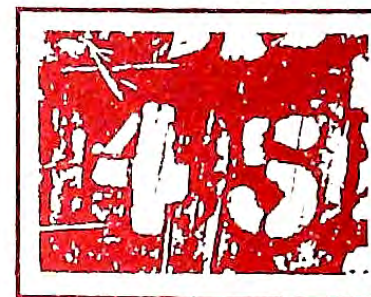


- 2** LA POESIA COMO VIDA Y CONDUCTA
entrevista a GONZALO ROJAS
Antonio Arévalo.
Radomiro Spotorno. Mauricio Electorat.
- 8** poesía de GONZALO ROJAS.
- 11** LA CULTURA, ESE BLANCO MOVIL.
Mario Benedetti.
- 21** entrevista a RAUL RUIZ.
Juan Heinsohn . Roberto Fernández G.
- 31** ESE INSENSATO JUEGO DE ESCRIBIR.
Martín Cerda.
- 38** BREVE ANTOLOGIA:
Cristina Farias White.
Carlos Alberto Trujillo.
Juan Samuel.
Claudia Navarro Sánchez.
Luis Alberto Barría.
Erwin Díaz M.
- 44** BREVES EN BREVE:
Juan Rulfo... la complitud escueta.
Lar y Espíritu del Valle
15 Festival Internacional
de Cine de Rotterdam.
- 47** SOBRE LIBROS:
- 50** INTERCAMBIOS

AMERICA JOVEN

Revista de Literatura. Año 6.

Segunda Epoca.



REDACCION:

Juan Heinsohn, Roberto Fernández Garviso,
Alejandra Guevara, Fredy Flores,
Rigoberto Heinsohn.

COLABORADORES:

Marjorie Aguin.	José Martínez Fernández.
Antonio Arévalo.	Mariano Maturana.
Sergio Badilla.	Martín Micharvegas.
Oswaldo Barrera.	Demian Moreno.
Juan Cameron.	Gustavo Mujica.
Alvaro Cuadra.	Arturo Olavarría.
Ricardo Cuadros.	Ricardo Rojas Behm.
Eduardo Díaz Espinoza.	Wellington Rojas Valdebenito.
Ramón Díaz Eterović.	Carlos Alberto Trujillo.
Mario J. Franco.	Arturo Volantines.
Bernado Guerrero.	

EDITOR: COLECTIVO AMERICA JOVEN

CORRESPONDENCIA Y CANJE

AMERICA JOVEN
Postbus 23367
3001 KJ Rotterdam
Nederland

La redacción se reserva el derecho de seleccionar el material que se reciba para su publicación, así como a sintetizar aquellos que excedan el espacio de la revista.

Los artículos firmados representan el pensamiento de sus autores y no comprometen la opinión de la redacción o el colectivo.

Nos hacemos responsables de los artículos o notas que no llevan firma o que firmamos A.J.

Permitida su reproducción citando al autor y la fuente. Solicitamos se nos envíe un ejemplar.

El primer número fue publicado en agosto de 1980, bajo el nombre de Boletín Informativo y Cultural. A partir del segundo número recibió el nombre de AMERICA JOVEN.

UBI BENE, IBI PATRIA *

Urbi et orbi
UBI BENE, IBI PATRIA

Reflexión:
Deberemos retornar al latín?

CARLOS ALBERTO TRUJILLO

(*) Ubi bene, Ibi patria: "Donde se está bien, allí está la patria"

LA POESIA COMO VIDA Y CONDUCTA

entrevista a GONZALO ROJAS

Antonio Arévalo,
Mauricio Electorat
Radomiro Spotorno

En la poesía chilena que va desde la década del 40 a nuestros días, el nombre de Gonzalo Rojas, su obra poética y su consecuencia frente al fenómeno creador y la relación de este con la realidad humana, sustentan un referente que para las generaciones recientes de la poesía chilena, no han pasado desapercibido. Nacido en 1917, Gonzalo Rojas participó en el movimiento y revista "La Mandrágora", que canalizó en su tiempo la expresión chilena del surrealismo.

Diplomático durante el gobierno

PREGUNTA (P). Para comenzar, quisiéramos que hable un poco de usted, de sus experiencias como poeta, como hombre...

Gonzalo Rojas (GR). No se puede hacer nada sino, desde la experien-

cia y hasta desde la circunstancia, estaba en Cuba cuando se produjo el golpe militar, en Septiembre de 1973, exiliándose posteriormente en Caracas, Venezuela.

Luego por razones que menciona en esta entrevista, regresó a Chile. Actualmente vive en la ciudad de Chillán.

Del texto completo de esta entrevista, que será publicado en la revista "Palimpsesto" --que edita en Roma Antonio Arévalo-- reproducimos un extracto realizado por los autores.

cia y hasta desde la circunstancia, como decía Goethe, " No hay poesía sino de circunstancia ". Naturalmente, siempre que esa circunstancia sea transfigurada, vaya hacia una simbolización, hacia un ejercicio simbólico que trascien-

da esa circunstancia. De otro modo nos quedamos en el escueto dato, en el percance mostrado a la luz del periódico.

Creo, profundamente, en la simbiosis, en la integración de la vida y poesía. He asumido la poesía como vida y como conducta. La poesía hay que asumirla de ese modo. Incluso creo en una ética de la poesía. Para empezar, hay que escribir con rigor y con cuidado y sin prisas, sin concesión a nadie y muchísimo menos a la publicidad vergonzosa, que decía Bretón...

EL SURREALISMO EN CHILE

P: Ya que ha mencionado a Bretón, ¿Cómo ha sido su experiencia surrealista o parasurrealista?

GR. ..."Parasurrealista", esa es la mejor palabra. Parasurrealista en la medida en que uno, por ser latinoamericano, tenga un modo de asumir heteróclito, heterodoxo, nunca ortodoxo. La ortodoxia tal vez este buena para las corrientes allí donde nacen y quizás ni allí este buena. " Je ne suis pas l'homme de l'adhésion totale ", decía Bretón y de ahí su sustracción a la adhesión total que Aragón y el mismo Eluard tuvieron frente al marxismo militante.

P. ¿ Por qué en un país supuestamente tan alejado como Chile, tan retirado del circuito de las ideas, se forma un grupo surrealista como "La Mandrágora" ?.

GR. En primer lugar recordemos que el surrealismo es una criatura estética del " mito de la ciudad

moderna ", como decía Baudelaire, y Santiago de Chile no responde a ese mito ni menos respondía, era una pobre ciudad de seiscientas mil almas cuando yo llegué allí, en el año 1938.

Y sin embargo, hay una suerte de intracomunicación entre los muchachos chilenos y latinoamericanos, porque se trataba siempre de gente joven, en cuanto a aceptar la gracia, la vivacidad, el ejercicio despiadado de la crítica que aportaba el surrealismo.

La semilla del surrealismo germina con lozanía no sólo en Santiago sino también en Buenos Aires, en Lima, un poquito en Bogotá, en Caracas, la Caracas después del tirano...cómo se llamaba ese tirano que duró tanto o más tiempo que Pinochet. ¡Oh ya Gómez! El tirano Gómez que llega hasta el 37. En México, Octavio Paz pertenece al equipo de jóvenes que están pensando surrealísticamente en el año 36 o 37.

¿Por qué el surrealismo y no otras corrientes? ¿Por qué no llega el expresionismo, por ejemplo, que también es un movimiento maravilloso? ¿Será que el surrealismo germinó, entre nosotros, como postura, aún antes que funcionara la Doctrina Estética Surrealista? Yo diría que un examen prolijo de lo que se llaman los grupos literarios surgidos entre el 35 y el 40 tal vez pueda ayudar a esclarecer el cómo recibió esta corriente de ideas aparentemente disueltas, esta disolución de ideas estéticas fundamentales.

Pero no sólo en el campo estético opera este juego de influjo y contagios, sino también en el campo de las ideas y en el campo político. También allí se produce

esto de recibir, de recoger, de aceptar, pero no con catecismos, no con adhesión total, sino con las mudanzas que se necesitan para una correcta, para una válida, para una vivaz comunicación con esas ideas.

No olvidemos que mientras Partido Comunista chileno se fundó en 1922, en Santiago, el P.C. Chino lo fundan Mao en China y Chou-en-Lai en París en 1919, y el Partido Comunista soviético funciona como tal desde 1917.

Con ésto quiero señalar que estos países, en apariencia tan a la rezaga, tan lejos en el espacio, sin embargo, son capaces de sintonizar tan rápidamente...

ESOS ASCOS LLAMADOS DICTADURAS

P. De aquella época uno se remite a ésta, en la que nosotros jóvenes adultos, no tenemos la suficiente perspectiva o es qué nos ha tocado vivir una triste época de ideas opusculares, débiles, difusas, confusas...

GR. Es cierto, a ustedes jóvenes, hombres de un plazo tan sombrío como éste se les ofrece una situación más confusa, más compleja, acaso que la nuestra. Han surgido esos ascos que se llaman dictaduras latinoamericanas militarizadas que militarizan todo, desde el aparato político hasta el aparato académico o hasta la posibilidad literaria o creadora. Y entonces, claro, se sufre un trauma atroz. Ocurre que países como el nuestro o Argentina habían venido semi-organizadamente situándose en la vecindad del desarrollo de las ideas estéticas, políticas y sociales

de toda especie, de Europa y de pronto quedamos mutilados. Esto, ustedes lo saben mejor que yo, responde a la operatividad del fascismo. Sí, el fascismo no murió, para desventura nuestra! No soy un político, ustedes me excusen, no tengo militancia ni tampoco luces políticas, pero se me ocurre que ese fascismo quedó como un réptil vivo, con todas sus colas!

Pienso que esta desventura, esta situación tan aspera, tiene que ver con una especie de obturación de un agua que venía viva y más o menos límpida, pero que corría, circulaba desde el siglo pasado hasta ahora.

P. ¿Cómo ha vivido usted este tiempo ?

GR. He aprendido a asumir este tiempo y creo que por eso volví a Chile.

Es que no podía respirar poéticamente. Yendo, desde esto de estar oliendo tierra, tocando cosas, sufriendo las peripecias desde esa fisiológica, telúrica, llamada sísmica (cataclística), hasta la maravilla de oír hablar a nuestra gente. A los de La Vega de Santiago, a los lancheros de Valparaíso, los de Atacama, a mis campesinos arrieros que van para la cordillera, en la parte en que yo vivo, frente a Chillán; y que a mí, animal poético, animal rítmico que necesita la palabra fresca, viva, esa donde aprendí a decir mundo, me "lozanea" --inventemos la palabra si no existe-- me llena de vivacidad, de fuerza. Yo sabía que aquello iba a pasar. Es bueno hacer poesía lejos de Chile, sobre todo cuando se puede regresar, pero también es bueno regresar y estar en lo de uno...

¿Cómo hacen ustedes para llevar adelante su construcción, su visión y su expresión del mundo ? Yo creo que viviendo adentro y afuera, no perdiendo nunca contacto con aquello ni un segundo, aunque sea con duelo y quebranto. Aunque sea con dolor.

La vieja Gabriela Mistral, como adivina que era, se vino temprano a Chile. No es fácil explicar por qué abandonó el país, pero el hecho es que elige vivir en las afueras, pero para vivir los adentros. Ese es el ejercicio dialéctico. A ustedes que se enfrentan al imperativo de vivir afuera les insisto: no pierdan nunca la conexión fresca, vivaz, con aquello. Y si no pueden llegar adentro de Chile, vayan a sus bordes. Junten dinero y se van a Buenos Aires, a Lima o bordean Tacna, olfatean éso. Seríamos necios si pensáramos que

Chile es solamente los confines de Chile.

NUESTRO PENSAMIENTO FUNCIONA DESDE LA POESIA

P. ¿Por qué la poesía y la lírica chilena es tan lúgubre, tan dolida? ¿Acaso esa es toda la realidad?

GR. Yo no creo que sea un gusto sentimentalón. Creo que responde más bien a cosas que no sabemos del todo. A lo mejor guarda relación con la geología chilena, con esa cataclipsis, casi connatural al aire de Chile.

Bretón se casó en cuartas nupcias con mujer chilena. Hay un texto suyo llamado Al país de Elisa. Elisa Windforf es el nombre de la última mujer de Bretón.



GONZALO
ROJAS

El texto dice: "Tú que eres la hoja más fragante del atlas/ Chile, país de mariposa lunar... Y allí, a continuación de la palabra "lunar" hay un astérico de llamada que abajo explica, en letra pequeña: "De acuerdo con las investigaciones del geólogo Bullof la luna se habría desprendido de la zona sur del continente, por el Pacífico y dejó un desgarrón allí"

Nunca han dejado de verse, desde los tiempos de Alonso de Ercilla, lo cataclísmico y lo catastrófico como concomitantes, coincidentes con nuestro modo de pensar y de ser. Sin embargo, yo no soy un "telurista". A mi me importa el proceso sociológico, claro, como clave mayor. Pero tampoco olvidemos algunas de las otras claves.

¿Por qué a mí se me ocurre llamarlo *La miseria del hombre* y era un muchacho que tenía 22 años cuando pensé en ese libro?

¿Por qué la Mistral le llama *Desolación* a su primer libro? ¿Por qué de Rokha le llama *Los gemidos*? Este libro no es tan bibliófilo como la gente cree, no imita al profeta Jeremías, sino que está mirando desde dentro, desde cierta visión hasta macabra, lugubrista y macabra, pero tan genuina. ¿Qué no consiguiera forma de Rokha? ¿Qué hablara desde el caos? ¿Y qué importa? ¿No habló siempre la poesía desde el caos? Los románticos ya nos dijeron con Novalis: "Al fondo de todo poema se dislumbra el caos".

En una palabra, quiero decir que el pensamiento hispanoamericano, hasta nueva orden, parece que funciona desde la poesía y no desde otros planos. Esto de ser americano ha salido mejor por la vertiente poética que por ningun-

na otra. Una vez, Carlos Fuentes dijo (en Caracas) que ellos, la constelación de narradores, no habrían hecho nada si no se hubiera producido antes la constelación de poetas. Sin Darío, dijo, sin Huidobro, sin Neruda, sin Vallejo, sin De Rokha, sin este, sin este otro, no estaríamos en escena, no avanzaríamos. Me gusta el reconocimiento de esos precursores.

Para mí, los cronistas supieron hacer bien las cosas y fueron los progenitores de todos nosotros. Esos son magos. Hay que leer a los cronistas mexicanos, digo hispanoamericanos, a los hispanoamericanos.

Los cronistas son los precursores. Si hubiese que enseñar poesía en América Hispánica habría que empezar por los cronistas: son el juego del mestizaje.

Yo creo que América Latina tiene un destino largo y está comenzando recién.

SIN APURO Y CON CERTEZAS

P. ¿Por qué hay tiempos tan prolongados entre cada uno de sus libros?

GR. Nunca creí demasiado en la palabra poética pronta. No tuve ningún apuro. Lo que no quiere decir para nada que no tuviera certidumbre. Cuando me tocaba los bolsillitos a los 18 o 20 años, en la universidad, y no encontraba ni un céntimo, yo decía para mi alma, pese al fastidio: que bueno, no tengo nada. Y era como decir estoy en plena libertad, en el desposeimiento. Pero a la vez estaba seguro de que no me iba

a morir de hambre, de que trabajando un poco iba a tener el dinero para comer. Igual me pasaba con el ejercicio poético. Me aparté del grupo Mandrágora, que se decían unos poetas que querían vivir como tales, no quería la gloria, porque detecté demasiado pronto un propósito de publicidad, de publicación, una pequeña fama mediocre. Me aparté y me fui a los cerros pelados de nuestro norte chileno. Un mundo distinto en donde empecé a pensar en otras cuerdas, desde la visión de los campesinos y mineros, que era mucho más mágica y portentosa que la que me daban los libros, que la que me daba el mismísimo

Bretón, en sus preciosos manifiestos.

