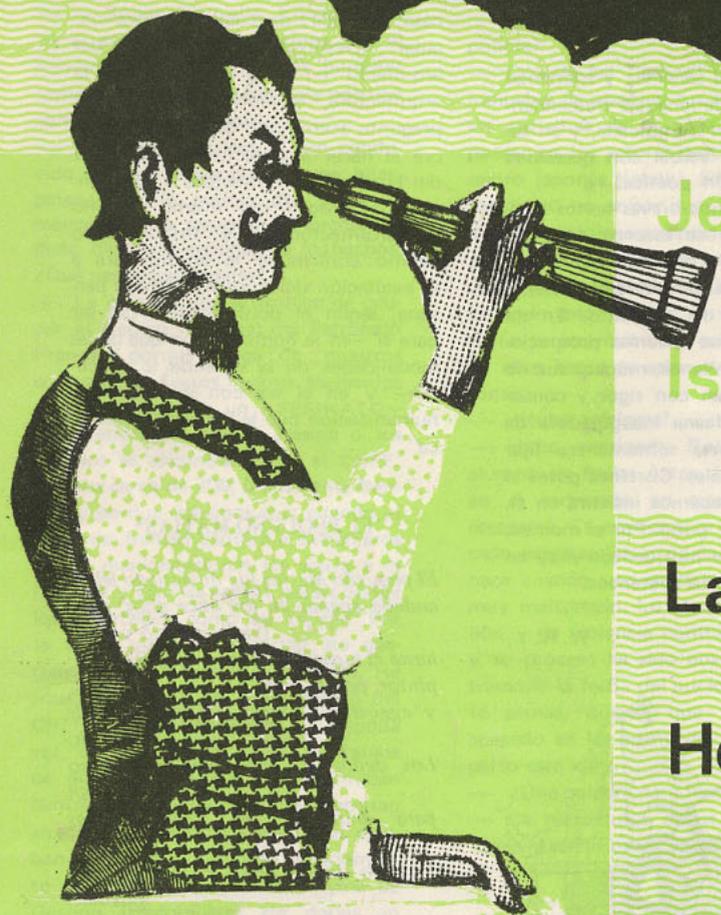


# CORMORAN



**Jean Genet y los ancianos**

**Isidora Aguirre :**

**teatro y participación**



**Las visiones de Gérard**

**Hernán Godoy :**

**escritor y sociedad**

**Waldo Rojas :**

**Carlos Oquendo de Amat**

**Margarite Duras en Cormorán**

**entrevista a Onetti y Martínez Moreno**

**Venzano Torres :**

**amor se dice cantando**

**Carlos Ossa :**

**los muchachos peronistas**

**Hernán Lavín :**

**8 poetas**

1970

Stgo. de Chile

Año I N°7

precio E°4



# PAPEL PICADO

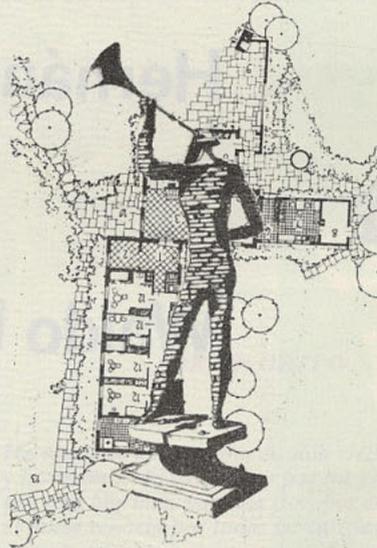
CORMORAN/ Revista mensual de cultura/ Año I, abril de 1970, N° 7/ Santiago de Chile/ Director, Enrique Lihn/ Jefe de Redacción, Germán Marín/ Diagramador, Eduardo Lihn/ Corresponsales en el interior: Gonzalo Rojas (Concepción)/ José Román (Valparaíso)/ Luis Iñigo Madrigal (Viña del Mar)/ Corresponsales en el exterior: César Calvo (Lima)/ Mario Benedetti (Montevideo)/ Roberto Fernández Retamar (La Habana)/ Fernando Alegría (Berkeley)/ Galvarino Plaza (Madrid)/ Jean Michel Fossey (París)/ Nelson Osorio (Praga)/ Representante Legal, Eduardo Castro Le-Fort/ Impresor, Editorial Universitaria, S. A., San Francisco 454/ Teléfonos de la Redacción, 254313 y 288176/ Precio, E° 4 por ejemplar.

tales, abigarradas, sin una conciencia clara de equilibrio estructural —a falta de metro—, de composición o de programa.

Confusión de sencillez y sobriedad con frivolidad, de lenguaje trascendente con expresión alambicada, y en suma, de prurito verbal con necesidad real de expresión poética.

