura, fue para ellos una desilusión tremenda.

Hay nostalgia en las palabras de Szyszlo. A los dos años de estudiar en la Universidad Católica de Lima con el profesor de origen austríaco Adolfo Winternitz, sintió que la enseñanza no era de su gusto. En esa época recuerda, era muy impaciente. Tenía 18 años y quería hacer arte moderno. Dejó entonces la escuela y se puso a estudiar por su cuenta.

P.: Ahora que han pasado los años, ¿que recomiendas a los artistas que se inician?

R.: Una disciplina severa. Mientras más severa y más apegada a la naturaleza mejor. Pero en esa época yo era muy impaciente.

P.: ¿Cuando fue tú primera exposición?

R.: En 1947.

P.: ¿Individual?

R.: Sí. Vendí uno o dos cuadros. No había galerías de pintura. Las exposiciones se hacían entonces en los institutos culturales. La mía fue en el Instituto Peruano Norteamericano.

P.: ¿Y recuerdas quién compró los cuadros?

R.: Uno, un psiquiatra muy conocido en Perú, el Dr. Carlos Alberto Seguí. Regalados además, trescientos soles, que en esa época eran alrededor de cuarenta dólares. Muchos años después se lo cambié por algo más nuevo. O sea que el primero, lo tengo. El otro fue para una oficina de arquitectos.

P.: Después de esta experiencia, ¿decidiste ir a Europa?

R.: No, en el 48 hice otra exposición. Después me fui a París.

Allí permaneció hasta 1954. En el mismo hotel vivían Jesús Soto, el conocido artista Opart; Valera y Osvaldo Vigas, artistas venezolanos.

P.: ¿Formaron algún grupo?

R.: Si, pero no de pintores sino de latinoamericanos en general. Teníamos la idea que nos había metido Octavio Paz, que era hacer una revista y nos reuníamos para organizarla. Asistían, además, Julio Cortazar y Ernesto Cardenal, el poeta que ahora es Ministro de Cultura, en Nicaragua y que ahora es tan marxista, pero que en esa época era franquista. ¡Nunca me voy a olvidar!, dice divertido.

P.: ¿Y en que quedó la revista?

R.: Nunca salió, desgraciadamente. Pero nos reunimos durante dos años.

P.: ¿Que tendencias tenían en lo artístico?

R.: Todos estábamos en esa época muy influidos por el surrealismo. Octavio Paz estaba muy cerca de ellos. Gracias a él conocí a André Bretón.

P.: Y, ¿pudiste vivir entonces de tus pinturas?

R.: En París, nunca. Hice una exposición en 1950 y vendí un cuadro chiquito. Ahí conocí a Hans Hartung. Le escribí una cartita en español, no sabía francés todavía, diciéndole que me gustaría que viera lo que yo hacía. Tenía gran admiración por su trabajo.

De París fue a Florencia, donde permaneció un año y llegó a asimilarse completamente. Daba conferencias en italiano. Copió Ticianos y Tintorettos e incluso una obra de Giorgio de Chirico, que era de un coleccionista particular. Las copias le ayudaron a vivir porque después las vendía, pero sobre todo significaron una conquista en su formación conceptual y técnica.

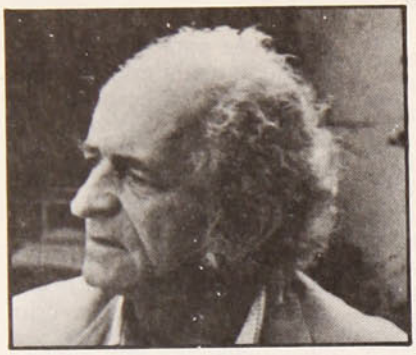
P.: ¿Que otra influencia sientes que fue vital en tu formación artística?

R.: Un poema quechua. La alegoría a la muerte del Inca Atahualpa. Se supone fue compuesta a comienzos del siglo XVII y se conservó por tradición oral hasta el siglo XIX, en que fue escrita en caracteres arábigos. En los años cuarenta la tradujo del quechua al castellano, el poeta y escritor José María Arguedas.

Entonces, yo hice una serie de cuadros que para mi fueron muy importantes, porque marcaron el comienzo de un lenguaje que me era más propio. Es la primera serie de cuadros; que yo considero realmente próximos.

P.: ¿Próximos, en que sentido?

R.: Lo que quiero expresar y la forma como comunico. Creo en



ese verso de Neruda que dice: "Hablo de cosas que existen; líbreme Dios de inventar cuando estoy cantando".

El mundo que yo trato de expresar es un mundo de cosas reales, de cosas humanas, que existen. Viene en un lenguaje que es el de la pintura, en formas y colores.

P.: ¿Siempre te has expresado a través de formas abstractas?

R.: Siempre. O mejor dicho nunca he estado más cerca de lo figurativo que ahora.

Sólo por estudio, por aprender técnicas, veladuras, he copiado cosas, del natural, pero nunca he creado con intención figurativa. Nunca.

P.: ¿De esa época es el autoretrato que tienes en la Galería Uffici?

R.: Ese autorretrato era un estudio que hice el año cuarenta y tres.

P.: ¿Quedó en Florencia cuando estuviste allí?

R.: No, hace tres meses que lo han llevado y, con un dejo emocionado dice: "Pienso que es algo tan lindo tener algo allí".

P.: ¿Crees presente en tu obra, algún tipo de compromiso?

R.: Nunca he militado en un partido político, pero siempre he tenido interés en política. Incluso he ido a Cuba cuando en Perú estaba prohibido. Me arriesgué a perder mi pasaporte, y, bien entendido, mi visa americana.