No tenía apuro y confiaba. Decía, tal vez como tú habrás dicho cuando has amado a una mujer: **por donde venga ha de venir**, porque tú sabes que viene. Así también, me ha pasado con la poesía. Por donde venga tiene que venir un momento en que yo gane una palabra. Pero la gané de tal manera que sea la justa, no otra, la que yo necesité para decir lo mío.

En ese sentido creo haber sido un poeta atado a una conducta, a una moral del canto.

AMERICA JOVEN, Revista de Literatura, Segunda Epoca. contenido número 43. septiembre-octubre 1985.

entrevistas a:

Nicanor Parra. Juan Heinsohn.

Fernando Quilodrán. Roberto Fernández Garviso.

Ensayos, textos:

Promociones poéticas emergentes: el espíritu del valle. del valle. Gonzalo Millán.

La Tirana de Diego Maquieira y el nuevo arte.

Raúl Zurita.

Poesía:

Diego Maquieira & Nicanor Parra.

Prosa:

El laberinto. José Delgado.

Los organismos del tiempo (f). Fernando Quilodrán.

Notas sobre libros:

Sergio Macías, RFG, JEH.

Informaciones culturales e Intercambios.

POESIA DE GONZALO ROJAS

AIULEIA POR LA RESURRECION DE GEORGES BATAILLE

Pueda ser que Bataille me oiga, Georges
Bataille, el que vio a Dios
el 37 en la vulva
de Mme. Edwarda, medias y
muslos de seda blanca, la noche
del cerezo en el burdel, y escriba
lo que no sé voluptuoso en el lino
del papiro la palabra
que él supo y yo no sé, la
Palabra.

Y así todo sea jueves, el mar
jueves, el oxígeno
para arder, el mismo
hueso propicio, el trapecio
donde uno duerme como en la madre el ocio
hacedor.

A él encomiendo mi hambre por
santo torrencial descarado, a él
mi libertino
liberto de todo, por
vidente y riente
que apostó entero el orgasmo al
desollamiento vertiginoso
de ser en el exceso hombre, a él,
escrito como está en el precipicio el Mundo, pardos los
azules ojos oscuros abiertos.

UN BARBARO EN EL ASIA

Aquí en el centro del mundo, pero la Tierra no es el centro del mundo,
uno se inflama o se seca; la Tierra misma es páramo: de ella vinimos;
nos parecemos a su piel, sonamos verdes o blandos según las estaciones,
todo transcurre en su mudanza, cumplimos años tan ligeramente, nos
quemamos y ardemos, pedimos plazo y más plazo; viene el Tiempo,
quién hilará después el hilo que hilaremos? (¿quién,

La Poesía se adelanta y sus agujas marcan el vuelo de las aves.

Tien An Men, Pekín, 1971.

A UNAS MUCHACHAS QUE HACEN ESO EN LO OSCURO

Bésense en la boca, lésbicas
baudelerianas, árdanse, aliméntense
o no por el tacto rubio de los pelos, largo
a lo largo el hueso gozoso, vívanse
la una a la otra en la sábana
perversa,

y

áureas y serpientes ríanse
del vicio en el
encantamiento flexible, total
está lloviendo peste por todas partes de una costa
a otra de la Especie, torrencial
el semen ciego en su granizo mortuorio
del Este lúgubre
al Oeste, a juzgar
por el sonido y la furia del
espectáculo.

Así,

equívocas doncellas, húndanse, acéitense
locas de alto a bajo, jueguen
a eso, ábranse al abismo, ciérrense
como dos grandes orquídeas, diástole y sístole
de un mismo espejo.

De ustedes

se dirá que amaron la trizadura.
Nadie va a hablar de belleza.

DOMICILIO EN EL BALTICO

Tendré que dormir en alemán, aletear,
respirar si puedo en alemán entre
tranvía y tranvía a diez kilómetros
de estridencia amarilla por hora, con esta pena
a las 5.03,

ser exacto

y silencioso en mí número como un lisiado
más de la guerra, mimetizarme coleóptero
blanco.

Envejecer así, pasar aquí veinte años de cemento
previo al otro, en este nicho
prefabricado, barrer entonces
la escalera cada semana, tirar la libertad
a la basura en esos tarros
grandes bajo la nieve,
agradecer,
sobre todo en alemán agradecer,
supongo, a Alguien.

AL SILENCIO

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

GONZALO ROJAS.

1917. Chile. Libros: Miseria del hombre
(1948); Contra la muerte (1964); Oscuro
(1977); Transierrro (1979); Del relámpago
(1981, reeditado).

LA CULTURA, ESE BLANCO MOVIL

Mario Benedetti

América Latina, esa inmensa
provincia del subdesarrollo posee
una historia evidente e inconfundible:
la que se escribe con hechos,
con batallas, con dependencia y con
liberación. Pero también otra
más íntima, la que puede reconocerse
en su poesía, en su música, en sus
artes plásticas. Y, una y otra no son
contradictorias, sino complementa-
rias. Sólo que mientras la primera
es el desarrollo de su cuerpo social,
la segunda es más bien el curriculum
de sus estados de ánimo. Un poema
que, por ejemplo, expresa la soledad
puede ser la asunción de una crisis
individual, pero también representar
la incomunicación o aislamiento
de toda una generación, de un pueblo
entero. Una canción de amor nacida
probablemente de la presencia de
una muchacha con rostro y con
nombre puede llegar a convertirse
en el *leitmotiv* de una promoción y
hasta en el signo transitorio e intenso

de una temporada. Sin embargo, lo
que a veces se juzga como un
detalle caprichoso, intemporal, suele
ser el ilustrativo segmento de
una temporada mayor, llamada
época.

La poesía y las canciones constan
de palabras y es notorio que las
palabras, ya sea en brevísimos destel-
los o en amplias volutas, narran
el acontecer de la historia. Ahora
bien, ya que el escritor tiene en
sus manos esa posibilidad casi mági-
ca de comunicación no parece
extraño que a veces se parapete
tras su propio silencio?

La mudez de un poeta es siempre
inquietante. Los comentaristas de
la cultura, por ejemplo, suelen
sentirse extrañamente agraviados
cuando un poeta se llama a silencio,
y convierten ese silencio en su
materia prima. Paradójicamente
el silencio de un poeta puede ser

noticia, a veces más noticia que su misma poesía.

La literatura universal abunda en célebres silencios que van, para sólo mencionar dos casos bien dispares, desde Arthur Rimbaud, que en los últimos 19 años de su vida, y sólo vivió 37, rompió radicalmente con la literatura, hasta el menos remoto Jerom David Salinger, probablemente el narrador norteamericano más sobresaliente de la postguerra quien después de cuatro títulos notables hace ya más de 17 años que no publica ningún libro.

El 1981 en España le fue otorgado el Premio Príncipe de Asturias al poeta José Hierro cuando habían también transcurrido 17 años desde la publicación de su última obra.

En todos los casos esos paréntesis han despertado la curiosidad periodística. Indudablemente, para cualquier reportero es un estímulo salir a la caza del motivo: penas de amor, carencia de temas, merma de la vocación, rencor hacia la crítica. A veces el escritor se resigna a dar una explicación cualquiera para evitar absurdas interpretaciones, o inventar algunas sencillamente para que lo dejen tranquilo. Pero me imagino que para muchos de estos provisionales o definitivos silenciosos debe ser un trago amargo que su mutismo provoca más interés que la innegable calidad de su obra.

Recuerdo que hace unos 20 o 25 años se había creado en Buenos Aires toda una leyenda alrededor del silencio de Enrique Banchs, nacido en 1888 y muerto en 1968. Banchs, uno de los grandes nombres de la poesía argentina publicó sólo cuatro libros de versos entre 1907 y 1911. "La Urna" apareció en ese úl-

timo año y el famoso silencio, apenas roto con alguna página en prosa duró hasta su muerte en 1968. Ahora bien, Banchs había colocado en "La Urna" no sólo los mejores sonetos que se habían escrito en Argentina, sino también las cenizas de su voluntad lírica porque el poeta fue silencioso hasta sobre su silencio. Y un crítico tan escudriñador como Ander Solimber sólo puede señalar impotente y frustrado "... y luego enmudeció".

Sin embargo el caso de Juan Rulfo es el más zarandeado por los medios de comunicación. Dos Libros: "El Llano en llamas" y "Pedro Páramo". A cuál mejor. Y luego un paréntesis abierto en 1955 y aún no cerrado. Ni siquiera los críticos se ponen de acuerdo sobre su mutismo. En tanto que Luis Hars lo atribuye a una traba que lleva adentro como una pena sin nombre, para Teresa Gómez Lirson en Rulfo la autocrítica ha llegado a ser tan severa ante su propia fama que el vertedero de su mano no se puede abrir para dejar correr la pluma nuevamente. Constantemente asediado por pesquisas y sondeos el humor de Rulfo, que es en definitiva su tercera obra maestra, siempre despista a curiosos y sabuesos.

Habría muchos otros silencios que enumerar, todos dispares. Unos ya desflorados y otros inmersos aún en el misterio. Quizás la explicación más profunda y esencial nos la brinda un poema inserto en la última obra publicada del ya citado José Hierro, aquel excelente "Libro de las Alucinaciones", de hace 19 años. Allí decía Hierro: "Hace más de 1000 años que no canta, pero en este instante grita: te quiero, te quiero. Lo sé, aunque no pueda

oírlo". No es improbable que todos esos poetas que durante ocho, o quince, o veinte años, o durante más de medio siglo como en el caso de Enrique Banchs, no publicaron, en realidad sigan cantando, sigan diciendo: te quiero, te quiero. Y si el secreto residiera en que no los oímos, después de todo no sería de extrañar en época como ésta, de tan altos decibeles.

Y bien. Luego de justificar a los silenciosos quiero referirme a quienes siguen-seguimos escribiendo y publicando, aunque a veces no falten motivos para jubilar el bolígrafo o cancelar la máquina. Y si bien, cada uno tiene derecho a comportarse según su temperamento siempre habrá escépticos capaces de opinar que cada escritor reacciona según le va en la feria. Por ejemplo, en la del libro. Y creen que el éxito es el único, o por lo menos el decisivo condicionante en el estado de ánimo de un literato, y por ende en su voluntad de persistencia creadora. Exito puede significar muchas cosas. Buenas y malas. Pero siempre es un síntoma de comunicación. Para algunos escritores esa suele ser la prioridad primera, y para los demás, con la dudosa excepción de los que dicen escribir sólo para sí mismos, es de todas maneras un factor digno de consideración. Ahora bien, preocuparse por establecer nexos con el lector de ningún modo implica hacerle concesiones, ni sólo decirle lo que quiere escuchar, sino frecuentemente todo lo contrario. También cabe señalar que no siempre se accede al éxito por canales o medios estrictamente justos. El escritor transita casi siempre por una cuerda floja, y en el mundo del consumismo es más bien improbable que un artista pueda alcanzar un gran

público con absoluta prescindencia de las vías comerciales. Y conste que no me refiero aquí al mediocre, o al oportunista, sino al artista bien dotado, preocupado por el destino de su gente, de su país, de su tiempo. Si renuncia por completo a los medios de difusión comercial arriesga a condenarse a la soledad, la frustración y el monólogo. Y también a que esa gente que él asume como su gente, lo acuse de elitismo, individualismo, torremarfilismo y otros ismos. Si, en cambio, se resigna a emplear aquellos cauces puede correr el riesgo opuesto, ser acusado de venderse al consumismo, de comercializar su arte, de complacer deliberadamente al gran público, de amputarse la dignidad, etc.

Cuál será entonces el justo medio para que el artista acceda a un público vasto sin llegar a ser infiel consigo mismo? Cómo transmitir lo esencial de sí mismo y no la falsa imagen construída por la eficiente publicidad?

Desde la propaganda hasta la crítica, en todos sus matices, desde los premios y los honores hasta las conspiraciones de silencio, desde el favor hasta el desfavor del público hay muchos factores que tensan las condiciones de trabajo y presionan al productor de arte o de literatura.

Para un escritor joven e inédito, por ejemplo, -y me refiero a los países que más conozco, que son los de Latinoamérica e incluso España- un premio literario puede ser mucho más que una recompensa material o una propulsión a su inexperta vanidad. Puede significar nada menos que un inicio de comunicación con sus posibles lectores. Un literato ya maduro, en cambio,

sabe que un galardón puede ser el reconocimiento de altos niveles de calidad, pero también el resultado de una pulseada entre grupos o tendencias, de la sutil estrategia de un editor avezado o, como acontece nada menos que en Nobel, de la nominación pendular que deje alternativamente conformes a tirios y a troyanos.

Hay críticos estupendos, sagaces, honestos y obsesivamente justos. Pero hay otros torpes, perezosos, deshonestos y vocacionalmente inescrupulosos. Los primeros tienen por lo general el valor de arriesgarse ante la primera edición de un libro, y expresar sencillamente su opinión, favorable o adversa. Los segundos en cambio, prudentes hasta el tedio sólo son capaces de elogiar una obra a partir de su novena edición.

Ya sea rodeado de premios o de silencios, de admiración o de desdén, de fans o de acreedores, cada escritor sabe que la fórmula para no jubilar el bolígrafo es seguir escribiendo, como se pueda y se quiera, sin deslealtades consigo mismo y con una ambigua, sutil, casi inocente finalidad: que sus historias lleguen a todos los lectores del mundo, o si eso no es posible, por lo menos a uno. Un solo lector puede ser también un premio.

Y no se piense que esto es una mera reducción al absurdo. Aún ciertos escritores que en sus respectivos países eran suficientemente conocidos, pero que con el tiempo y las dictaduras se han convertido en exiliados políticos, deben aprender hoy a valorar en todo su significado -y cual si fueran jóvenes inéditos- la llegada de su obra a cada lector nuevo ya que éste no será atraído por un clima en común, un sobreentendido, o por una alusión,

sino vaya a saber por qué extraño azar o imprevisible afinidad. Y eso no descarta que ese lector, poco menos que aislado, pueda llegar a establecer un vínculo afectivo e intelectual, verdaderamente entrañable con una obra en particular.

Fue el escritor argentino David Viñas quien me habló por primera vez de una cultura alternativa que incluyera no sólo un rescate del pasado utilizable, sino una propuesta hacia el futuro. Para Viñas, el riesgo fundamental del exilio es que uno se quede en el presentismo absoluto. Sin duda, existe ese riesgo que en cierto modo proviene de circunstancias que en su inicio no fueron estrictamente culturales. El escritor, el intelectual que ha debido optar por el exilio o ha sido empujado a él se enfrenta en primer lugar a un problema de convivencia; arrancado de su medio, de sus factores de estímulo y medida, desgajado de sus destinatarios naturales, de sus plausibles canales de difusión, suele refugiarse en otro oficio para ganarse la vida. El riesgo del presentismo viene pues de esa urgencia de enfrentar el escabroso: ahora. Se trabaja para el pan y el techo del día, de la semana, del mes. Pocos se atreven a programar su vida en etapas anuales. Sólo cuando se consigue solventar las necesidades esenciales es posible crear un espacio para la reflexión.