Tal vez algunos breves textos escabullan, con penoso escorzo, estas determinaciones. Pero el abundante contexto basta para definir las características generales del conjunto. En un momento en que diversas promociones de poetas chilenos, muchos aun no editados, trabajan con rigor y consistencia en esta faena inauguradora de lenguajes, importa sobremanera fijar los rasgos generales. Cortínez posee el ya descrito, y sabemos insistirá en él. Ojalá con mejor puño. Por el momento, creemos que ha quedado muy en zaga respecto de sus coetáneos.

W. R.



ARQUITECTONICA

La Comisión de Publicaciones de la Universidad de Chile publicó recientemente la segunda parte de "Arquitectónica" de José Ricardo Morales, profesor de Historia de Arte en la Facultad de Filosofía y Educación y en el Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la U. de Ch. El tomo primero comprendía un análisis crítico de posiciones usuales adoptadas por la historia y la teoría de la arquitectura hasta la actualidad; el segundo volumen se anuncia como la exposición de un saber de lo que la arquitectura es a partir de una teoría de la misma o Arquitectónica, previa distinción entre ésta y otras disciplinas prácticas o especulativas asociadas con la arquitectura pero que le son ajenas, pues "lo que no cabe aceptar es la mescolanza de la teoría, la crítica, con el análisis adjunto, y la historia tal como frecuentemente ocurre". La diferencia específica de la arquitectura con respecto a la historia y a la crítica, se explica porque "la teoría es siempre y forzadamente previa y anterior a la realidad que revela o constituye", bien que "no hay realidad sin teoría, como no existe ninguna teoría auténtica que no origine una determinada realidad", "la teoría precede a la obra", y como "la teoría precede a la obra", "como "nunca una suma de casos constituyó teoría alguna", la teoría a la que "le incumbe formular los supuestos que revelan el sentido de cierto campo

real", "no puede constituirse en la justificación de cierto y determinado caso, es decir, de cualquier obra singular". Deslindada del trabajo del arquitecto o de la docencia de la arquitectura, la teoría responde a la pregunta acerca de "qué hace el hombre al hacer arquitectura y qué hace del hombre la arquitectura", postulando una imagen del mismo "como ser arquitectónico" y estableciendo "cómo contribuye la arquitectura a la exaltación del hombre hasta la persona, según el doble sentido del ser para sí —en la hominización que de las modalidades de la vivienda le procuran— y en el ser con los demás o humanización que la convivencia explica".

## EL PEQUEÑO MATIAS\*

*El pequeño Matías fue demasiado lejos, andaba apenas en los once años, pero [viajó y viajó y viajó hasta el lugar donde iba a morir; pintor, poeta, músico y agnóstico —decía— e intérprete de [Bach. Los dedos de toda una familia no [bastan para enumerar sus extraordinarias [historias. El libro de los libros es un cuaderno [escolar, y en él se lee: la Ley es fruto del azar; los Doctores de la Ley y el pequeño [Matías lo discutirán ahora hasta el fin de [nuestros días. Frente a la muerte, en cambio, las [palabras no hablan: un niño por brillante y díscolo que sea sólo trae un proyecto de respuesta a [la vida y lo deja caer, tocado por la sombra que con voz escandalosamente grave lo [nombra, (la muerte que se cree la muerte frente [a un niño). En el primer tramo roto del camino la sombra de Matías cruza el mundo, [llamándolo por su nombre: asesino, asesino, asesino.*

ENRIQUE LIHN



Dibujo de Andrea

Gittings agrega: "La intención es la de ocupar el campo intermedio entre la totalidad de los documentos que ya existen "in extenso" y la monografía documental especializada de un aspecto específico del conflicto".

## LOS AUGURES CALLAN TREINTA Y TRES VECES

Para citar una vez más el conocido aserto: toda auténtica poesía está dirigida a "la inauguración de un lenguaje". Operación que pone a prueba, a veces implacablemente, la efectividad del talento creador, y que, en otro sentido de su acción, delata a veces el fraude. Hay, naturalmente, poesía "inauguradora" de vario nivel, pero más frecuentemente hay aquella poesía a la que los augures no responden, a cuya consulta callan elocuentemente; y ante su silencio, la ceremonia del inicio de un lenguaje auténtico queda en los vistosos preparativos.

Tal es el caso de este nuevo libro de Carlos Cortínez ("Treinta y tres", Editorial "La muralla", Madrid, 1969, 60 pp.), cuarta incursión suya en este "oficio de insistencia".