Yo creo que toda mi generación, queríamos cambiar las cosas, pero no solamente en materia de cultura, sino también en política. Cuando salió la Revolución Cubana, parecía una proposición socialista distinta. Ahora después se torció, se volvió un problema policial. Al principio creímos que era un accidente.

Medita unos segundos y luego continúa.

Yo creo que el estatismo sea de derecha o de izquierda conduce necesariamente a una sociedad policial, porque a la gente no se la puede obligar a que haga cosas que no quiere hacer. Entonces si el Estado quiere que se hagan, tiene que meterlos presos, asustarlos, torturarlos, matarlos.

Y aclara.

Hace unos años que cesé de tragarme esas cosas.

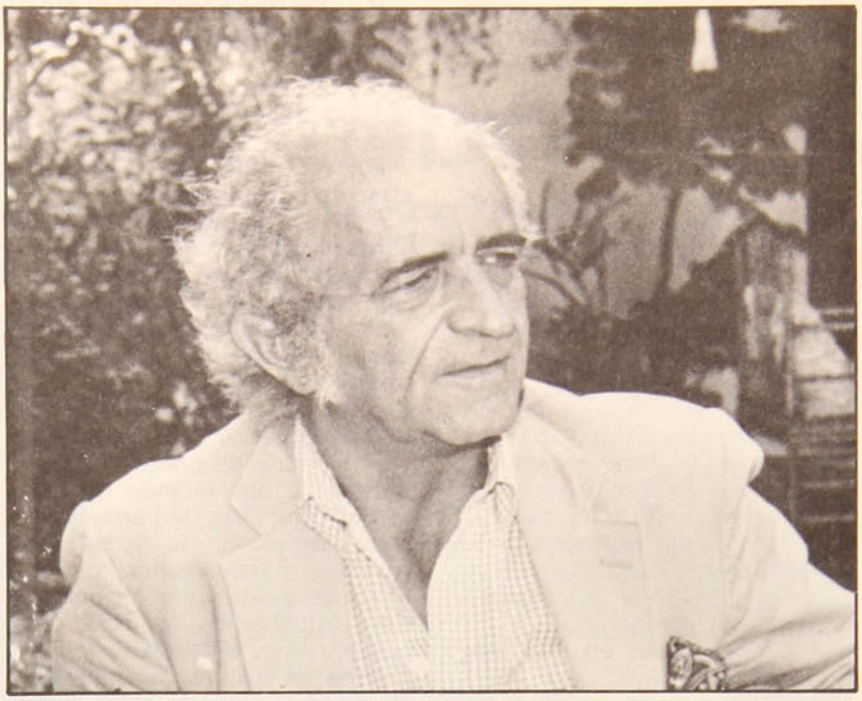
P.: Y esto ¿que ha significado en tu vida?

R.: Es terrible tomar una decisión así. Implica inmediatamente la persecución implacable de la izquierda marxista. En América Latina hay una gran influencia, sobre todo en el medio de la crítica.

P.: Al actuar en contra de la izquierda, ¿no te asimilan automáticamente a la derecha?

R.: Hay que marcar las diferencias como en la vida y en todo, siempre las posiciones que son más deliberadas, en que con más honestidad buscas la verdad,

(Sigue...)



"Pintores que pinten con pincel, con colores sobre tela, es algo tan inusitado en el mundo de hoy...".

Fernando de...

donde no hay dogmas, son las más difíciles. Porque no puedes prometer nada. Ellos te prometen la sociedad sin clase, sin historia. Igual la derecha, te promete el paraíso. Las posiciones de ciertas democracias no tienen atractivos, porque no tienen ese aparato de dogmas que son tan fáciles de asimilar. Cuando no crees, eres muy vulnerable. Es duro y frustrante vivir en el Tercer Mundo.

Y como reaccionando ante ese pesimismo agrega:

De otra parte, viviendo en América Latina, en Perú, uno tiene la sensación que es muy fascinante, que tu puedes ayudar a cambiar las cosas, que tu puedes ayudar a que mejoren. Además, espacio abierto y vivir en tu tierra.

P.: ¿Crees haber formado escuela en Lima?

R.: Cuando enseñaba, creo haber formado a dos o tres pintores. En otros he influido y otros me imitan. Pero, escuela?. No.

P.: ¿Cuál crees que es la tendencia vanguardista?

R.: Cada vez está más confuso. La tragedia es la importancia que tienen los directores de museos, que como en el siglo XIX se equivocaron, ahora fomentan originalidades, dirigen las tendencias y las experimentaciones más descabelladas e inútiles.

P.: ¿Crees que hay interés en la pintura latinoamericana?

R.: Pintores que pinten con pincel, con colores sobre tela, es algo tan inusitado en el mundo de hoy que esa puede ser una de las causas que la pintura latinoamericana despierte algún interés. No en los museos, ciertamente. Son los museos norteamericanos los más descriminatorios contra los pintores latinoamericanos.

P.: ¿En dónde ves entonces interés hacia nuestro arte?

R.: La gente, en los remates, ha demostrado que hay interés. Se ha vendido un Tamayo en 250.000 dólares; un Petorutti en 190.000; un Lam en 150.000, o sea, esos no son nativos mexicanos que han ido a comprar. Se han vendido a americanos. Entonces hay cierto interés en el público aficionado a la pintura latinoamericana.

Y, volviendo al problema de los museos, señala.