Una cultura alternativa debe restaurar la verdad histórica, despojarla y despejarla de falsificaciones. Desenterrarla, en fin. Pero una cultura alternativa debe también restaurar el futuro. Hay futuros que no son asignados desde fuera, impuestos desde arriba, futuros

que son secos. Ese presentismo de que habla Viñas nos hace particularmente vulnerables a un futuro previamente amojonado, confinado y estéril. Ni el ánimo apocado ni la timidez colectiva van a conducir a un futuro abierto y libre. Este será sólo merecido y entrevisto mediante el ejercicio de la imaginación, la honestidad ideológica y acaso un cierto ascetismo moral unido a una buena dosis de osadía.

También es cierto que a algunos escritores y artistas latinoamericanos que vivimos nuestro exilio en países de Europa Occidental, nos ha resultado difícil habituarnos a un hecho sociocultural que muestra así mismo una actitud. Por la experiencia que traíamos de los medios de comunicación tal como suelen manejarse en América y especialmente en los países del Cono Sur, sabíamos que la información es frecuentemente manipulada, desformada, desvirtuada, quitada de su contexto. Sabíamos que muchas veces los intelectuales de derecha se hacen eco de esa distorsión. A todo eso veníamos preparados. Lo sorprendente resulta más bien, la desconfianza hasta la indiferencia por el hecho político, que se articula e integra en las posturas de ciertos intelectuales europeos de izquierda. Hay una visible preocupación en dejar a salvo en cada minuto y en cada línea su total libertad de juicio y en poner distancia con el compromiso. Según esos criterios, para la política están los políticos. El intelectual debe tener siempre las manos libres y limpias.

Ahora bien. No se piense que tales posturas sean totalmente ajenas a los hábitos culturales de América Latina. Nadie quiere tener las manos sucias. Lo normal

es que todos queramos ser libres y no sumisos. Pero sí llama la atención cierto espanto, que determinados intelectuales europeos de hoy experimentan ante el compromiso político. Paradójicamente su único compromiso es contra el compromiso. Su única militancia es contra la militancia. Por supuesto hay excepciones muy notorias, pero lo curioso es que ese apartamiento, ese escepticismo de los más, no tiene arraigo en la propia tradición cultural de Europa.

Antes, durante e inmediatamente después, de las amargas épocas del fascismo y el nazismo los escritores y pensadores europeos estuvieron inmersos en su contexto social y político. Desde Antonio Machado a Tomás Mann, desde Sartre a Peter Weiss, desde Cesare Pavese a Rafael Alberti la política fue una presencia insoslayable. No todos militaron en las mismas tiendas, pero ninguno de ellos omitió pronunciarse, comprometerse, denunciar, solidarizar.

Es comprensible que el estalinismo y sus excesos haya herido profundamente la vida intelectual europea y es notorio que la herida aún no ha cicatrizado. Sin embargo a los católicos actuales nadie les cuelga la responsabilidad de la Santa Inquisición, en tanto que a los actuales marxistas sí se los involucra en el pretérito estalinista.

Así pues, es no justificable pero sí explicable que los intelectuales europeos tengan pánico que alguien les coloque esa etiqueta. Por supuesto, la reacción aprovecha ese temor y convierte al estalinismo en un fenómeno de amplísimo espectro. Desde al aborto hasta una canción de amor, desde una huelga hasta la mera pobreza, todo puede

ser estalinista. Como expresara en un comentario pintoresco pero real uno de los vecinos del pueblo sevillano Marinaleda, que sostuvieron una prolongada huelga de hambre: "A veces se considera extrema izquierda lo que sólo es extrema necesidad".

Afortunadamente alejada varios decenios de la conmoción de la última guerra y demasiado incrédula ante los vaticinios de una próxima, la literatura europea sigue pendiente del formalismo y las más reconocidas influencias son filosóficas o antropológicas y sólo a veces literarias.

En la literatura latinoamericana actual no hay legado cultural que gane en fuerza a la influencia de la mera realidad. En términos del *da sein* existencialista y heideggeriano el ser humano se pregunta por el sentir del ser. En América Latina se vuelve acaso inconcientemente a la fuente etimológica. Existencia significa "lo que está aquí". Y lo que está ahí en nuestros países son las 50.000 vidas que costó a los nicaragüenses desembarazarse de los Somoza, los 40.000 muertos de El Salvador en los últimos tres años, o el terrible promedio de un asesinato político cada cinco horas en Guatemala. Lo que está ahí son los miles de desaparecidos en el Cono Sur.

Para los intelectuales europeos la muerte es ahora un tema básico como preocupación ante el obligado destino del hombre. Pero en América la muerte es una absurda, prematura, injusta interrupción de la vida.

La tentación de esquematismo que nos impide a veces apreciar la complejidad de ciertas actitudes de los intelectuales de Europa, tam-

bién les estorba a éstos para comprender los grados de compromiso del escritor latinoamericano.

Cada creador elige individualmente sus formas expresivas y cada uno forma el mundo original y distinto de que es capaz. Pero todos son atravesados por un mismo hilo conductor: la realidad. Quizás en este complejo desarrollo estemos los latinoamericanos en una etapa semejante a la que enfrentaron los europeos hace 40 años. Ojalá nos llegue muy pronto la época en que podamos considerar la muerte en términos de ontología y no de masacre. Pero mientras tanto, en el ambiguo solar de la cultura la excesiva simplificación puede llegar a ser un recurso descalificante. Lo cierto es que ese expediente está siendo usado *urbi et orbi* no sólo por la derecha consabida sino también por los que podríamos llamar "reaccionarios de izquierda". Estos, que suelen defender las revoluciones hasta que triunfan, o los derechos del individuo pero no los del pueblo, o la no militancia como aval de la libertad, pero sobre todo de no riesgo, ejercitan y hasta cultivan una peculiar complicidad cuando se trata de juzgar a ciertos colegas. Por ejemplo, a los que siguen defendiendo las revoluciones después de sus victorias, o sea cuando empiezan a dar, entre calumnias, bloqueos y amenazas sus primeros y segundos pasos. O, a los que defienden los derechos del individuo y también los de esa suma de individuos que es el pueblo. O, a los que asumen un compromiso que da sentido a su libertad creadora.

La cómoda clave de semejante complicidad es sencillamente la simplificación en el entendido, y

más aún en el sobreentendido, de que un poeta sensible a su contorno está definitivamente perdido para la excelsa poesía. Dan por sentado -tal vez simulan que lo dan- que la preocupación social corta las alas, frena la osadía experimental, castra la imaginación. No les interesa comprobar si sus prejuicios son válidos. Les alcanza y les sobra con expresarlos. En consecuencia exaltan la soledad, los sueños, la magia, el *homo ludens*, el protagonismo de la palabra. No están más allá, sino más acá, del bien y el mal, ya que aún no se han chamuscado en esos fuegos.

Por supuesto hay quienes con toda honestidad y loable fervor consagran y se limitan a los mohos de su fecundo patio interior, pero también hay otros que los adquieren como parterres del espíritu. Son precisamente estos militantes del siglo los que más se agravian del ruido y las furias de la sociedad. Para defenderse, simplifican. Ellos, que suelen espantarse ante lo vulgar, no vacilan sin embargo en trivializar hechos singularmente complejos. Creer, o hacer creer, que la definición política de un intelectual sólo habrá de llevarle al esquematismo, al maniqueísmo o a la pobreza formal, es hacer una torpe evaluación de los caminos y procesos del arte.

Desde la "Divina Comedia" al "Guernica", desde "Marat-Sade" a "Novecento", desde "España aparta de mí este cáliz" hasta el "Canto General", el ingrediente social ha servido para nutrir el arte de todos los tiempos. Achacar a este componente el esquematismo de los inevitables mediocres, equivaldría a atribuir a la magia y los sueños la indigencia estética de al-

gunos autores burgueses.

Bajo palio reivindicativo, con jubileo y hasta con boato, casi como un Alfred Dreyfus, ha ingresado hace un tiempo a España, victorioso y amargo, el "Guernica". Custodiado por la misma policía que antes prohibiera la introducción de sus reproducciones. Llegó por fin el admirado "Guernica" pero también llegaron -como incómoda escolta- las palabras textuales de Picasso: "¿Qué creéis que es un artista? Un imbécil que no tiene más que ojos y es pintor, que oídos y es músico, que una lira en cada compartimento del corazón y es poeta? No. El artista es también un ser político. Alguien que siempre está alerta ante los acontecimientos que se desarrollan en el mundo, sean desgarradores, ardientes o dulces, y que a partir de ellos se configura por completo a sí mismo. ¿Cómo es posible desinteresarse de los demás? En función de qué olímpica indiferencia podría ser posible apartarse de una vida que los demás nos aportan con tal abundancia?"

La soledad, la imaginación, la aventura experimental y el disfrute de la palabra no son patrimonios exclusivos de los que confunden la libertad individual con la contemplación del ombligo propio. También los pueblos sufren soledades y asedios, se lanzan a imaginar y a liberarse, se atreven a experimentar con los tanteos de la justicia, cultivan con amor ciertas palabras que los definen y cohesionan. Después de todo son hábitos que la comunidad transmite al artista. Y éste no ignora de qué cantera va extrayendo las creaturas, el lenguaje, los rumbos. Pero el hecho de extraer invalorable elementos de una cantera no tiene por qué

cohibir o reducir al artista, ya que es a partir de ese material que él pondrá luego su originalidad. Así como Carrara proporcionó sus mármoles a casi todo el Renacimiento italiano, pero cada escultor lo convirtió en su texto singular, así también el escritor trasmuta a golpes de imaginación la realidad general en su realidad particular.

"También la realidad se inventa", escribió Antonio Machado. Esa invención es en rigor una prueba de amor a la verdad, sólo comparable, para no salirnos del orbe machadiano, a la del enamorado, que a partir de un rostro real -digamos Pilar de Valderrama- inventa a la amada, Diomar.

Muchos de los que hoy, en cualquier lugar del mundo le dan la espalda a la realidad, abominan del compromiso y proclaman su lógico derecho, opción por otra parte que nadie les niega, a la soledad, la magia y los sacrosantos sueños, probablemente olvidan--o acaso no quieren recordar-- que en los cuatro puntos cardinales hay hombres y mujeres que asumen riesgos y hasta dan su sangre para hacer viable un mundo en el cual, entre otras cosas, los soñadores mantengan su derecho a pensar.

Sí, la cultura es un blanco móvil. A veces vienen ganas de pedir, como Truffaut *"ne tirez pas sur le pianiste"* ¿Pero quienes apuntan en realidad contra la cultura? A las dictaduras militares, demás está decirlo, no les agrada esa palabra inquietante. Tampoco al imperialismo que desde siempre arropa las represiones. Las oligarquías criollas, en cambio, fueron oportunamente atraídas por la cultura, o por las porciones menos urticantes de la misma..Pero eso fue en tiempos de Arcadia, que

ya no se estilan. Más tarde, cuando la inquietud social empezó a arañar sus cofres, no tuvieron inconveniente en cambiar a Kierkegaard por Clautzawitz, y en reclamar a voz en cuello el orden, pero en inglés.

Es como si la cultura estuviera entre dos fuegos. Por un lado los grandes promotores y beneficiarios de la explotación necesitan de la ignorancia popular. Por otro, cuando pese a todo van haciendo y creciendo una cultura nacional, aquellos mismos intereses fraguan su aplastamiento. Por fortuna los pueblos van aprendiendo que la cultura es una aliada de su libertad y que siempre llega un tramo del proceso histórico en que la cultura adquiere por derecho propio el sitio que le corresponde en cualquier sociedad. Pase o no por la rebeldía, pase o no por la revolución, un pueblo sólo llega a su plenitud cuando, entre otras necesidades primordiales, conquista el libre ejercicio de sus posibilidades culturales. Ahora bien, en países donde no existe una situación totalitaria o coercitiva, y en consecuencia el genocidio cultural, al menos en sus formas más groseras, está descartado, entonces las corrientes represivas se adaptan a esa realidad peculiar y se avienen a agredir a la cultura con medios y recursos más sutiles.

¿Qué cosa más fatigosa que concebir el caos de una multitud de espíritus? Se preguntaba el pulcro Paul Valery en 1896, y hoy quizás se asombraría ante la respuesta que los actuales tecnólogos de los *mass media* creen haber encontrado para aquella interrogante finisecular.

Por lo menos han concebido canales, niveles, conductos destinados a compaginar ese caos de las

multitudes, a amputarles su diversidad, a distraerles de sus espontáneos intereses. Del caos a la atrofia, podría ser el lema. Y la maniobra se lleva a cabo, principalmente, en las capas juveniles de la población aprovechando propensiones legítimas para de algún modo deformarlas. Como sucedáneos del genocidio y la penetración cultural: la indiferencia por la cultura, el paulatino deterioro del gusto, la frivolidad como misión cumplida, la ñoñería como obra maestra. O sea, cualquier medio que distancie al individuo, y también a las masas, del quehacer y del goce de la cultura a sabiendas de que en esa separación va implícito un extrañamiento y en definitiva un rechazo con respecto a otras tomas de conciencia. Tras el colonialismo político, ésta es una forma de colonización interior, una solución provisional que ha hallado el sistema para conceder a los jóvenes un alarde externo de aparente y ruidosa independencia, en tanto que convierte al intelecto, a la vida interior en fin, en un sutil enclave colonial.

Sí. La cultura es un blanco, pero móvil. Y esa movilidad es una de sus más verosímiles posibilidades de salvación. La cultura tiene la movilidad de los pueblos que la generan y es en ese sentido que es imprevisible e incalculable. Siempre es capaz de sacar de la manga, o del pincel, o de la guitarra, o del bolígrafo un recurso inédito, una nueva agilidad, una manera original de burlar al enemigo

Cuando un poder represivo, como por ejemplo el que hoy somete a mi país, decide destruir la cultura, ésta busca y encuentra formas idóneas para su renacimiento. Una, dentro de fronteras, forjando y perfeccionando el arte de la entre-

línea, logrando que artista y público afinen su sensibilidad, pero -y fíjense que buen pero- impulsando al artista a echar por la borda todo esquematismo panfletario. O sea, a cambiar la cuadrada consigna por la sugerencia y la metáfora, a inventar cada día nuevos canales para reestablecer el diálogo y hasta la complicidad con el destinatario natural. Y otra, el arte del exilio, que tras un lógico período de desajuste hoy renace y fructifica, influye y es influido y amplía considerablemente las fronteras de un pequeño país que nunca se dará por vencido.

Esa es la movilidad salvadora del arte. Porque es móvil, cambiante, dinámica; sus jurados enemigos si bien a veces la hieren en sus suburbios, en sus bordes, en sus arrabales, casi nunca la alcanzan en sus centros vitales, en su esencia, en su vida perdurable y transmisible. Sin embargo, el riesgo es más amplio. Aún cuando en América Latina la cultura y el arte suelen ser blancos móviles y en consecuencia difíciles de derribar, en cambio el artista como hombre, como simple integrante de su comunidad puede ser un blanco fijo. Y esta es la otra forma. La horrible manera que las dictaduras encuentran de agredir al arte. Sencillamente, acabar con el artista.

Pero sobre este tópico me resulta difícil, y hasta inadecuado, reflexionar en prosa. La muerte de un poeta es ante todo la muerte de un hombre. Por eso, por ser ante todo la muerte de un hombre, el asesinato de un poeta es también un acontecer poético. Así sea, un trágico acontecer. Ya que de un modo extremo revela la increíble capacidad que tiene el ser humano

no sólo de arriesgar la vida por sus convicciones, sino también de arriesgar sus sueños.

Por eso quiero concluir leyéndoles un poema en un intento de decirle que, como en cualquier carrera de relevos debemos recoger el testigo de las manos todavía cálidas

de nuestros compañeros caídos y con la misma fe que ellos despertaron y nutrieron, y con el paso lento o rápido, joven o viejo de que cada uno disponga, continuar el curso hacia la meta liberadora.

Es un poema que se llama

Por qué cantamos

Si cada hora viene con su muerte,
si el tiempo es una cueva de ladrones,
los aires ya no son los buenos aires,
la vida es nada más que un blanco móvil,
usted preguntará por qué cantamos.
Si estamos lejos como un horizonte
si allá quedaron árboles y cielo,
si cada noche siempre alguna ausencia
y cada despertar un desencuentro,
usted preguntará por qué cantamos.
Cantamos porque el río esta sonando
y cuando suena el río, suena el río.
Cantamos porque el cruel no tiene nombre
y en cambio tiene nombre su destino.
Cantamos porque el niño y porque todo,
y porque algún futuro y porque el pueblo.
Cantamos porque los sobrevivientes
y nuestros muertos quieren que cantemos.
Cantamos porque el grito no es bastante
y no es bastante el llanto ni la bronca.
Cantamos porque creemos en la gente
y porque venceremos la derrota.
Cantamos porque el sol nos reconoce
y porque el campo huele a primavera
y porque en este tallo, en aquel fruto
cada pregunta tiene su respuesta.
Cantamos porque llueve sobre el surco
y somos militantes de la vida,
y porque no podemos ni queremos
dejar que la canción se haga ceniza.

*Esta conferencia -hasta ahora inédita- fue dictada por Mario Benedetti en junio de 1984 en la Facultad de Español y Portugués de la Universidad de Amsterdam, Países Bajos. A.J.

Mario Benedetti. libros:
"El Escritor Latinoamericano y la Revolución posible"; "Quién de Nosotros"; "Pedro y el Capitán"; "El Recurso del Supremo Patriarca".

EL CINE COMO POESIA

entrevista a RAUL RUIZ

Juan Heinsohn
Roberto Fernández G.

No cabe duda que el cine de creación tiene en Rotterdam uno de sus principales puntos de encuentro. Ello quedó demostrado en el Décimoquinto Festival Internacional de Cine de Rotterdam. Este año participaron más de 100 películas de directores que representaron a unos treinta países. Figuraron obras de directores como Akira Kurosawa, Maurice Pialat, Paul Leduc y Manuel de Oliveira. Junto a ellos, obras de los menos conocidos o —directamente— nuevos talentos, que en muchos casos han ingresado a los círculos de cineastas más importantes, como ocurrió en su tiempo con Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders o Werner Herzog.

Entre los cineastas que regularmente participan del Festival se encuentra Raúl Ruiz, quien este año presentó dos nuevas

películas: L'veille du pont de l'alma y Regime sans pain, más la producción para televisión: Voyage autour d'un main. Raúl Ruiz nació en 1941 en Puerto Montt, Chile. Estudió teología y derecho, período en el cual se relacionó con el teatro. Entre 1956 y 1962 escribió cerca de un centenar de piezas de teatro. Después de una filmación inconclusa de su obra La maleta, inició Ruiz estudios en la Academia de Cine de Santa Fé, Argentina, la que abandonó transcurrido un año.

Ruiz, quien vive exiliado en Francia desde 1973, y que dirige entre dos a cinco películas por año, está considerado hoy entre los cineastas más importantes en el cine de creación. Aun así, el conocimiento de su obra se limita a visitantes de festivales

y conocedores del cine. Y los pocos artículos que se han escrito sobre su trabajo no han superado los vagos intentos de etiquetarlo para integrarlo a los esquemas en uso.

En los medios latinoamericanos poco o nada se escribe sobre Raúl Ruíz, cuestión que no depende sólo del hecho de que su cine sea considerado europeo —específicamente francés—, sino también a cierta actitud crítica que le ha significado la más completa

indiferencia de los círculos cultos-- intelectuales de nuestro continente. Su sarcástica película *Dialogue d'exiles*, hecha en 1974, significó una ruptura con la comunidad de chilenos exiliados, ruptura que se profundizó con la película *La vocation suspendue* en 1977 y en la que Ruíz desarrolló un destructor retrato de un partido comunista.

América Joven entrevistó a Raúl Ruíz en los días del Festival.

AMERICA JOVEN (AJ). En 1985, en el Décimo Cuarto Festival Internacional de Cine de Rotterdam, recibiste el premio Prensa Holandesa. Este año, un jurado internacional te adjudicó uno de los cuatros De Rotterdam Award, que por vez primera se entregan en este Festival, premiando con él la totalidad de tu obra cinematográfica.

¿Qué importancia le atribuyes a estos premios, fundamentalmente, al Award de este año?

Raúl Ruíz (RR). En realidad yo le había dado más importancia, desde el punto de vista deportivo, a otro premio que recibí en este mismo Festival. Me refiero al premio a La mejor película holandesa, cuestión nada fácil de lograr si eres chileno. Algo similar me ocurrió en Portugal al obtener el premio a La mejor película portuguesa. Ahora, este award es inexplicable, pero está bien y estoy contento. Me parece inexplicable porque pedirle a un jurado internacional que escoja entre todos los que participaron y sea yo el elegido, es como si le hubieran dado a escoger entre Thomas

Mann, James Joyce y un escritor de novelas policiales, y que hubieran preferido a este último.

AJ. Los directores de cine de Polonia, Yugoslavia y Hungría, presentes en el Festival, expresaron desde cada particular experiencia las dificultades que impone la censura en sus países; el resultado de esta situación es que la mayoría de sus mejores cineastas terminen trabajando en Europa o los Estados Unidos.

¿Cuál es tu opinión frente a ese problema?

RR. En algunos países socialistas la censura existe en el sentido literal, tal como existió en la época de la Inquisición; funciona de la misma manera, tiene la misma estructura y tiene las mismas razones de existir. Son países que se sienten acosados, perseguidos, que creen que su salvación o destino político depende de un sistema ideológico bien determinado, frente al cual hacen todo por salvarlo. Allí no me atrevo a juzgar. Sé que es una situación que ha existido siempre y que no se va a detener. Lógicamente no

es algo privativo de los países socialistas. Cualquier país, cuando se siente acosado, perseguido en su esencia misma, reacciona de idéntica manera.

Lo relativo a Europa, creo que es complicado y simple a la vez. La gente viene a Europa simplemente porque hay un tejido socio-cultural más rico, más sano, que por lo demás es el único que continúa funcionando bien. Es decir, que hoy sólo en Europa Occidental puedes encontrar gente con otros intereses, dialogar, discutir, y tener eco inmediato frente a tu trabajo. Esto justifica, creo, el que mucha gente de los países socialistas decida venir a esta parte de Europa, ya que --tal como en América Latina-- el tejido cultural de sus países es muy rígido y a veces está muerto.

No participé en un coloquio sobre la censura en el cine, tema que se discutió en este Festival. Y no participé porque creo que el problema político es imposible separarlo del problema cultural... y se habrían creado todo tipo de malos entendidos. No se puede mezclar una censura propia con una de carácter económico. Tampoco es un tema que se pueda mezclar con la experiencia chilena, donde nunca existió la censura a pesar del riguroso sistema político que imperó hasta 1973. La prueba es que mi única experiencia con la censura en Chile es que yo mismo me censuré una película. En realidad no es "censura", sino que "se guarda para otro momento".

Ahora, cuando es una censura de un sistema en el que ni siquiera crees, entonces es mucho más duro. Por ejemplo, los polacos, que son muy católicos, que creen en Jesucristo, la Trinidad y una

serie de cosas así, y que les estén hablando de lucha de clases!

Si es interesante o no promover un cine católico en Polonia es un problema difícil de decidir; sólo quiero apuntar aquí la complejidad de los problemas políticos culturales si uno es realista. Muchas obras maestras han sido hechas por católicos militantes que habrían sido capaces de quemar a los judíos, y hay muchas obras imbéciles hechas por gentes que eran muy generosas políticamente.

AJ. A propósito de la censura, ¿sientes que en Francia estés sometido a algún tipo de presión?

RR. Todo el que hace cine está sometido a algún tipo de presión. Una película, por experimental que sea, vale tanto como una casa, entonces es raro que te den dinero para algo sin saber en qué va a resultar. No te exigen resultados económicos, pero desean, al menos, saber si tiene sentido financiar una película y desde ese punto de vista siempre existe un poco de presión.

AJ. ¿Y qué determina eso, el curriculum del director, los amigos?

RR. Muchas cosas. Los amigos en Francia tienen una gran ventaja: uno se hace de amigos en la medida que creen que uno puede hacer cosas. El compadrazgo, tal como se estila en Chile no existe. No puedes tener compadres que no estén al nivel tuyo, no tienes derecho a tener un compadre más tonto que tú, digámoslo así. Pero claro, es otra clase de tejido cultural. No es un sistema aristocrático que pasa por la formación, por los títulos, por los apellidos, como en Chile. Pero pasa de todas

maneras por cierta capacidad para enchufarse en ciertos medios en los que tienes que bailar una cueca de vez en cuando. Eso pasa por un sistema extraño y un poco desprestigiado: los salones. Cuando tú estás con gente, conversas y en esas conversaciones la gente lanza tests, y es así como se produce en cierta forma el sistema de selección. En realidad tú pasas exámenes todos los días.

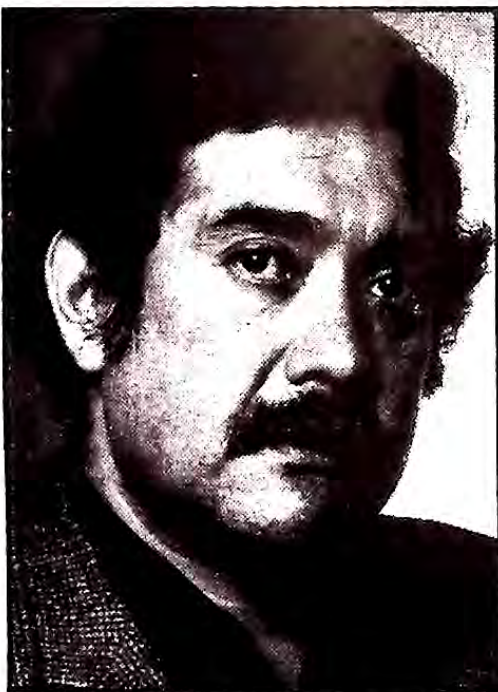
AJ. Tus películas circulan en los marcos de un cine calificado como alternativo. El Festival de Rotterdam habría nacido con ese carácter hace ya 15 años.

¿Consideras tu obra como partícipe de algún cine alternativo? ¿Cine alternativo a qué?

RR. Hoy es más fácil que nunca responder, basta ver las películas que pasan en los cines. En la estructura actual de la producción de cine hay dos niveles básicos: un cine "nacional" que prueba ser un cine de calidad, bien realizado, muy esquemático y clásico, muy técnico y muy aburrido; el otro es el cine que se produce en los Estados Unidos, en las grandes máquinas productoras que funcionan como las fábricas de hamburguesas: cine producido para satisfacer al máximo de gente de un modo rápido y eficaz. Este cine es, generalmente bien realizado, pero corroe toda posibilidad de una respuesta cultural distinta. Aun así, existe todo tipo de enfermos mentales, gente que hace con las cámaras cosas que nadie hace, que mean fuera del tiesto o que hacen cosas que --en principio-- no sirven para nada. Este tipo de gente no hace más que retomar una posible ubicación cultural, ubicación poética. cosa

que ha existido siempre en todas las artes. En la pintura, por ejemplo, en momentos que existía una pintura oficial destinada a representar reyes, a jefes de Estado o situaciones históricas importantes, de pronto se le ocurre a alguien pintar el movimiento de la luz durante el día. Esta persona no tuvo --con toda seguridad-- a quien venderle su cuadro, pues su trabajo no guardaba relación con lo que se entendía por pintura. Sin embargo, esa gente terminó creando las bases de la pintura contemporánea. Con este ejemplo debemos intentar entender el cine alternativo: gente que se preocupa por otras cosas que se suponen no son cinematográficas.

Raül Ruiz



Alguien que se preocupa cómo se mueve el sol, cómo cambian las nubes, qué pasa cuando un actor está hablando y se corta el sonido, pero él sigue moviéndose al boca, que trata de mirar la manera de filmar y lo que se filma como dos puentes que pueden coincidir o divergir y que pueden provocar alguna emoción poética. Eso se puede llamar cine alternativo, aunque lo alternativo tiene que ver más con los problemas de distribución, y muy poco con lo que se juega desde el punto de vista estético.



AJ. ¿No crees que festivales como el de Rotterdam pueden constituir una clase de extrema elitización de lo alternativo, en contraposición con el cine de gran público?

RR. Bueno, eso es como decir que cuando a los judíos los estaban persiguiendo y se escondían en los entretechos de las casas eran elitistas. Porque ahora de este tipo de cine no hay más, lo poco que se hace están tratando de salvarlo este Festival y dos o tres festivales más. El mundo está invadido por las grandes máquinas de producción cultural.

AJ. ¿Cuáles son los mecanismos de distribución de tu trabajo?

RR. Muy pocos. A veces la

televisión y en programas matinales o en salas de cine a las que va muy poco público y muchos profesores de cine, cuestión que sirve para que me den premios.

AJ. ¿Existe para ti un cine propiamente latinoamericano?

RR. Sí. Existen incluso muchos cines latinoamericanos. Lo que yo crítico es la voluntad de ser específicamente latinoamericano. América es --justamente-- un continente de una multiplicidad con una gran coherencia, y esta coherencia no está en entredicho. Creo que un pescador de la isla de Chiloé (Chile) puede entenderse perfectamente con un montañés de México, ellos hablan el mismo idioma y la coherencia está asegurada, haciéndose innecesario tratar de expresarla. Podemos ganar mucho más, desde el punto de vista cultural, tratando de expresar las diferencias internas, la riqueza, la variedad de juegos culturales que existen en nuestro continente. No le veo sentido discutir sobre una especificidad que no existe, ni ha existido. Me siento muy poco confortable con la idea de establecer guetos culturales, sobre todo cuando son demasiado grandes, como lo sería América Latina. En ese sentido mi trabajo no puede ser considerado como cine latinoamericano, porque está hecho en Europa, con temas que tienen que ver concretamente con Francia. Se produce, lógicamente, una mezcla inevitable entre lo chileno y francés, porque muchas claves internas son proyección de mi origen, pero nada más. Y no veo por qué tendría que ponerme a bailar samba so pretexto de hacer cine latinoamericana-

no.

AJ. ¿Cuáles serían las principales diferencias entre el cine que hicieras en Chile y el que haces en Europa?

RR. En Chile traté de jugar con el habla cotidiana, un poco en la línea de lo que alguna vez se llamó el Naturalismo expresionista, es decir, tratando de utilizar el naturalismo hasta sus últimas consecuencias como formas válidas en sí. Jugar con el coa, por ejemplo, que es una forma de expresión que no está integrada a ninguna dramaturgia. Traté de, en el fondo, demostrar que hablando en chileno también puede crearse una atmósfera cinematográfica.