En el museo Guggenheim se han negado a hacer una exposición de Lam y el caso de Matta es clamoroso. Si Matta no hubiera vivido en Nueva York, en los años de la guerra, la pintura Norteamericana sería muy distinta, porque Matta ha influido a todos los pintores del Action Painting. Ahora lo quieren negar para hacer creer que ha surgido sola, que no tenía apoyos.

P.: ¿En que crees tú que radica la postura adoptada por los museos?

R.: Los museos son como modistos de alta costura que tienen que proponernos todos los años modelos distintos. Porque sino, se viene abajo el mercado. Entonces, así como a los del siglo XIX se les pasó por reaccionarios, a estos se les va a escapar por vanguardistas.

P.: Este elemento figurativo ¿cómo surgió en tu obra?

R.: En el momento en que dividí el fondo con un horizonte, dividí el cielo de la tierra y empecé a sugerir un espacio que era real.

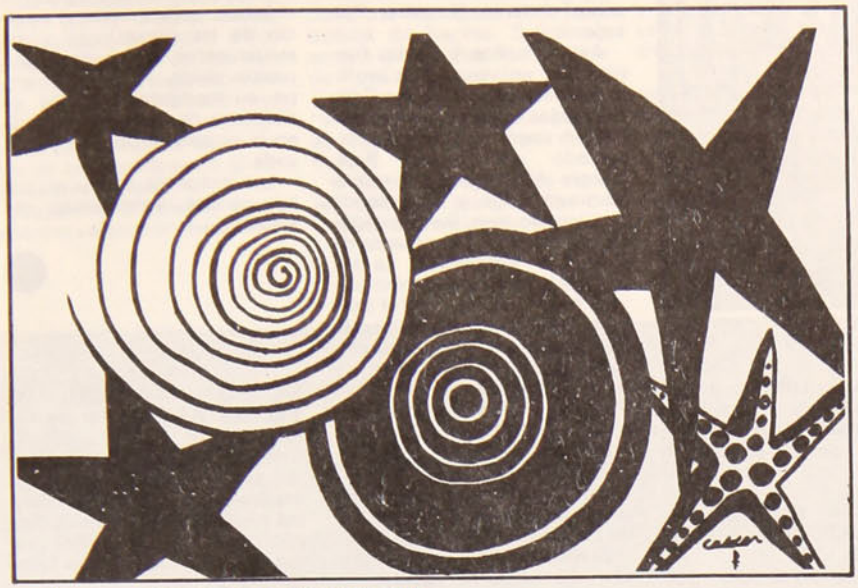
P.: ¿Cómo se integra este nuevo espacio que sugieres con los elementos del mundo precolombino?

R.: Es muy difícil de precisar. Veo una sensación de espacio, de vacío, de ausencia. Lo veo como un mundo un poco dramático.

Rilke decía: "Para escribir un poema uno tiene que haber vivido, amado, visto morir a alguien, mirado ver caer las hojas de los árboles y todas esas experiencias que se hayan hundido en nosotros, olvidado y que después vuelvan hechas sangre. Entonces va a tener un poder de comunicación". Yo creo que es lo mismo en mi caso. He querido, que fuera lo mismo. Que fueran formas propias, que hubieran nacido de adentro.

Silvia Ready K.

A PROPOSITO DE LOS TAPICES DE CALDER EN EL MUSEO NAC. DE BELLAS ARTES



...efervescencia continua y chispeante...

"El bailarín se ha ido", dijo James Johnson Sweeney con aflicción, **"pero la danza permanece"**. Hasta en el servicio religioso en memoria de Calder cada orador se refirió a la alegría, al placer y al movimiento que están inevitablemente unidos al nombre de Calder. La asociación entre Calder y el juego es, por supuesto, perfectamente válida. Sin embargo, es raro que un mundo artístico que de otro modo estaría nadando en sutilezas se haya acercado a Calder con su fuerte asidero por lo obvio. Discutimos incluso a los artistas incipientes que apenas han aprendido a poner las perillas de las puertas en videotapes, con el debido respeto a la complejidad formal y a las implicaciones intelectuales de su trabajo. Pero la aparente accesibilidad total de Calder parece haberlo hecho extrañamente opaco al arte de los profesionales del mundo.

El único ensayo responsable sobre Calder fue escrito por Sweeney en 1951. No mucho ha aparecido desde entonces. Hay libros de fotografías con títulos de Calder, pero la mayoría de ellos son apreciaciones muy poco serias que no se prestan para análisis o crítica. Espero que esos libros se hayan vendido bien, ya que Calder tenía éxito, al igual que Picasso: en lo artístico, lo financiero y lo popular. Cada movimiento de Picasso ha sido respetuosamente escrutado, en cambio Calder logra grandes sonrisas pero permanece inexplorado. Aún así su simplicidad está llena de anomalías que parecerían exigir una explicación: por ejemplo, su curioso ascetismo.

La escultura relacionada con las divergentes valencias de la gravedad y la luz, ha sido el arte más físico y sensual de todos. Pero hasta en el más monumental de los "stabiles" de Calder, la presencia y el gesto tienen precedencia sobre el cuerpo material. Las superficies de Calder son uniformemente carentes de textura, brillo, inflecciones. El color que más usa es el negro. El blanco, rojo, naranja y azul que lo alivianan tienen la rugiente agresividad de roca dura. Sus formas, en toda su variedad, están hechas de un puñado de formas individuales y esas formas no son ni siquiera "personales" sino que tomadas de Miró y Arp. Sirven las metas de Calder a la vez que proclaman su origen, de igual modo como los niños de hoy usan camisetas con nombres impresos.