La principal diferencia estaría en el hecho de que nunca traté de hacer imágenes bonitas porque me parecía que era un pecado. Cuando en Europa comencé a trabajar con imágenes bonitas lo hice desde el punto de vista irónico porque me daba vergüenza... ¡A los chilenos nos da vergüenza todo!

AJ. ¿Cuando te presentas a festivales vas como director chileno o director chileno que trabaja en Francia?

RR. La verdad es que yo no trabajo siempre en Francia. Trabajo también mucho en Portugal, que es casi una síntesis de Chile con Francia. Pero normalmente me presento como chileno.

AJ. Sin embargo en el Festival de Rotterdam estás representando oficialmente a Francia.

RR. Bueno, hay que decir que

habían 5 premios, 3 ganados por Francia y ninguno de los tres es francés. Lo que creo que habla bien de Francia, que hace una política abierta por lo menos culturalmente. Milles es de origen judío polonés, Godar es suizo y vive en Suiza. y yo soy chileno.

AJ. ¿La representación pertenece entonces a quien da el dinero?

RR. Es que no es solo el dinero, es la posibilidad de trabajar. Y además, los temas tienen que ver con Francia. La mitad de mis películas pasan en Francia con franceses, la otra en Portugal con portugueses. A veces se da el caso que la música es hecha por chilenos, el montajista, el guionista y yo somos chilenos, pero si uno ve la película no puede decir que lo sea, porque jamás en Chile se habría aceptado hacer ese tipo de cine, las imágenes no son chilenas y son habladas en francés.

Por otro lado, no hay que jugar con criterios nacionalistas muy fuertes. A mí me gustaría que Chile hiciera buenas películas guatemaltecas, por ejemplo. Yo me acuerdo que cuando a Chile iba un peruano que quería hacer cine, todos trataban de matarlo!

AJ. El momento de filmación, al contrario de lo que ocurre en el cine oficial, es el momento más esencial en el desarrollo de tu trabajo. ¿Cómo te organizas? ¿Trabajas sobre una espontaneidad total o a partir de ideas generales en el espacio delimitado del tema?

RR. Preparo un dossier con ideas de diálogos, ideas generales, estructuras de soluciones que

--en definitiva-- son como fragmentos de un guión. Reuno también fotografías que serán referencias para el trabajo del encargado de la fotografía, discos con todo tipo de música. Con todo eso voy conformando el material base para concretar una película. Y el resto es lo que pasa en la filmación. Intento que el montaje vaya paralelo a la filmación, de esta manera, al terminar de filmar se concluye, también, con el montaje. Lógicamente no siempre trabajo de la misma manera, esto depende, finalmente, de la película a realizar.

AJ. Tú comenzaste con el surrealismo --El tango del viudo--, después viene la influencia del realismo puro y, posteriormente, el barroco y lo erótico. ¿Cómo podrías definir la intencionalidad de tu estética?

RR. Como ecléctica. Me parece de valor práctico el poder ver qué sucede cuando cambias la manera de hacer cine. A todo el mundo le da ganas de hacer una película policial, o hacer una película musical, o una de ballet. Yo trato de hacer cine guardando toda la irresponsabilidad estética y comercial posible, dejando de lado todo aquello que era la razón de ser de este espectáculo, priorizando solamente la parte poética.

AJ. Según informaciones de prensa, la televisión francesa y helvética en conjunto con la Maison de la Culture de Le Havre --de la cual eres el director-- estarían trabajando en la producción de unas 10 películas en un período de 2 años. Este proyecto estaría dirigido especialmente

a cineastas poco conocidos. ¿Qué podrías contar sobre tu trabajo como director de esa institución, y sobre el proyecto que se han propuesto realizar?

RR. Bueno, esa Casa de la Cultura es un enorme edificio en el cual trabajan unos 70 empleados y unos 35 técnicos pagados, con un presupuesto de unos 3 a 4 millones de dólares que se va casi todo en sueldos. El dinero está en los técnicos, en la medida que éstos trabajen bien, todo funciona, y esa es la innovación de esta Casa de la Cultura. Ahora, se trata de convencer a gente que vaya y utilice esos medios. Por un lado cineastas suficientemente reconocidos e innovadores, con los cuales se pueda compartir decorados y actores.

Quizá esto sea sólo para un grupo pequeño, pero si se logra que más casas culturales trabajen con este sistema, significaría que un gran movimiento se estaría concretando al interior de la cinematografía de creación.

Un aspecto importante es la viabilidad para concretar los proyectos de filmación, de modo que un cineasta pueda filmar cuando tiene ganas y no dos años después, tras realizar lo imposible por obtener los medios que necesita. Personalmente, creo que no habría que gastar todo el esfuerzo y energía creadora en escribir el guión ni en el largo proceso de conseguir financiamiento, sino que entregarlos en el proceso de filmación, de manera que no se pierda la idea original, el primer impulso que motivó a hacer una película.

En el fondo toda esa experiencia está presente en el proyecto

de Le Hevre. Y se está trabajando a buen ritmo. Hasta ahora se han producido unas 7 películas, y entre ellas una mía, sobre danza. Con toda seguridad serán más de veinte las películas y videos que se producirán, en el plazo de dos años, superándose los cálculos previstos.

AJ. Una pregunta válida en tanto cineasta chileno exiliado. Crees que tendrías dificultades para ingresar a Chile y filmar allí?

RR. No creo que tenga dificultades para ir a Chile. Me gustaría mucho hacerlo e incluso tengo un viaje programado. Filmar allá es el problema, porque depende de la película que se quiera hacer. Lógicamente que ello significa comerse toda la mierda que acepta comerse la gente que trabaja en Chile, de tener que hablar con... No es tanto lo fascista como lo huevón lo que molesta, cuestiones que van juntas, creo!

En Francia está aceptado que yo trabaje sin guión, incluso para los subsidios oficiales se sabe que yo trabajo sin guión. Basta que presente algunas cosas. Y no es que no quiera trabajar con guión, sino que no me gusta escribir un texto que no sé quién lo va a decir. Me gusta verle la cara a la persona y después le hago el texto, fuera de usar los accidentes en el día de la filmación. Hasta los más cuadrados de los funcionarios franceses han entendido éso y a veces dan subsidios para películas de las que no se sabe mucho, ni qué va pasar con ellas.

En Chile hay que entregar guiones específicos que no se

pueden cambiar, entonces casi no vale la pena filmar. Además, no veo porque tendría que filmar en Chile, salvo por el gusto de hacerlo en castellano con acento chileno, cosa que se puede hacer perfectamente --incluso-- en Holanda.

AJ. No es fácil encontrar material sobre tí, entrevistas, etc. Se debe a que estás en cierta manera quemado con algún sector político cultural chileno?

RR. No sé. Quizás en algún momento con Diálogo de exiliados que es una película que fue mal vista y que provocó una reacción un poco histérica, pero que duró poco. Quizás mi tipo de trabajo que funciona mucho tiempo al margen de las estructuras partidarias unas veces por razones vanales, como falta de tiempo u otras cosas así. Influye también que la mayoría de mis películas no son en castellano y los chilenos no hablan mucho otros idiomas. Que en los organismos franceses mis películas no son consideradas aptas para público latinoamericano así que cuando mandan filmes a Latinoamérica no van los míos. Así creo no han habido motivos para entrevistas, porque éstas pasan cuando ha habido una película. De hecho ésta es la primera entrevista que doy en castellano en tres años.

Pero sigo teniendo los mismos amigos de hace 25 años! No, no se puede decir que haya una persecución o algo así.

Rotterdam, enero 1986.

AMERICA JOVEN.

Cine de RAUL RUIZ

1. EL TANGO DEL VIUDO.
2. TRES TRISTES TIGRES. (1968. Chile)
3. LA EXPROPIACION. (1973. Chile-Alemania. (f) 16mm color. 60' l.m.)
4. LA COLONIA PENAL. (1971)
5. EL REALISMO SOCIALISTA. (1973)
6. DIALOGUE d'EXILES. (Diálogo de exiliados) (1974. Francia. (f) 16mm color. 100' l.m.)
7. MENSCH VERSTREUT UND WELT VERKEHRT. (El cuerpo repartido y el mundo al revés) (1975. Alemania. (f) 16mm color. 90' l.m.)
8. SOTELO. (1976 Francia-Suiza) (d) 16mm color. 15' c.m.)
9. LA VOCATION SUSPENDUE. (La vocación suspendida. (1977 Francia. (f) 16mm color y b.n. 90' l.m.)
10. LE COLLOQUE DE CHIENS. (Coloquio de perros).(1977 Francia (f) 35mm color. 18' c.m.)
11. LES DIVISIONS DE LA NATURE. (Las divisiones de la naturaleza) (1978 Francia.(d) 16mm color. 28' c.m.)
12. L'HYPOTHESE D'UN TABLEAU VOLE. (La hipótesis de un cuadro robado).(1978 Francia. (f) 35mm b.n. 67' l.m.)
13. IMAGES DU DEBAT. (Imágenes de un debate).(1979 Francia. (d) video color. 88' l.m.)
14. JEUX. (Juegos)(1979 Francia.

(d) video color. 60' l.m.)

15. PETIT MANUEL D'HISTOIRE DE FRANCE. (Pequeño manual de historia de Francia).(1979 Francia (d)(f) video, 2 emisiones de 50' c/u. l.m.)
16. DE GRANDS EVENEMENTS ET DES GENS ORDINAIRES. (De los acontecimientos importantes y de gentes comunes).(1979 Francia (d) 16mm color. 60' l.m.)
17. VILLE NOUVELLE. (Ciudad Nueva)(1980 Francia.(d) 16mm color. 60' c.m.)
18. LE JEU DE L'OIE. (El juego de la oca)(1980 Francia (f) 16mm color. 30' m.m.)
19. L'OR GRIS. (El oro gris)(1980 Francia. (d) 16mm color. 120'
20. TELETESTS. (1980 Francia. (d) 16mm color. 120' l.m.)
21. PAGES D'UN CATALOGUE. (Páginas de un catálogo) (1980 Francia (d) video color, 45mm. n.m.)
- 22.FAHLSTROM. (1980 Francia (d) video color. 30' c.m.)
23. THE TERRITORY. (El territorio) (1981 Francia-Portugal (f) 35mm color. 100' l.m.)
24. HET DAK VAN DE WALVIS. (El techo de la ballena) (1981 Holanda (f) 16mm color y b.n. 90' l.m.)
25. LE BORGNE. (El tuerto) (1981 Francia (f) 16mm color. Episodios de 20', 11', 25' y 15')
26. LA CLASIFICACION DE PLANTAS. (1982 Francia (d) 16mm color 30' c.m.)
27. QUERELLAS DE JARDINES. (1982 Francia (d) 16mm color 30' c.m.)
- 28 SOMBRES CHINOISSE (Sombras chinas) (1982 Francia (f) 16mm color c.m.)
29. LAS TRES CORONAS DEL MARINERO. (1983 Francia (f) 16mm color y b.n., l.m.)

30 EL REGRESO DEL AMATEUR DE BIBLIOTECAS. (1983 Francia (d) video color 14' c.m.)

31. BERENICE. (1983 Francia (f) 16mm b.n. 105' l.m.)

32. PUNTO DE FUGA. (1983 Portugal-Francia (f) 16mm b.n. 90' l.m.)

33. LA VILLE DES PIRATES. (La ciudad de los piratas) (1983 Portugal-Francia (f) 16mm color. 110' l.m.)

34. MANUEL AL'ILE DES MERVI- LLES (1984)

35. L'EVEILLE DU PONT DE L'ALMA (1985)

36. REGIME SANS PAIN (1985)

37. RICHARD III. (1985)

38. DANS UN MIROIR. (1985)

39. L'ILE DU TRESOR. (1985)

40. MAMMAME. (1985/6)

Referencias:

(f)...ficción; (d)...documental;

l.m...largo metraje; c.m...corto

metraje; m.m... mediometraje;

b.n...blanco y negro.

AMERICA JOVEN, Revista de Literatura, Segunda Epoca. contenido número 44, noviembre-diciembre 1985.

entrevistas a:

Isabel Allende. Alejandra Guevara.

Juan Goytisolo. José Zepeda.

ensayos, textos:

Literatura y Realidad. Isabel Allende.

Europa, en menos y más. Juan Goytisolo.

Asedios a Juan Goytisolo. Fredy Flores.

Poesía:

Miguel Paéz & Juan Cameron.

Prosa:

Cuestión de mala memoria no más.

Marta Maranini.

Notas sobre libros:

Wellington Rojas Valdebenito, AG, RFG.

Breves en Breve:

Una muestra de literatura y algo más.

Ramón Díaz Eterović.

Escritores del 73 en el norte de Chile.

Arturo Volantines.

"Literatura Chilena". Juan Armando Epple.

Tercer Simposio Internacional de literatura: crítica

literaria de la literatura de Latinoamérica,

siglo XX. ILCH.

e intercambios.

ESE INSENSATO JUEGO DE ESCRIBIR

Martín Cerda

Desde la segunda década de este siglo, por una razón u otra, se ha venido repitiendo insistentemente --a través de encuestas, manifiestos y textos teóricos-- que el escritor siempre sabe (o, por lo menos, debe saber) por qué y para quién escribe. Desde la célebre encuesta abierta, en 1919, por el grupo DADA de París, hasta los ensayos que, después de la segunda guerra, publicó Jean-Paul Sartre, y que constituyen el volumen *Qu'est-ce que la littérature?*, se ha ido esbozando un verdadero cuerpo teórico sobre las motivaciones y las metas que conducen, real o imaginariamente, a un hombre de nuestro tiempo a escribir. Tanto es así, que Jean Paulhan podía señalar, en 1951, que cuando se observa la producción de los escritores más sobresalientes de este siglo, se constata que la mitad de sus obras han sido escritas para justifi-

car o explicar por qué escribieron la otra mitad. (1)

En este ya longevo debate, que se produce regularmente cada vez que las oposiciones ideológicas se encrespan, se han solido olvidar que lo que diferencia a los escritores de una época de las que la precedieron y, posiblemente, de las que la sucederán, es, en verdad, la de cómo se escribe. Nadie, en cambio, que realmente escriba puede eludir esta cuestión porque, de un modo u otro, siempre se tropieza con ella cuando, en la soledad de su mesa de trabajo, enfrenta a la página en blanco que debe llenar cada día. Ella es, en último trámite, la espina dorsal de eso que Roland Barthes llamó certeramente la *responsabilidad de la forma* --es decir, del esfuerzo que cada escritor hace para arrancarle a la lengua incierta que se habla una palabra exacta.

El puñado de relatos que conforman a este libro, por diferentes que sean entre ellos, responden sustancialmente a esa instancia o tramitación: se orientan hacia ella con distintos grados de aproximación, porque todos, aun aquellos que paticojean, responden a esa enigmática operación del hombre que es el placer de narrar. El hombre, en efecto, no sólo es el animal que piensa, hace o desea, sino, además, es el ser que cuenta cada deseo, acto o pensamiento que en algún momento atravesó la escena interior de alguien, o la plazuela social en que, después de todo, se inscriben las vidas de todos los "alguienes" que son siempre los sujetos de los pronombres personales. La mayor parte de lo que llamamos la realidad humana no es otra cosa que una *summa* de relatos que se superponen, completamente o contradicen.

Taller literario

Este libro cumple, entre otros asuntos, con el propósito más esencial del Taller literario en que se fue pacientemente armando, y que conviene, por más de alguna razón, reproducir y, en consecuencia, reiterar.

"Un taller literario --decíamos al reseñar los dos primeros años de trabajo-- no es un aula escolar donde alguien propone o impone autoritariamente un modelo único, rígido e invariable de **escritura**. Tampoco es una pista de circo en la que cada cual hace su número, buscando el reconocimiento, el aplauso o la lisonja. Un taller literario es, justamente, lo que este nombre dice, anuncia o promete: un **espacio laboral**, un lugar de trabajo, un sitito en el que la escritura recobra expresamente

su esencial socialidad.

La noción de literatura ha ido perdiendo, en las últimas décadas, esa falsa sacralidad que, a comienzos del siglo XIX, le inyectó el romanticismo, y el escritor, en consecuencia, ha ido despojándose de las vestimentas de sacerdote, mago o profeta. Los últimos creyentes, sectarios o predicadores de la 'religión' literaria fueron, en efecto, los integrantes del círculo de Stefan George, en Alemania al apuntar este siglo. Esa liturgia del **Schriftter** nos parece hoy un gesto paródico, insincero y, en suma, tonto. Ningún escritor de nuestros días se tomaría, en verdad, por un mensajero de los dioses o por un testigo del infierno: sólo concibe, proyecta y determina su labor como un placentero trabajo de escritura.

Trabajo de escritura que no busca imponer al lector un producto acabado, definitivo e invariable, sino que, como dice Octavio Paz, sólo lo **convoca** a coproducirlo mediante la lectura. Leer es, en su más enérgico sentido, co-producir cada texto propuesto: es **hacer hablar** a lo que éste calla, retiene o sugiere irónicamente. Un escrito no es nunca una **cosa**, sino más bien, como observa Richard E. Palmer, es siempre un suceso, algo que transcurre cada vez que un hombre lee lo que otro escribió. La historia de los grandes libros no es en efecto, sino la historia de sus lecturas mayores, canónicas o ejemplares.

En un taller literario, por regla general, se lee en compañía lo que se escribió en soledad. Cada texto funciona, de este modo, como un mensaje **abierto** dentro de un circuito cerrado, explicitando la esencial sociabilidad de la **escritura**. Esto permite que cada miembro

del taller pueda, a su vez, 'intervenir', atinada o desatinadamente, en la producción de los otros, señalando sus incoherencias, nudos ciegos o descuidos. Esta labor coproductiva no persigue que todos escriban igual, sino que todos escriban con **igual** responsabilidad formal o, si se quiere, con igual conciencia de este oficio que Mallarmé llamó el **insensato juego de escribir**"(2).

Conviene, sin embargo, precisar algunos asuntos que fueron surgiendo luego en las labores del Taller y que, muchas veces por los apremios del tiempo, fueron quedando sin respuesta.

El deseo de escribir

Todo comienza con un **deseo**, posiblemente, confuso, pero recurrente. No existe texto alguno que, de un modo u otro, no implique el **deseo** del autor al escribirlo, que no arrastre esa **perturbación**, ese interno desequilibrio (intelectual, emocional, volitivo) que Barthes llamó el **deseo de escribir**. Este se acusa, sin embargo, en la profunda congoja, en el fiero desaliento que se apodera del escrito (Flaubert, Kafka, Joyce) cada vez que, después de una penosa jornada de trabajo, constata (o imagina constatar) que sólo ha producido algo deficiente o desechable.

Cada escritor conoce, a su manera, esta amarga prueba.

Pareciera, sin embargo, que el **deseo** de escribir --y, por ende, el **proyecto de ser escritor**-- está siempre mediatizado por la escritura de otro escritor al que, a la vez, se admira y se envidia, se imita y se niega "angustiosamente" (3). El mismo Barthes, por ejemplo, lo encontró en Gide. La mayor parte de la generación del medio siglo, en Sartre y, posteriormente,

en el propio Barthes. Este campo resbaladizo, en el que Harold Bloom se mueve con una agilidad admirable y caprichosa, comienza, al parecer, a mofidicarse desde la década pasada.

"Sin duda --apuntaba Barthes en su autobiografía-- ya no hay un solo adolescente que vive este fantasma: **!ser escritor!** De cuál de sus contemporáneos podía querer copiar, no la obra, sino las prácticas, las posturas, esa manera de pasearse por el mundo con una libreta en el bolsillo y una frase en la cabeza (como yo veía a Gide deambulando por Rusia o por el Congo, leyendo los clásicos y escribiendo sus carnets en el carro comedor, esperando los platos; tal como lo vi realmente, un día de 1939, al fondo de la cervecería Lutecia, comiéndose una pera y leyendo un libro). Pues lo que esta fantasía impone es el escritor tal como uno puede verlo en su diario íntimo, es el escritor sin su obra: forma suprema de lo sagrado: la señal y el vacío" (4).

Esta carencia, falta o ausencia de un **escritor-padre**, modelo o arquetipo (como lo fueron Valéry, Ortega, Sartre o Barthes), opera, sin duda, sobre el **deseo de escribir**, pero sin llegar, en modo alguno, a trabarlo o bloquearlo. El mismo sentido lúdico que adquiere la escritura en los últimos textos de Barthes implica, sin duda, una problematización de la **seguridad del signo** y, como lo advierte Stephen Heath, un radical cuestionamiento de las ideas de ciencia y de metalenguaje. En todos ellos --precisa Barthes--, la escritura vuelve, como en los juegos, a comenzar nuevamente desde el principio.

Este sentido lúdico, que no contraviene al trabajo de la escritura, sino, al contrario, que lo agiliza,

lo vuelve amable, grato, se acusa particularmente en los juegos de palabras que introduce el escritor en cada texto que escribe. La pasión de Barthes por las anfibologías (palabras dobles) es sólo una muestra de este juego, como parecieran indicarlo algunos de los mejores ensayistas de este siglo: Unamuno, Ortega, Benjamin, Paz, Morin o Axelos.

El escritor como caudillo

Conviene, sin embargo, anticipar un equívoco pérfido y, a la vez, estúpido o tonto, y me parece pertinente hacerlo, vista la extensión que, en todas partes, han ido cubriendo, como las arenas, la estupidez y la perfidia.

Un asunto es, en efecto, ser escritor y otro, desde luego, es creer, pensar o imaginar que serlo es lo más importante que puede ocurrirle al hombre. Eso fue, sin embargo, lo que creyeron algunos de los cabecillas ('y, en verdad, lo fueron') de la generación europea que ocupó, dominó y, muchas veces, tiranizó la vida literaria de las tres o cuatro primeras décadas de este siglo. Ortega, que debió enfrentarla bélicamente, la describió como una generación esencialmente histriónica, como la ilustran los nombres de D'Annunzio, Unamuno, Barrès, George, Shaw o Gide.

Stefan George fue, entre todos ellos, el más trágico.

La desdeñosa distancia que interpuso entre su círculo y los problemas más urgentes de su tiempo, fue un gesto, en verdad, teatral, escénico, espectador. Profeta o visionario de una catástrofe expiatoria (o regeneradora), el gran poeta alemán paseó su olímpica mirada

por el mundo, sin disimular su desprecio, pero, al mismo tiempo, con la esperanza callada de ser llamado, algún día, a corregir el lamentable espectáculo del mundo. En 1916, en efecto, le confió al historiador Kurt Breysig que si la guerra tomaba un mal giro para Alemania, él estaba, desde luego, dispuesto a asumir la Cancillería del Reich.

Este exponente rezagado de la estética (decadentista) de l'Art pour l'art creía, en verdad, que el escritor--y, en particular, el poeta--conservaba ese poder superior, mítico, casi religioso que la imaginación romántica le había atribuido en el siglo XIX. Este poder (ilusorio) lo convertía, entre otros asuntos, en un caudillo --der Dichter als Führer--, capaz de orientar, conducir e iluminar a los demás hombres. Fue por eso, posiblemente, que los Georgeanier llamaban "Estado" a su célebre círculo. Este Estado-poético, instituido por el logos del poeta-caudillo George, representaba para ellos el único mundo verdadero, la efectiva comunidad, la vida auténtica. Por eso, asimismo, Breysig pudo describirlo, luego de su primer encuentro, como un hombre excesivo-- "Ein exzessiver Mensch".

De Stefan George perduran, desde luego, sus grandes libros, pero del Georgekreis, de su círculo cerrado y excluyente sólo queda un frío recuerdo en las historias literarias, los diccionarios y las monografías. No podía ser de otro modo. Después de todo, fue un espacio utópico, social e históricamente alienado: una colonia o más exactamente, un ghetto estético, disciplinado autoritariamente por el poeta-caudillo y, a la vez, sitiado

por el miedo, el terror o la angustia de encontrarse, de pronto, ultrajado y suprimido. En una anotación de su Diario, escrita hacia 1933, Musil señalaba que el orden disciplinario del Georgekreis estaba fundado exclusivamente en relaciones literarias y, por ende, que estaba condenado a un misionarismo moral tan estéril como obsesivo; que prolongaba en el siglo XX la sombra de un "gigantesco romanticismo intelectual" muy alemán, pero en el que era preciso ver algo más que pura literatura, porque, en verdad, era una política enmascarada.

Ese mismo año, otro hombre excesivo, igualmente histriónico, iba a darle la razón a Musil, convirtiendo a Alemania en un espectáculo no visto desde los tiempos de la Roma imperial.

Tiempo de escribir.

Siempre es posible escribir sobre el tiempo (Azorín, Th. Mann o Proust), pero para hacerlo es preciso, desde luego, tomarse su tiempo, porque eso que, en rigor, es escribir consiste en una operación que hoy obliga a hacerse un tiempo, reservándose, en medio de los apremios jornaleros, algunas horas ociosas, vacantes, "des-ocupadas" para, justamente, ocuparlas en eso, es decir, en escribir sobre el tiempo, la rosa o los ángeles.

El tiempo que cada escritor se hace (que tiene que hacerse a las patadas) no es, sin embargo, el tiempo de su vida, ni tampoco el tiempo que su obra circunscribe, sino el tiempo de una operación, trabajo o, si se desea, juego o diversión. Es un tiempo, en suma, operacional que, por paradójico que parezca, consiste en sustraerse

de los apremios de cada día, para poder ir reconstruyendo el "tiempo perdido" o el tiempo posible que cada obra instituye.

La operación de hacerse un tiempo es, a su vez, un modo de disponer, de emplear parte de ese tiempo siempre finito e irrecuperable que es, después de todo, el tiempo de lo que cada escritor llama su vida. Y esto no es tarea, en verdad, fácil en nuestros días. Basta un ligero aumento de la presión --o, más exactamente, de la opresión-- que la sociedad siempre ejerce sobre la vida de cada individuo, para que ese tiempo que nos hacemos se vuelva, de pronto, imposible: se deshaga, se esfume como un sueño, ilusión o utopía. Comienza entonces ese otro tiempo, angustioso y embrutecedor, que Blanchot llamó "el tiempo de la falta de tiempo", en el que nada nuevo aparece porque, en último trámite, todo amenaza con repetirse mortalmente. (5)

Imagino que nadie, en verdad, precisa de una descripción acabada de este hecho insólito que hoy le ocurre masivamente al hombre que, encima de tener siempre el tiempo de su vida contado, le falta ahora el tiempo hasta para vivir con un mínimo de sosiego. Un tiempo de esta catadura sólo puede ser - como el mismo Blanchot lo advirtió --un tiempo muerto, como el que señalan inútilmente las horas en un espacio sin vida.

Este episodio es, sin embargo, más siniestro de lo que se sospecha.

La vida humana --que es siempre la vida de alguien, de un sujeto particular, de un individuo-- no sólo transcurre o pasa en el tiempo, sino que ella misma es sustancial-

mente tiempo, tiempo limitado, finito, contado. De algún modo u otro, el hombre ha sabido siempre que tiene sus "días contados" y por eso, en efecto, todo lo que que hace, padece o desea, lleva irremediamente la impronta de ese "saber" y es, por ende, temporal, incluso eso que llamamos "perder el tiempo". Vivir es, pues, emplear ese tiempo finito en ir construyendo cada día lo que seremos en el siguiente. "Nous ne sommes jamais --apuntaba Montaigne ciertamente-- chez nous, nous sommes toujours au delà. La crainte, le désir, l'esperance nous esclancent vers l'advenir"(6).

La peor peripecia que puede ocurrirle al hombre es, de este modo, que le amputen esa dimensión cardinal de la vida que es entre otros asuntos, el futuro. Cuando ello ocurre (y de hecho, aunque no se lo crea, ha ocurrido con alguna regularidad en la historia de cada sociedad), el hombre se siente fijado, inmovilizado, momificado en un presente que se repite mortalmente cada día; y no encuentra otro posible refugio, ante los apremios del presente, que la nostalgia de un "tiempo perdido", siempre fijado en un pasado mítico o histórico; siempre igual a sí mismo, repetitivo, en el que nada nuevo ocurre, ni puede ocurrir. Por eso, en verdad, el nostálgico es irremediamente un alma en pena, una sombra, un fantasma que camina.

Esta atroz peripecia suele presentarse después de alguna violenta sacudida social o, dicho de otro modo, después del fracaso de un proyecto de vida colectiva. Todo fracaso, en efecto, establece hito en el curso de la vida (antes/después de), proponiéndose e impo-

niéndose obsesivamente como un corte, fractura o herida irremediable. Esta experiencia la encontramos, desde luego, en el lenguaje coloquial en todos aquellos relatos articulados por el eje antes/después (de la guerra, de la muerte de, de mi divorcio), y, con distintos grados de mediatización, en algunas obras conceptuales e imaginarias.

Esta repetición señala, a su vez, siempre un bloqueo (en el sentido que tiene esta palabra para el psicoanálisis) que amenaza, con mayor o menor gravedad, el equilibrio interno de un individuo, grupo o sociedad. Todo recuerdo (repetido) corresponde, sin duda, a un episodio vivido realmente, pero su repetición suele encubrir a otros episodios que el sujeto, en cambio, se niega a recordar, porque el tiempo real que vive el sujeto no tiene, en verdad, ninguna implicancia en la escena fija de su neurosis. Toda su vida transcurre, de este modo, en un presente sin presencia, vacío, sin sentido, en el que cada día repite al anterior, produciéndose esa parálisis que Binswanger llamó "parálisis de la presencia" que, en algunos enfermos mentales, puede llegar a que se sientan inexistentes. Este proceso se encuentra en algunos escritores suicidas que, como Jacques Riguat o René Crevel, escribieron principalmente para señalar que sólo deseaban estar muertos.

Escribir es, sin embargo, proyectarse, ir más allá de sí mismo, trascenderse. El escritor que se hace un tiempo para ocuparlo en las páginas que diariamente escribe, corrige o tacha, lo hace, justamente, porque de algún modo necesita, consciente o inconscientemente, imponerle un sentido no sólo al producto de su trabajo

escritural, sino, además, porque espera que, mediante este rodeo, el drama de su vida llegue a tener una relativa coherencia interna. De de este modo, si profundiza en la memoria (en la persona

Notas:

1. Jean Paulhan, "Petit préface à critique", p. 13.
2. "Huelén". Revista literaria, núm. 1. Santiago, diciembre 1980, pp. 2-3.
3. Véase el perspicaz libro de Harold Bloom, "La angustia de las influencias". Bloom es, sin duda, uno de los mayores

y en la colectiva) es, en verdad, para desbloquear todos esos episodios que como nudos corredizos, alguna vez amenazaron estrangular al hombre que fue y, asimismo, al hombre que quiso ser.