El arte de Calder es un fenómeno asombroso. Por años su obra ha demostrado una vitalidad popular sin paralelo en el siglo 20. Estados Unidos lo convirtió en su mejor amigo. **Los móviles se construyen en cada kindergarten en el país;** la mayoría de los proyectos públicos más ambiciosos y la mitad de los más prestigiados arquitectos de hoy quisieran contar con un Calder para coronar sus esfuerzos y para demostrar la generosidad de su intención. **Si pudieran producirse Calders en forma masiva él sería tan internacional, tan universal como nuestra música popular.** El mundo del arte también lo ama, pero ha hecho pocos intentos de atraerlo hacia sus redes ideológicas...

Si tomamos el espíritu lúdico de Calder, expresado en su trabajo, debemos considerar que no todos los juegos son iguales. En el juego que llega al éxito hay algo que se gana o que se pierde; la participación debe reemplazar a la indiferencia y el grado de participación es materia delicada. La capacidad de Calder de evocar el juego no es un accidente de carácter o de estado de ánimo. Los críticos generalmente evaden el problema analítico y atribuyen su poder a la magia favorable...

En mi opinión, las joyas, los gouaches y los tapices de Calder deben ser tomados en conjunto. **Son sus recuerdos, las huellas del hombre más bien que su vuelo. Era un hombre tridimensional porque contar solamente con dos dimensiones lo comprimía.** Por eso su producción era dispareja y enorme. Como Picasso, no tenía miedo de hacer obras débiles o tontas y en años recientes la rápida aceptación de sus esculturas lo estimularon en su natural prodigalidad.

Por Amy Goldin

(Reproducido de Art in America, Abril 1977)



INSTITUTO CULTURAL DE PROVIDENCIA: 11 de Septiembre 1995.

Se destaca en la exposición de **Pedro Bernal Troncoso** la óptica distinta para plasmar muros, árboles, cordillera y el Norte de Chile. Estas imágenes al óleo se asemejan a cortes transversales de células, fibras y membranas que urden mapas de sensaciones y emotividad.

Bernal Troncoso también agrega elementos extragráficos a sus composiciones de tónica figurativa: arpillera y piedras esmaltadas, de efecto dramático.

Las acuarelas exhibidas señalan el dominio del oficio que el pintor posee en esta expresión.

Arturo Gordon (1883-1944) celebra este año el centenario de su nacimiento con lo cual el público santiaguino podrá contemplar su extensa obra.

Gordon tomó el color expresionista que el Grupo Montparnasse había traído al país y lo desarrolló a su plena capacidad. De allí que el pintor se sale del concepto tradicional del realismo para expresar la intensidad de sus emociones. De este modo, distorsiona las líneas, formas y colores patentes en sus escenas de costumbres. Allí, el tratamiento del color con la conveniente distribución de luz y sombra alisa las formas y hace que los contornos se disuelvan.

Su estilo más acabado, se encuentra en los temas folklóricos y en las muchachas desconocidas que el pinta haciendo una progresión de tintes y sombras, a modo de secuencia. En cambio, en las "alegorías" y en algunos de sus retratos recoge cánones atildados que halagan el gusto plástico de su época.

Creando un colorido que le es personalísimo, **Arturo Gordon**, entrega las mejores composiciones de la generación del 13.

GALERIA SHERATON-SAN CRISTOBAL: Avenida Santa María 1742.

Se exponen en el hotel internacional los murales de metal de **Benedictus**. Cubren las murallas, distintos estilos de forjados, siendo los más destacados los paneles de delicadas figuras antropomorfas. Ellos llevan latentes en sí extensiones de terrenos agrestes y vegetación selvática. Asimismo, señalan el buen uso del color las composiciones abstractas de gamas suaves. **Benedictus** incursiona por primera vez en el vidrio.

GALERIA EL CLAUSTRO: Mac-Iver 335.

Luz María Llona, directora de "El Claustro" ha invitado a un grupo de pintores a exponer sobre el tema **Nuestro Paisaje**.

Así, amarillos y verdes fundiéndose en vegetación profusa pertenecen a **Ximena Cristi**. Pardos en gradiente muestran un rincón pueblerino interpretado por **Israel Roa**. **Sergio Montecino** contrasta su trazo firme y su colorido apasionado con las composiciones ligeras y alborozadas de **Reinaldo Villaseñor**. La superficie lustrosa del camino playero llega hasta el mar y el cielo en el óleo de **Augusto Barcia** realzándose el color y la textura. Explosión otoñal de ocres y naranjas ha entregado **Carlos Pedraza**. Pleno de simbolismo es el paisaje interno de **Gilda Hernández** junto al mensaje informal de **Inés Puyó**. Bosques geométricos y transparentes nacieron bajo el pincel de **Eduardo Ossandón**.

El total es una muestra sintética del esfuerzo desplegado por artistas nacionales para definir el paisaje en términos de soluciones plásticas que le son propias.

GALERIA DE ARTE ACTUAL JOSE VICTORINO LASTARRIA 305

Con magnanimidad en la pincelada, **Mireya Larenas**, dramatiza los tangos, la soledad sin pareja o rescata visualmente pasajes de libros que le dejaron una herencia hemocional.

En las composiciones de la pintora el generoso color cubre el lienzo, para ponerse al servicio de las sensaciones y los sentimientos realzándose una pasión vivida. Al mismo tiempo, su modalidad pictórica, es sinónimo de danzar encerrada en la pincelada sinuosa y curvada.

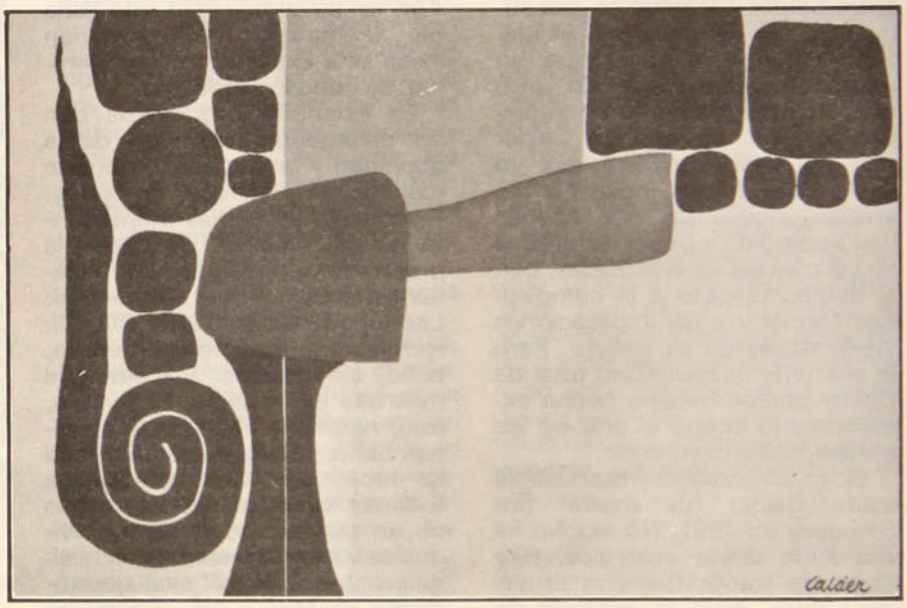
Las imágenes conducen por las sendas vehementes del ánimo.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Parque Forestal s/n.

Humildes telas transformadas por **Alexander Calder** en osados tapices. Colores brillantes resaltan de los fondos para conformarse en múltiples trazos que sobresalen de la llama textura del tejido.

Los tapices dibujan diversos temas: pirámides, conversaciones entre la luna y las estrellas, cebollas del huerto, ademanes serpenteados, circulares o enroscados, donde el diseño y el color desembocan en una efervescencia continua y chispeante.

Asimismo, el **Museo Nacional de Bellas Artes** ofrece un completo audiovisual narrado en castellano sobre la vida y obra del artista.



RONDA DE GALERIAS RONDA DE GALERIAS ROND

SALA SERGIO LARRAIN
EL COMENDADOR 1916
(PEDRO DE VALDIVIA NORTE)

Los alumnos del **Taller de Artes Visuales** dirigidos por el artista gráfico **Pedro Millar** han trabajado la madera encarando el elemento de dos maneras: plástica y expresión escrita. Por eso los grabados van acompañados de un mensaje verbal que comunica las vivencias de los participantes al enfrentarse al material.

Alejandra Izquierdo cerca espacios vacíos con escaleras y barandas que aparecen en fases pintados de negros, verdes, blancos y plomos. Del fondo profundamente azul **Pedro Millar** gesta una forma femenina. **Beatriz Leyton** compone versiones con **Tres bolsas de harina**. Sarcasmo emana de la obra humorística de **Patricia Israel**. Los verbos "cortar", "quebar" y "amarrar" han sido vertidos en su modalidad visual por **Max Palma**.

Palabras e imágenes se complementan en los grabados de madera de los expositores.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
PARQUE FORESTAL S/N

De la unión entre sensibilidad y oficio resultan las obras del escultor **Matías Vial** realizadas en los más diversos materiales.

Su trabajo trasmuta poéticamente al suelo americano. Así, animales creados con simbólicas formas precolombinas, máscaras autóctonas en relieve y retratos de rostros contemporáneos.

Sin embargo, el entorno femenino y la luna son las esculturas más relevantes. Allí las formas femeninas devienen lunas o el astro rostro suave de mujer. Asimismo, el escultor combina armónicamente a ambas. Adormecidas o despiertas conllevan el lirismo pertinente a su sexo.

Se origina un intercambio continuo entre el elemento femenino y la luna nocturna.

Johanna María Stein



GALERIA EL CERRO
A. Lope de Bello 0135
Libros y Collages

Alrededor de 4.500 pedacitos de papel dan forma a uno solo de los collages que expone Alfonso Alcalde junto con veintiséis libros. Un trabajo que tiene mucho de oriental por la forma y gran sentido del color. Laborioso hasta la minuciosidad, demora hasta ocho meses en cada obra. El trabajo que se plantea Alcalde tiene una coherencia de fondo y estructura. En su mayoría los cuadros exhiben maestría en el arte de recortar y volver a unir los pedazos, casi siempre elegidos de reproducciones de cuadros clásicos famosos.

MUSEO PACHECO ALTAMIRANO
Camino del Alba

Una retrospectiva de medio siglo de pintura muestra los diversos estilos en que incursionó el artista que mejor testimonio los paisajes típicos del sur de Chile. Arturo Pacheco Altamirano vivió en una constante búsqueda plástica y no es raro que sorprenda en esta muestra con algunas telas que escapan de la temática paisajística que lo hizo más conocido.

E.P.L.