- críticos de lengua inglesa y el más atrevido de la llamada 'escuela' de Yale.
4. R. Barthes, "Roland Barthes", p. 85.
5. Maurice Blanchot, "L'espace littéraire", pp. 22-24.
6. Montaigne, "Essais", I, p. 10.

MARTIN CERDA.

Escritor y crítico. Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile.

ANTOLOGIA BREVE

Selección:
Alejandra Guevara
Rigoberto Heinsohn

OTOÑO DE AMOR

La rescaté del universo
en aquella noche templada
dibujándole con mis besos
figuritas de amor
sin esquematismo.

Vuela, vuela
tú eres la única que vuelas
por mi cuerpo
y tus alas son más bellas
cuando vuelas.

Cuando llego
su mirada es como un incendio.
yo le digo
...deja prenderme de la solapa
de tu amor...
...mantengámonos desnudos
en el filo alegre de esta juventud.

Con pantalones celestes
y zapatillas blancas te ví llegar
a mi ventana.
Siempre pienso en aquel día
y no sé porqué te relaciono
con una rosa abotonada.

Se quejan los pinos en el bosque
y las hojas en la tierra se dispersan.
Los pájaros emigran casi corriendo
en dirección contraria al sol cuando nace.
Y tú llegas y me asaltas con tus besos.
Yo me dejo asaltar como una diligencia
ante una banda del oeste.

Pongo una flor en tus manos
en señal de que en cualquier otoño
por muy parecido a invierno que sea
sobre viven las mariposas.

Y al compas de un te quiero
que redobla como campanas
mis redes se despliegan en tu mar
-piel imán-
y en las olas de tus senos
ahí se quedan evaporadas
quietas
náufrago.

Juan Samuel

FOTOGRAFIA

Los fotógrafos alejan
a los pelusas
para retratar
a los futbolistas

Las caras derrotadas
no tienen espacio
en las páginas del diario

GRIETA

Este terremoto
le ha botado
la máscara
a la miseria

IMAGEN

Imagínate
he creado
un espacio
que por rara
coincidencia
se proyecta
en perfecta
comuni6n
con tus labios

Erwin Díaz M

EVA

Eva
ya no tan casta
pero siempre en pelotas
o mejor dicho no a la moda
desgreñada y pálida
hipando se lamenta
!Ay! si supieran
los mal nacidos
qué difícil es tener hambre
cuando desde arriba
nos sonrñen los duraznos.

PARTIDA

Cuando se incorporó
tenía las manos heladas.

La noche humeaba cavilante,
los semáforos aún no se atrevían a mandar

Tomó un grito para sí
de su madre incrustada al lecho

Dijo que volvería,
guardó para la soledad un poco de yerba.

Prometió mandarme una postal.

OPORTUNIDAD

Cuando vuelvas
gran bosque
descansaré mi nombre
en tus mejillas
abriré de las llamas el cuerpo
para tus manos

En tu ventana somnolienta
estrangularé sin piedad
las palabras que no debo decir
porque no las dije entonces.

Cristina Farias White

POEMA INVERNAL

Me sonrño un poco, a la fuerza,
sólo para satisfacer mi curiosidad.
De hecho, resulta curioso el que pueda
sonreír justo en estos momentos.

No hay nada. No creo en nada.
Busco tan sólo estar en el presente,
salpicar el futuro con alguna interrogante,
pero en el todo, mejor es no buscar nada.

No sé donde radica la conformidad,
el ansia de la verdad resplandeciente,
el idioma de las sencillas cosas pasajeras.

Yo también puedo ser como el resto,
sin intentarlo siquiera, puedo mentir,
puedo acudir a los actos oficiales,
puedo inventarle apellidos a la libertad...

HOY VIVO LA RECOMPENSA DE ALGUN SIGLO

Hoy vivo la recompensa de algún siglo,
vivo la justicia de alguna quimera.
Hoy lo que no vivo es por ser honesto
y lo que no muero es por vanidad.

Más de trescientos millones de instantes
se han depositado en otros tantos cuadernos,
la quema de papeles es brava en este tiempo,
no hay perdón por las páginas descarriadas.

Entre tanto construir banderas
nos hemos olvidado de vestirnos,
nos hemos olvidado de abrigarnos.

Somos los muertos de frío, los errantes sin piel,
somos lo que por nunca hemos sido,
los habitantes del reino del quizás,
los habitantes de la última oportunidad.

Luis Alberto Barría

OBVIAMENTE

Obviamente

Todo es obvio cuando todo es obvio
La lectura debajo de la foto
El reloj siempre atado a la muñeca
La palabra a la voz

Obviamente

No siempre todo es obvio

Post data

Dicen que en lo obvio
Está la madre del cordero

DESDE HOY

Desde hoy intentaremos comunicarnos en latín
Y no debe importarnos
Ser Carlos A. Trujillo Juan Núñez Pérez
O cualquier anónimo cesante

Desde hoy seremos Tito Lucrecio Caro
Marco Valerio Marcial -quien vivió
entre el año 42 y 102 de la Era Cristiana-

Total No todo ha de ser cosa de signos
lo que hay que decir

Hay que decirlo

Y...

TU ES ILLE VIR*

(*) "Tu es ille vir",
Eres ese hombre
(Palabras del profeta Natán a David.)

Carlos Alberto Trujillo

NADA

Allá, donde nadie llegará nunca,
se encuentra nuestra felicidad;
en ese lejano paraíso,
inalcanzable para nosotros;
allá, donde se pueden contar las
estrellas,
donde no existen yerbas secas
ni mares sin olas,
podremos comer sin pecar,
podré ser de tu mundo,
podrás ser de mi mundo;
pero para llegar allá tendremos que ser agua,
allá conoceremos nuestras virtudes,

aprenderemos a amar,
allá seremos todo...
cielo, tierra, nada...

Es ahora...
cuando todo me parece más distante,
cuando mis libros no son más
que letras sueltas y sin sentido;
cuando más extraña es la gente
a mi alrededor,
y más confuso se me hace
dibujar una línea
con mi lápiz de tinta;
es entonces...
es ahora...
cuando la pared y el pasillo
que dan a la vida
me hacen temblar
de sólo verlos aproximarse a mí,
y debo dar el primer paso
hasta ser yo definitivamente.

Claudia Navarro Sánchez

BREVES EN BREVE:

JUAN RULFO... LA COMPLITUD ESCUETA.

RFG.

El miércoles ocho de enero de 1986, Juan Rulfo hizo su silencio definitivo. Del autor mexicano casi no podemos hablar sin referirnos a sus últimos treinta años de ausencia editorial. A propósito de eso, ha escrito el escritor Leopoldo Castedo: "La brevedad de la obra de Rulfo es el fruto de la combinación de una personalidad púdica, un universo íntimo y poético, la autocrítica implacable que redujo su obra a dos narraciones de medidas dimensiones y una docena de textos más reducidos aún"

Y Carlos Onetti: "Es verdad que durante 30 años Juan Rulfo se resignó al silencio. Sabía que su obligación literaria había concluido. Era un hombre honrado y respetó su decadencia. Hermoso ejemplo para aquellos que en el vasto mundo, siguen fatigando máquinas impresoras fingiendo no enterarse". Y el propio Rulfo: "Un escritor no es una fábrica".

Después de Pedro Páramo, traducido ya a 56 idiomas mantuvo a críticos, lectores y editores esperando seis lustros por una nueva incursión que nunca llegó. Así pues la obra de Rulfo son *El llano en llamas*; *Pedro Páramo* y *Su Silencio*.

Cuando un artista termina una obra, ésta se independiza, comienza

a vivir una vida propia, diversa, sobre la que el autor no tiene ya más ingerencia. Cuando el mismo artista muere, este mismo proceso, pero en otra escala afecta la totalidad de su obra, e incluso los rastros de su vida. Lo que fue una sucesión de hechos y hechuras, lineal, dentro del tiempo que todos compartimos (si es que eso existe), sufre una extraña metamorfosis geométrica y se transforma en una circunferencia, un ciclo cerrado desde adentro donde ya no es posible añadir nada más. Alrededor del círculo flota, gira lo que los demás digan de él (incluyendo estas palabras), y en su interior gravita un centro más o menos poderoso según el músculo vital del desaparecido, de su talento y universalidad.

Esta obra círculo es por sí una "obra completa", no importa ya cuan henchida de incomplitud la haya sorprendido la muerte del autor. Su indefinición se suma como una cualidad más, un color más del cuadro. Rulfo y su obra han pasado a constituir ya una constelación inalterable que podrá gravitar o no sobre nosotros, que podremos atravesarla como viajeros absortos o distraídos, levantar crónicas y mapas, o levantar catástrofes geológicos, pero que ya no puede ser alterada. Es una burbuja impersonal y sin tiempo.

Juan Nepomuceno Carlos Péres Rulfo Vizcaíno nació en Saluyo,

Jalisco, México, en 1918. Obtuvo el Premio Nacional de Letras (1970), el Premio Javier Villaurrutia, y en 1983 el Premio Príncipe de Asturias en España.

En el momento de su muerte se desempeñaba como Director del Departamento Editorial del Instituto Indigenista.

dos revista literarias:
LAR y EL ESPIRITU DEL VALLE.

Ricardo Cuadros

La revista *Lar* editada y dirigida por Omar Lara, --que hasta 1984 tuvo su sede en Madrid-- se publica ahora, desde el número seis en Concepción, Chile.

En diciembre de 1985, en Santiago, una nueva revista de literatura y crítica pone su primer número en circulación: *El espíritu del valle* dirigida por otro poeta, Gonzalo Millán.

Ambas publicaciones están a cargo de poetas de la generación de los sententa que vivieron muchos años fuera de Chile. Ahora, ya de regreso y desde sus provincias penquista y santiaguina se reintegran al cuerpo idiomático mediante el gesto siempre generoso de hacer o continuar haciendo una revista literaria.

En los números seis y siete de *Lar* se incluyen: un ensayo de Gerardo M. Goloboff sobre "Trilce" de Vallejos y otro de Martín Cerda "De las preferencias" (en literatura). Poesía de: Elicura Chihuailaf, Hernán Castellano Girón, Gustavo Mujica, Ricardo Mahnke, Gonzalo Rojas, entre muchos. Informes sobre poesía de Jaime Giordano y Gonzalo Millán. Notas críticas acerca de narrativa reciente: Jaime Quezada comenta "El trino del diablo" de Enrique Valdés, mientras que "Ve-

rano yanqui" de Silverio Muñoz es leída por Jorge Salgado. Para el número ocho se anuncia un dossier sobre Humberto Díaz Casanueva.

En el editorial de su primer número *El espíritu del valle* señala que: "Al favorecer el valle para nombrar una revista de poesía, postulamos considerar nuestra tradición, no sólo con los criterios habituales, por la línea de las altas cumbres, el alcance de sus vastedades, por lo insondable de sus simas, sino asimismo por el conjunto de todos los poetas que han aportado, están aportando y aportarán su cuota de originalidad a la ya definida personalidad común".

Este propósito creo que alcanza igualmente a la revista *Lar* y también a otras como *Literatura chilena creación y crítica*, *Obsidiana*, *América Joven* o quizás a todas las publicaciones literarias llevadas a cabo por chilenos en los últimos años.

Es un propósito, síntoma de nuevos tiempos, de un fin de siglo enriquecido por los exilios y tantos dolores, un tiempo de fertilidad alerta.

El espíritu del valle incluye traducciones del alemán de Walter Hoefler (poesía actual) y del inglés

por Lake Sagaris, joven canadiense residente en Chile (la poetisa M. Atwood). Una muestra del trabajo visual de Mario Murua. Poesía de Humberto Díaz Casanueva, Armando Uribe Arce, Gonzalo Rojas y Enrique Lihn. Una honda entrevista entre Waldo Rojas y Gonzalo Millán. Un ensayo de Miguel Vicuña N. en torno a "Sobre árboles y madres" de Patricio Marchant, una antología de "Diez Poetas Dispersos", inéditos de Sergio Medina y Hernán Rivera.

La suma de lo impreso, la

heterogénea lista de autores y la calidad de los textos dan cuenta de la vitalidad notable de la literatura chilena, a la vez que de una curiosidad intelectual que amenaza constantemente los límites territoriales, ideológicos, temporales.

Lar. Editor-Director: Omar Lara/ Casilla 2501/ Concepción/ Chile.

El espíritu del valle. Director: Gonzalo Millán/ Antonia López de Bello 075/ Providencia/ Santiago/ Chile.

PREMIO EUGENIO DITTBORN

Sergio Arrau, director y autor teatral, residente en Perú, ha recibido el premio Eugenio Dittborn que concede la Universidad Católica de Chile, en reconocimiento a su obra épica-dramática **Santa María del salitre**, que enfoca la huelga salitrera de 1907 (en el norte de Chile) y la posterior matanza de trabajadores.

Arrau ha escrito entre otras obras: *Digo que norte sur corre la tierra*; *Un tal Manuel Rodríguez*; *Nosotros los de abajo*; *El orador*; *La mulata y Neanderthal*.

GLOBO DE ORO

Historia oficial, película argentina del realizador Luis Puenzo -y con Norma Aleandro & Héctor Alterio en los roles protagónicos- ha sido premiada con el **Globo de oro**, galardón que concede la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood.

Historia oficial fue nominada en 1985 al **Oscar Mejor Película Extranjera** que otorga la Academia de Cine de Hollywood.

CUARTA FERIA CULTURAL DEL EXILIO.

El Comité Pro Retorno de Exiliados (COPROREX) realizará en agosto de este año la Cuarta Feria Cultural del Exilio.

COPROREX llama a los exiliados a apoyar, como en oportunidades anteriores, la IV FERIA enviando todo el material que muestre la creatividad, lo cotidiano, el quehacer de los que viven forzosamente fuera del país.

¿Qué se puede enviar?

Afiches, casetes, discos, libros, plástica, videos, música, poesía, canto, convocatorias a actos, etc. etc.

Se sugiere que los envíos se hagan, en lo posible, por intermedio de personas que viajen a Chile. En el caso de los videos lo anterior es imprescindible, ya que de lo contrario deben pasar por la censura.

Para mayores informaciones escriba a COPROREX, Huérfanos 1805, Santiago, Chile.

SOBRE LIBROS:

UNA PROSA DE DES-ILUSIONES Y PROTESTAS.

Chilean Writers in Exile. Editor Fernando Alegría. The Crossing Press. Nueva York, EE.UU. 1981.

Rita Ingram Givens

La violencia política que llevó al exilio a estos ocho escritores chilenos ha inspirado una obra de protesta y des-ilusiones, cuyo trabajo se reúne en esta antología*. Cada uno de estos escritores reacciona frente al mismo hecho histórico -el derrocamiento del gobierno del presidente Salvador Allende, en 1973- y sus historias reflejan las divisiones, la fragmentación, el clamor y la brutalidad que siguió al golpe militar.

Cerco de páas, una selección de capítulos del libro de Aníbal Quijada (publicado originalmente en 1977), da un recuento gráfico de la tortura a que fueron sometidos los prisioneros en los campos de concentración abiertos por la junta militar. Y en el cuento de Ariel Dorfman, **Putamadre**, esa psicología del terror que motiva al nuevo régimen militar es investigada con un análisis sutil y agudo. En esta historia, tres cadetes navales chilenos desembarcan en San Francisco durante una protesta nacional contra ese país, que incluye un boicot contra "La Esmeralda", el barco de instrucción de la marina chilena, y que para su sorpresa e ira, tiene la adhesión de las

prostitutas de la ciudad.