APRENDIZAJE Y ESTADOS ALTERADOS DE CONCIENCIA

Intentaremos a continuación dar un informe extremadamente simplificado sobre la **sugestopedia**; un sistema de aprendizaje que, se presume, revolucionará la educación. Sugestopedia es el nombre que el Dr. Georgi Lozanov ha dado al sistema de aprendizaje fruto de sus investigaciones. Este sistema es importante no solo por sus exitosos resultados, sino también por su método: la **sugestopedia** es la aplicación al aprendizaje de ciertos estados alterados de conciencia. La importancia de sus resultados radica en que, tal como su nombre popular lo indica, se trata de un superaprendizaje. Actualmente, argumenta Lozanov, solo utilizamos el 10% de nuestra capacidad cerebral; la **sugestopedia** pone en función una parte relevante del otro 90% permitiendo de este modo acelerar el aprendizaje.

Parte de sus investigaciones las realizó Lozanov con individuos extraordinariamente dotados, como es el caso del yogui Sha, un abogado hindú que, entre otras proezas, podía recordar instantáneamente varias columnas de dieciocho números. Tal capacidad de supermemoria la adquirió a través de la ejercitación del Raja Yoga. Existen muchos yogas los cuales son diferentes caminos hacia la unión con Dios, finalidad última de quien se consagra a la práctica de estas disciplinas. El Raja Yoga es el camino del dominio mental y, por lo tanto, "...cuenta con técnicas para alterar los estados de conciencia, métodos de adiestramiento en visualización, ejercicios respiratorios especiales y ejercicios prácticos de concentración (OSTRANDER y SCHROEDER), "Superaprendizaje". Ed. Grijalbo, S.A., 1981, pág. 26). No resulta tan extraño, entonces, que esta milenaria disciplina pueda originar el fenómeno de la supermemoria. Lozanov estudió dichas técnicas, las desmistificó y las utilizó como fundamento para crear una técnica propia, la **sugestopedia**, la cual permite memorizar gran cantidad de información en un mínimo de tiempo, y lo hace estimulando de modo global la personalidad.

"Las complejas investigaciones llevadas a cabo en la última década sobre el mecanismo del pensamiento han originado la conocida teoría "hemisferio izquierdo - hemisferio derecho" del cerebro. Simplificando al máximo, esa teoría dice que el hemisferio izquierdo de nuestro cerebro es el del pensamiento analítico, racional y lógico. Al hemisferio derecho le corresponde la intuición, la capacidad creadora y la imaginación. Sea cual sea la materia, los métodos de enseñanza holísticos persiguen que el individuo no quede descarnado o con la mitad de su capacidad cerebral bloqueada. Pretenden ante todo impedir que el hemisferio izquierdo, el cuerpo y el hemisferio derecho trabajen enfrentados y no desplieguen su plena capacidad. Profundizando más, el aprendizaje holístico pretende que actúen los tres de modo coordinado, para que el individuo despliegue toda su potencialidad" (Idem., pág. 11). Los autores entienden por aprendizaje holístico aquel sistema de aprendizaje que ve al individuo como un todo, y que tiene como principio fundamental la integración del hemisferio izquierdo del cerebro, el cuerpo y el hemisferio cerebral derecho, logrando con esto que el

sujeto pase del aprendizaje al superaprendizaje. Se incluyen dentro de tales sistemas aquellos que derivan de las investigaciones de los doctores Georgi Lozanov (búlgaro), Johannes Schultz (alemán) y Alfonso Caicedo (español. Aquí nos ocuparemos únicamente de las investigaciones del Dr. Lozanov.

Lo primero es averiguar de que manera pretende Lozanov integrar al individuo en vistas a obtener un óptimo aprendizaje. A este respecto fue vital su descubrimiento de que los individuos que poseían una memoria supranormal parecían realizar sus proezas mentales sin esfuerzo de ninguna especie. Pudo comprobar que el organismo se encontraba en estado de reposo y las ondas cerebrales tenían un ritmo alfa relajado. Intentó reproducir en sujetos normales aquel estado de relajamiento y concentración, pero observó que los métodos conocidos de relajamiento físico obstaculizaban la concentración, debido a que el sujeto entraba en un estado de somnolencia; y que la concentración, por su parte, impedía el relajamiento, puesto que los métodos que intentan conducir a ella implican un esfuerzo, el cual se traduce en tensión y agotamiento.

El problema no era otro que el de reproducir el estado de integración físico y mental que exhibían los sujetos capaces de realizar proezas mentales en el momento de realizarlas. Se trataba de encontrar un método para alterar los estados de conciencia, es decir, la actividad de las ondas cerebrales hasta el punto de alcanzar un ritmo alfa y, esto era lo verdaderamente difícil, que tales ondas cerebrales permanecieran aun cuando el sujeto fuese estimulado con información auditiva, pues normalmente las ondas alfa son reemplazadas por un ritmo más rápido cuando se ejerce sobre el sujeto algún tipo de excitación sensorial.

Lozanov descubrió finalmente dos elementos aptos para alterar los estados de conciencia y posibilitar así la supermemoria: la música y los ritmos respiratorios. El hecho de que la música pueda alterar los estados de conciencia no es en absoluto un descubrimiento reciente; hay tribus, por ejemplo, que la han utilizado para entrar en un estado de trance en ciertos rituales. Sin embargo, es mérito del Dr. Lozanov el haber comenzado a investigar científicamente el fenómeno. Y a partir del estudio de "Las Variaciones Goldberg", pieza compuesta por J. S. Bach especialmente para ayudar al conde Kayserling a superar su insomio, encontró una serie de trozos musicales pertenecientes al Barroco que suscitaban en el sujeto un particular estado mental, caracterizado éste por una quietud o relajamiento tanto físico como mental a la vez que la mente se encontraba 'despierta', es decir, apta para captar cualquier información que se le quisiera suministrar. El estudio de la fisiología del fenómeno mostró que esta música en particular producía la integración del individuo: el ritmo cardíaco y las ondas cerebrales tienden a sincronizarse al compás de la música. Esta música, además, contribuye a que la persona respire más lentamente y, esto es lo importante —respire siguiendo un ritmo. La respiración rítmica con retención del aliento permitiría, al parecer, una mejor oxigenación cerebral; con lo cual, argumenta Lozanov, se estaría posibilitando la utilización de las reservas de nuestra mente haciendo de este modo posible la supermemoria.

Además de la música y el ritmo respiratorio, existe un tercer elemento clave, a saber, la forma en que se ha de entregar la información. Aquí interviene una vez más el ritmo, el cual es esencial en **sugestopedia**, su importancia la descubrió Lozanov estudiando el Raja Yoga; en efecto, los ejercicios respiratorios utilizados en **sugestopedia** derivan de ejercicios empleados por aquella antiquísima disciplina indú. Posteriormente descubriría Lozanov que aquel mismo principio se podía utilizar en la forma de entregar la información; al estudiar un idioma, por ejemplo, si se quiere memorizar un vocabulario es mayor la capacidad de retención si se escucha una palabra —y su significado— cada diez segundos que si se oye a un ritmo más rápido. "Un ritmo continuo y monótono de unos diez segundos activa, al parecer, la capacidad mental de recordar. Conocemos los ritmos cardíacos, pero ¿qué es esto... el ritmo de la memoria? Años antes, investigadores soviéticos del cerebro e investigadores del aprendizaje en el sueño, arrojaron ciertas luces sobre este curioso misterio. Tras muchas investigaciones, descubrieron que una pausa entre las unidades de datos concedía a las células cerebrales la posibilidad de descansar un momento, de modo que tuviesen mayor capacidad para registrar la siguiente información. La exposición de datos a gran velocidad

(sigue...)



Los niños no sólo aprenden jugando y memorizando; si se aplica una técnica adecuada pueden alcanzar el superaprendizaje...

21 JUL. 1983

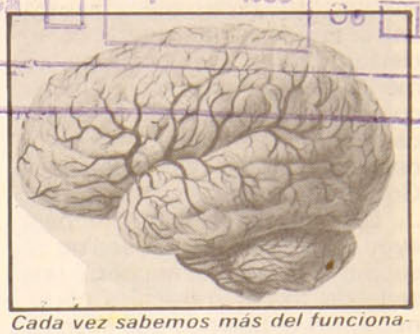
parecía obstaculizar la capacidad cerebral de retención...". (Idem., pág. 73). Es ideal, por lo tanto, dividir la información en fragmentos que se van entregando en forma pausada. Surgió así el problema de la monotonía de repetición rítmica. Problema que se solucionó utilizando variaciones en la entonación de la voz.

Se emplearon tres entonaciones distintas, estas fueron la normal, la suave y la entonación alta, con eso se agregó el elemento 'sorpresa'.

Para hacer un curso sobre una materia concreta, mediante el método de la **sugestopedia**, es necesario asistir a unas clases preparatorias en las cuales se les enseña a los alumnos, entre otras cosas a relajarse y a respirar rítmicamente. Aprender a relajarse es importante, pues aun cuando la música barroca por sí sola suscitará la relajación, las investigaciones han conducido a pensar que si la persona se relaja periódicamente verá notablemente fortalecida su memoria. Se enseña también a respirar rítmicamente, por ejemplo, 'inspire hasta contar cuatro, retenga el aire hasta contar cuatro, espire hasta contar cuatro, haga una pausa hasta contar cuatro'. Con ello se pretende aminorar los ritmos mente-cuerpo: disminuye tanto el ritmo de las ondas cerebrales como de los latidos cardíacos.

Posteriormente, en las charlas tanto en las de repaso como en las que se imparten nuevos conocimientos se utiliza una serie de técnicas ampliamente conocidas, entre las que se encuentran el diálogo, las dramatizaciones, medios orales y audiovisuales, etc., y como a tales cursos no asisten más de doce alumnos por sala, tales técnicas se tornan aún más eficientes.

Finalmente tiene lugar la sesión de supermemoria propiamente tal, la cual consta de una parte activa y una pasiva. En la parte activa los alumnos leen en silencio al tiempo que les es leído rítmicamente por el profesor o por una voz grabada anteriormente. Ya que esta información está siendo entregada rítmicamente, es decir, la voz lee el material durante cuatro segundos, introduciendo una pausa de cuatro segundos antes y después de la lectura del material; los alumnos deben sincronizar su respiración al ciclo de ocho segundos, lo cual se efectúa por intermedio de la música y de una manera inconsciente: inspiran y aspiran en los momentos de silencio, y contienen la respiración durante los cuatro segundos en que les es entregada la información. En la parte pasiva los alumnos se relajan inducidos por la música y simultáneamente prestan atención a la lectura del material, el cual ya les ha sido leído, pero sin música de fondo. Nuevamente se respira al compás de 8 segundos, reteniendo la respiración cuando es leída la información.



Cada vez sabemos más del funcionamiento del cerebro...

Este esquema de una clase de superaprendizaje no corresponde exactamente a lo que se hace en el Instituto de Sugestología de Bulgaria. En primer lugar, porque aquí la clase está demasiado esquematizada y, en segundo lugar, porque se han incluido algunos elementos innovadores que sólo se aplican en Occidente. Sin embargo, el mérito de haber comenzado las investigaciones y haber entregado las grandes pautas del método corresponden al doctor Lozanov.