En todos los relatos, la línea entre la ficción y la historia aparece cuidadosamente balanceada. Alfonso González Dagnino, un médico que vivía en Santiago y que actualmente reside en Madrid, provee un vívido testimonio narrativo de la ola inicial de persecución política contra los profesionales en Chile en su obra **Los primeros días**. Y el fantasma del gran poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973), deambula libremente a través de las páginas de la elegíaca narración de Juan Epple, **De vuelos y permanencias**, que transcurre en Santiago el día del funeral del poeta.

Las experiencias del chileno exiliado aparecen descritas también en este libro, en historias como **St. Elizabeth**, de Claudio Giacconi, una fragmentada evaluación de la capitulación de un joven chileno a la anorexia nerviosa, que lo va reduciendo literalmente a una sombra cuando ha iniciado su vida de exiliado en Nueva York.

"Aquellos fueron días difíciles", escribe Fernando Alegría en su severamente apasionada novela **Coral de guerra**, que sirve de eje y obra central del volumen, **Nuestros amigos se fueron**. Aquellos que se quedaron buscaron la manera de evitar ser vistos... Todos aquellos rostros sonrientes que mentían en voz alta diciendo que nadie estaba muriendo, que nadie estaba desapareciendo, que todo estaba muy bien y en perfecto orden, formaron un gigantesco matamoscas ante

el cual uno debía mantener los ojos y la boca cerrados".

Una controlada y severa pasión dignifica y embellece la perspectiva política que domina estas historias: estas pasiones se imponen no sólo al sentimiento de des-ilusión del escritor, sino también a la parálisis cultural que se ha impuesto en el país. Los escritores chilenos, como dice Juan Armando Epple, "se han convertido en embajadores exiliados de su patria". Y su literatura reciente, como la de esa contraparte que aún se está escribiendo dentro de Chile, "es la expresión de una cultura que trata de desenvolverse y volar... con un ala rota".

* Traducido del inglés por JAE.

Felipe Tupper, AISLA. Ediciones Grillo. Joinville-Le-Pont, Francia. 1984.

AG

Con una cuidadosa compaginación de Patricia Jerez, Felipe Tupper nos traspasa su isla de intimidad, sencilla y compleja, como el niño que se nos presenta difuso a lo largo de este grueso poemario (94 páginas, divididas en 4 islas). Poemas con profundidades casi insondables, en los cuales yacen algunos astrolabios, cuidadosamente depositados, para que el lector no caiga desde los acantilados compuestos por su poesía de desglosamiento-juego de palabras y figuras poético-geométricas.

El mar es lo que prevalece. Por sus desconocidas corrientes y agudos arrefices metafóricos, debemos navegar hacia su isla como marineros poéticos con cierta experiencia en el oficio, para así

salvar los escollos de su mar Mediterráneo descritos con referencias Pacíficas.

La constante marina no está presente en la última parte del poemario (tragaluz), aquí el autor parece anclar en algún lugar y alejarse del mar íntimo que lo sumergía para tratar problemas concretos y colectivos, no sin dejar de usar su lenguaje.

Para el, conocedor(a) de sus claves. islas o estilo poético, el trabajo puede ser transparente, como la mirada de un niño, para los no conocedores, misterioso como las profundidades de una fosa marina.

Rafael Gomensoro, EL REDENTOR. MZ Editor. Montevideo, Uruguay. 1983.

JEH.

Los caminos poéticos que transita Rafael Gomensoro "son los caminos del Hombre" escribe, y afirma "el poeta, no sólo es un creador, sino, un intérprete del mundo, y en ese sentido es también un crítico, siendo la creación artística una forma de interpretación de la realidad".

El Redentor contiene 31 poemas y 10 textos de variada extensión que, intercalados entre los poemas, nos van dando señales de la ruta que sigue el autor. Paradojalmente los textos parecieran interesar más que la poesía en sí y, en nuestra opinión, algunos de ellos superan los alcances de los versos. Así, tras preguntarse qué es la poesía y de afirmar que el poeta "es el mago de los tiempos" -para lo cual debe estar en "el meollo de lo cotidiano"- insiste en sentirse "comprometido

con la vida y con la muerte", pero por sobre todas las cosas, con la creación misma". Esa creación de la cual el hombre es el resultado primero, obra de arte de un Creador a cuyo quehacer se asemeja el trabajo del poeta, ese que "Quiso ser dios/ en el aliento primero/ de la piedra y el barro/ en el supuesto equilibrio/ de la rosa y el fuego,/ ...quiso ser dios/ en el ademán,/ en el despertar de la garganta;/ y fue/ el gémetra de la palabra. El poeta traza "un camino circular donde principio y fin se confunden, se unen", canta a lo maravilloso de la vida, pero es un cantar angustiado por la finitud a la que está obligado el hombre, finitud que, al mismo tiempo es, una vez más, el comienzo. La vida como ciclo infinito de "luz y sombra", en donde "El Redentor" ha dejado su huella en los tres tiempos de la memoria de los hombres: ayer, hoy y mañana. "El Redentor" es el hombre andando su historia y es la huella que se ha de andar

mañana. "El Redentor habita aquí y allá", "Habita entre nosotros,/ no es sueño ni realidad,/ es la clave celeste de los días/ que encierra el calvario y el espejo".

La poesía de Rafael Gomensoro nos participa de la desesperanza del hombre de hoy, pero es una desesperanza que sólo tiene sentido en la fe que pone el poeta en la capacidad creadora del hombre por proyectarse hacia adelante, por sobre su circunstancia. Insiste con su desesperanza en la vida y en la historia, grabando su huella en la piedra para que sirva de señal imborrable al hombre de mañana. Así, el Redentor es el hombre de todos los días, "Habita el cardo y el arroyo/ y el tren que silba la angustia/ de los rieles"; "Es el hombre que rompe/ su costilla/ en las manos de agua/ de la vida." Y cierra su poemario -y nosotros esta nota de lectura- afirmando que El Redentor "es el hombre que se lanza desde el ser de los pueblos hacia la liberación.

INTERCAMBIOS.

Publicaciones de Artes,
Letras, Creación,
Crítica.

HOJA LITERARIA. Botella al mar... No. 1. Primavera 1985. Directores: Omar López, Ricardo Rojas Behm. D: no indica. S: no indica. Santiago, Chile.

AÑAÑAUCA. Poesía y Gráfica. No. 16. Año II. 1985. Director: Samuel Nuñez. D: Añañauca/ Pablo Cavada 723/ Población Figari/ La Serena/ Chile. S: no indica.

TALLER MAR ABIERTO. En su segunda publicación se manifiesta que "es hora de mostrar" parte, de un modo representativo, del desarrollo literario del Taller. Santiago, Chile.

BOLETIM. No. 7. Año 3. Diciembre 1985. Publicación de la Banca Nacional de Literatura Independiente. Creemos que el hecho de recoger en sus páginas, primero Estado por Estado, después ciudad por ciudad, los títulos de libros y revistas publicados en Brasil, es un trabajo que merece aplausos, elogios, apoyo y también ser imitado en otros países. Los escritores y artistas brasileños tienen en esta Banca Nacional de Literatura Independiente un punto de encuentro de innegable valor, y de consulta obligada. D: Caixa Postal 60.029/ CEP 20.972 Río de Janeiro/ Brasil.

LA URPILA. No. 1. Director: Rubinstein Moreira. Editor: Casa del Poeta Latinoamericano. D: Casilla 5088/ Suc. 1/ Montevideo/ Uruguay.

CALANDRAJAS. Nos. 5, 6 y 7.

Papeles de Arte, Pensamientos y demás cosas. Editor: Tertulia Calandrajás. Coordinador: Jesús Cobo. D: Trinidad, 4 - 2do/ 45002 Toledo/ España. S: no indica.

PARTICIPACION. Nos. 6 al 9. Boletín de la Asociación Uruguaya de Artistas Correo. D: Lindoro Forteza 2713-3/ Montevideo/ Uruguay.

MANXA. No. 31. Editor: Grupo Literario Guadiana. D: General Rey, 10/ Bloque IV-1ro D/ 13001 Ciudad Real/ España. S: por ejemplo 150 pesetas.

CUADERNOS LITERARIO AZOR. No. XLVI. Primer semestre 1986. Ediciones Rondas. Director: José Jurado Morales. D: Calle Conde Borrell, 128, 1ro, 2da/ 08015 Barcelona/ España. S: 4 números US\$ 10. (América y Europa)

Libros:

GONZALEZ R. Sergio José. Señales de humo. Ediciones Tragaluz. Madrid, España. 1985.

MICHARVEGAS, Martín. La palabra es un hecho. Proletras Latinoamericanas. Madrid, España. 1980.

RIVEROS OLAVARRIA, Patricio. Contribución/Bijdrage. Autoedición. Amsterdam, Países Bajos. 1985.

VICUÑA, Cecilia. Luxumei o el traspie de la doctrina. Ediciones Los libros del Fakir. Ciudad de México, México. 1983.

VICUÑA, Cecilia. Precario/Precarious. Tanam Press. Nueva York, NY, Estados Unidos. 1983.

OTROS LIBROS:

URRIZA, Manuel. América Latina

¿hacia qué Democracia?. Ediciones Centro de Información, Documentación y Análisis Latinoamericano (CIDAL). Caracas, Venezuela. 1983. **Ecología y Política en América Latina.** Consecuencias de la industrialización y el desarrollo sobre la ecología. 17 autores. Editor: Centro de Estudios Democráticos de América Latina (CEDAL), Costa Rica, y Fundación Friedrich Ebert, República Federal de Alemania. 1984.

Crisis Económica y Movimiento Obrero en América Latina: Análisis de la última década. 10 autores. Editor CEDAL, Costa Rica, y Fundación Friedrich Ebert, República Federal de Alemania. 1984.

NUUESTRA AMERICA. No. 7. Año 3. Editor Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. Director: Leopoldo Zea. D: Apartado Postal 70-519/ 04510 México DF/ México. S: no indica **Nuestra América** aborda en esta edición el tema: "La economía latinoamericana", con trabajos de análisis y reflexión de: Alvaro Briones, María Teresa Gutiérrez Haces, José Carlos Valenzuela Feijóo, Julio Millot, Leticia Soler, Felicitas López Portillo, Carlos Mistral, Juan Arancibia Córdoba y William Hughes.

LATINOAMERICA. Anuario Estudios Latinoamericanos. No. 17. Editor Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. D: UNAM/ Ciudad Universitaria/ 04510 México DF/ México. S: no indica.

Publicaciones Temas Política,
Cultura, Sociedad, Economía.

TEMAS de nuestra América. No. 47, enero 1986. Director: Pedro

Rivera. D: Apartado 6-1775/ El Dorado/ Panamá/ Panamá. S: no indica.

ENVIO. No. 54, diciembre 85. D: Apartado A-194/ Managua/ Nicaragua. S: América US\$ 25.; Europa, EE.UU., Africa US\$ 40. Editor: Instituto Histórico Centroamericano.

PARTIDARIAS:

PRENSA PROLETARIA. No. 18. Organó Central del Partido Marxista Leninista de Nicaragua, MAP-ML. Director: Carlos Lucas Aráuz. D: Apartado 611/ Managua/ Nicaragua. S: no indica.

EL COMBATIENTE. Nos. 318 al 320. 1985. Organó oficial del Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT-Argentina. D: Box 5105/ S-163 05 Spanga/ Suecia. S: no indica. En su editorial (edición 320) el PRT hace un llamado a todas las organizaciones políticas y sociales que sustentan los objetivos democráticos populares y antimperialistas, a organizarse para luchar contra el pago de la deuda externa en la forma que se ha pactado.

ALTO A LA CATASTROFE NACIONAL! Análisis de la realidad chilena y perspectivas de ésta a doce años de dictadura, efectuado por la Comisión Política del Partido Socialista de Chile, Coordinadora Nacional de Regionales, PS-CNR. Santiago, Chile.

EL COMBATIENTE. No. 4-5, noviembre 1985. Organó del Partido Revolucionario de los Trabajadores de Colombia, PRT. D: Box 5079/ 163 05 Spanga/ Suecia. S: no indica.

PERIODICOS, BOLETINES INFORMATIVOS:

NOTICIERO LATINOAMERICANO. Nos. 106 al 111. Directores: A. Dufey, L. Ballin. D: 25 bis rue de Lausanne/ 1201 Ginebra/ Suiza. S: Anual Frs. 85; 6 meses Frs. 45. (francos suizos).

BULLETIN D'INFORMATION BOLIVIE. Nos. 6 y 7. Serie II. Editor: Centre Amérique Latine, SAGO. D: Lange Lozanastraat 14/ B-2018 Anvers/ Bélgica. S: Europa 400 FB, otros países US\$ 13. Boletín publicado en idioma francés y que reúne información sobre el proceso democrático de Bolivia.

INFO. Nos. dic. 85 y enero 86. Boletín informativo editado por la Casa Chile de Amberes. D: Lange Beeldekensstraat 35/ 2008 Antwerpen/ Bélgica. S: no indica.

COMBATE. Nos. 124-125, septiembre-octubre 85. Editor Grupo Combate. D: Box 5035/ S-163 05 Spanga/ Suecia. S: 10 números US\$ 12.

COMBATE. No. noviembre 85. Edición en inglés. Publicación conjunta de la Organización Combate del Cono Sur de América Latina; el PRT de Colombia; MP Maurice Bishop, de Grenada; la Asociación Pan-Africana de los Estudiantes y Trabajadores, en Suecia; el Mo-

vimiento de Liberación del Kongo--Zaire, MWANKO; y el Movimiento por la Justicia en Africa, de Gambia. D: Box 5035/ S-163 05 Spanga/ Suecia.

SINDICALES:

BOLETIN INFORMATIVO COMITE SINDICAL CHILE. No. 6/85. Editor: Comité Sindical Chile. D: Rue Haute, 42/ 1000 Bruselas/ Bélgica. S: no indica.

AVANZADA. No. 42, diciembre 85. Director: Mitil Ferreira. D: José E. Rodó 1836/ Montevideo/ Uruguay. S: no indica.

BOLETIN INFORMATIVO CUT. No. diciembre 85. Director: Luis Alberto Mansilla. Editor: Comité Exterior de la Central Unica de Trabajadores de Chile, CUT. D: 5 rue Genin/ 93.200 Saint Denis/ Francia.

INFANTILES:

INDIANITO educa y entretiene. Nos. 24 y 25. 1985. Publicación editada por el Departamento Escolar de la Comuna de Bergen, Noruega. D: Lars Hillesgt. 3/ 5000 Bergen/ Noruega/ S: Gratis para los niños.

SUSCRIPCION

Europa*, América, Africa.

6 números (1 año)	\$ 5.-	Mínima
6 números	\$ 8.-	Completa
6 números	\$ 10.-	De apoyo

Enviar su aporte a través de un MANDAT DE POSTE INTERNACIONAL o GIRO o CHEQUE BANCARIO a nombre del Colectivo América Joven/ Postbus 23367/ 3001 KJ Rotterdam/ Nederland.

* sólo para Europa en moneda equivalente.

SUSCRIPCION

Nederland

6 números	f. 15.-	Mínima.
6 números	f. 20.-	Completa
6 números	f. 25.-	De Apoyo.

Enviar su aporte a
Postgiro N° 4954488
t.n.v. Colectivo America Joven.
Pallietenburg 155
2907 CG Capelle a/d Yssel

AMERICA JOVEN
Postbus 23367
3001 KJ Rotterdam
Nederland.

Precio venta: f. 2,50

El número de la portada es creación del pintor chileno Fredy Flores.