"Actualmente el superaprendizaje se está aplicando en varias Universidades de Estados Unidos y la Unión Soviética. También la UNESCO ha demostrado interés en el trabajo del doctor Lozanov y lo invitó a dar una conferencia sobre su sistema en París. En las escuelas primarias de Bulgaria, Rusia y Alemania Oriental, el superaprendizaje se aplica para la enseñanza de las matemáticas, aparentemente con resultados espectaculares" ("EL MERCURIO", Dmgo. 18 de Agosto de 1981, Cuerpo D. pág. 4). El doctor Lozanov comenzó a emplear la **sugestopedia** a mediados de la década del 60, los resultados fueron excelentes. Actualmente se emplea con éxito en la Universidad de California (USA), la Universidad de Toronto (Canadá), la Universidad de Tubingen (Alemania), Uppsala (Suecia), etc.

La amplia utilización que se le está dando hoy en día elimina cualquier duda acerca de su autenticidad. Se podría quizás hacer la crítica de que la **sugestopedia** es un método de "memorización" y que como tal no alcanzará a revolucionar la educación, la cual es un proceso mucho más amplio. Pero esto no es tan simple, pues aún cuando hemos destacado que mediante su uso el sujeto puede memorizar gran cantidad de información, no es menos cierto que la simple utilización de su método hace que cambie radicalmente el concepto de la sala de clases, de la estructuración de los contenidos, etc. Los cursos de **sugestopedia** se realizan normalmente con clases de cuatro horas al día con un descanso. Y para que se concreten los resultados los alumnos deben estar relajados y deben participar activamente.

Además, quienes ven en la **sugestopedia** un simple método de memorización lo hacen contraponiéndolo a la educación tradicional, la cual supuestamente "formaría" a la persona. Esto es, a mi parecer, absolutamente falso, pues la educación tradicional lo que logra es frustrar la singularidad y creatividad del individuo conjuntamente con lograr un mínimo grado de memorización. Y logra tan "asombrosos" resultados mediante la imposición de un autoritarismo educativo que pretende "disciplinar" al alumno para que sea un elemento útil a la sociedad.

Quizás la educación tradicional ha sido demasiado ambiciosa en el momento de definir sus objetivos. La **sugestopedia**, más realista al plantear sus fines, está logrando resultados que van más allá de los que ella se había propuesto.

Jorge Sáez

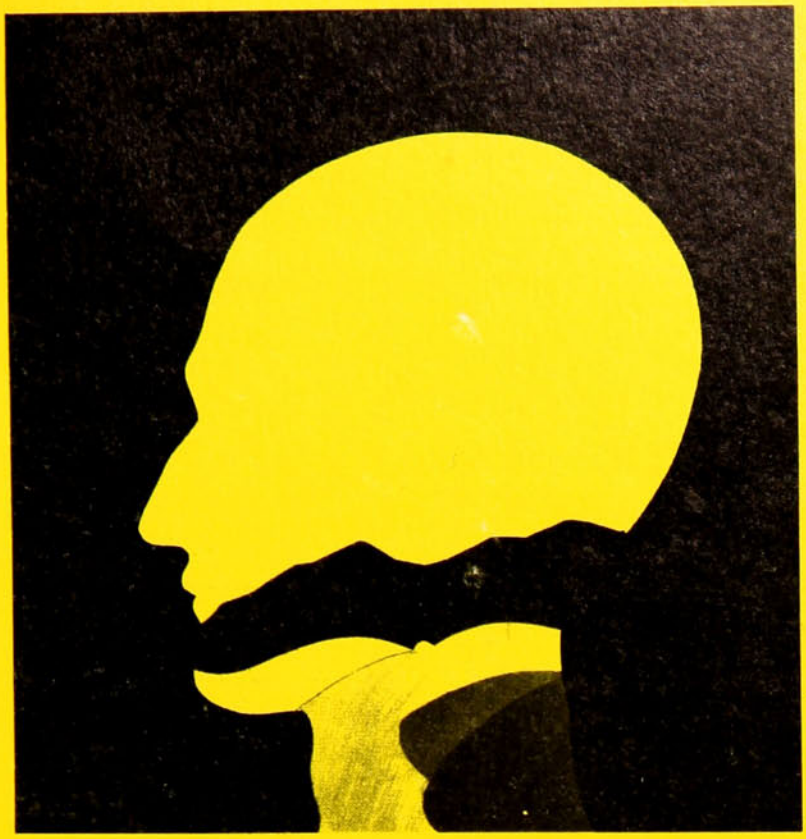


Ilustración portada Benito Rojo

CONVOCATORIA

PRIMER ENCUENTRO CIENTIFICO SOBRE EL MEDIO AMBIENTE CHILENO

Auspicia: Academia Chilena de Ciencias

ORGANIZA:
Centro de Investigación y Planificación del Medio Ambiente (CIPMA)

SEDE:
Universidad de La Serena

LA SERENA, 1º AL 5 DE AGOSTO DE 1983

Escuela karen Connolly

CURSOS PARA JOVENES Y ADULTOS

*FREE STYLE JAZZ
ZAPATEO AMERICANO
*ACONDICIONAMIENTO
CORPORAL ESTETICO



CURSOS PARA NIÑOS Y PREADOLESCENTES

ESTUDIO
SIMULTANEO EN
DANZA CLASICA
DANZA MODERNA
ZAPATEO AMERICANO

SEGUN LOS METODOS DE LA
I.S.T.D. Y LA R.D.A. DE INGLATERRA

TAMBIEN EN:

*RANCAGUA
FONO: 25862

DANCEN
Escuela Karen Connolly

Karen Connolly

BOMBERO NUÑEZ 127
FONO:370037