Poesía de "motivos", de experiencias diversas, cotidianas y concretas, o bien, sublimadas o pretendidamente privilegiadas. Nos habla de ellas un lenguaje festoneado de metáforas, verboso, obvio en sus trucos. Ni una forma novedosa ni la intuición de un "qué decir" revelador. Doble vacuidad poética, o tal vez, doble testimonio de una desencaminada fórmula creadora: el lenguaje poético como afectación esencial.

Cortínez ha entregado la totalidad de su confianza a aquellas construcciones verbales tradicionalmente acreditadas como "líricas", así, entre comillas. Rehuye, sin embargo, el correspondiente marco formal, los modos métricos tradicionales, y ante un fondo versolibresco resaltan como oropel arcaicos disfraces de este cuño: "el caballo transparente del silencio", "La piedra pómez del viento", "el aroma fragante del pasado", "el laberinto íntimo de las sábanas", etc.

Así, cada uno de estos treinta y tres poemas (nótese el sentido cabalístico de la cifra), son un superpuesto y dispar conjunto de versos de ajejo modelo, de imágenes débiles, ornamen-



CHINA VERSUS URSS

Editado por acuerdo de la Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile, el libro "El conflicto chino-soviético" del profesor John Gittings, es versión castellana de la obra original publicada por Oxford University Press gracias a un convenio con The Royal Institute of International Affairs. En ella se historiza mediante un copioso movimiento de documentos los orígenes y desarrollo de la actual lucha ideológica entre los países citados. La bibliografía empleada arranca de 1950 con los primeros antecedentes silenciosos de la disputa aun cuando los orígenes, según la perspectiva china, comenzaría en 1956 con el famoso XX Congreso del PCUS. El libro se cierra en 1967 con el franco estallido de la Revolución Cultural cuyas implicaciones en la lucha contra el "revisionismo" interno profundizarán las diferencias entre ambas potencias. El libro del profesor John Gittings aporta mediante los extractos documentales más importantes, dados a publicidad en el correr de los años por las partes en conflicto, una visión pormenorizada de este importantísimo debate en el mundo socialista a la vez que entrega una perspectiva de conjunto acerca de este tema de política internacional. En el prefacio de "El conflicto chino-soviético", el autor señala que el "objetivo principal de este estudio sobre la disputa es extraer, pulir e interpretar estos pasajes de las polémicas recientes y presentarlos de tal forma que se puedan usar fácilmente como referencia. Pero el acucioso



## ENTREVISTA A JEAN GENET

Después de muchas dificultades terminamos por localizar a Jean Genet en una modesta habitación de hotel del barrio Bonne Nouvelle. Encontramos no al escritor que conocemos sino al hombre entre tantos otros hombres comprometidos en un combate político contra la injusticia social.

— Sus ideas políticas le han conducido con varios camaradas a ser interpelado por la policía dos veces en menos de una semana. La prensa ha dado diversas versiones de los hechos. ¿Qué pasó exactamente?

— La primera vez se trataba de ocupar el Centro Nacional del Patronato Francés, porque cinco de nuestros compañeros negros fueron asesinados —y hablo bien de un ASESINATO— y pretendíamos que el asesino o los asesinos se encontraban en el CNPF. Eramos cerca de 200, únicamente franceses, porque sabemos que cuando el gobierno francés captura a extranjeros en las manifestaciones los envía a la frontera y algunas veces a países donde los encarcelan, como en España. Por lo tanto, para su seguridad, no queríamos que hubiesen extranjeros. He aquí el sentido de la ocupación del CNPF, rue de Presbourg. La segunda vez, en la Plaza de Fêtes, se trataba de dos ancianos que se encontraban dentro de un inmueble que destruían alrededor de ellos. Es decir: los dejaban dentro de su pequeño departamento y la SAGI (Société Anonyme de Gestion Immobilière) sin darles un nuevo alojamiento destruía alrededor de manera que los viejos tenían cada vez más miedo. El techo se había caído, había grietas en los muros exteriores. Nos presentamos en la sede de la SAGI. La especie de perro guardián de la SAGI, un hombre de unos cincuenta años, condecorado con la legión de honor, llamó a la policía pero la policía se sintió tan molesta al punto que delante de mí, el comisario llamó al arquitecto de la Ciudad de París para que viniera a constatar y a obligar a la SAGI a darle alojamiento a los ancianos. Esta mañana supe que desde ayer los dos viejos están ubicados.

— El caso de estos dos ancianos no es sino un ejemplo de eso que de hecho se repite cotidianamente en varios barrios de París...

— Ellos proceden de la manera siguiente: Derrriban alrededor de un islote insalubre, compran las casas pero sin dar nuevos alojamientos a los habitantes y ellos se encuentran en la obligación de irse. La SAGI tiene que ver con esto ya que en general es ella que compra los terrenos para reconstruir. Y reconstruir inmuebles con alquileres tales que los viejos ocupantes no pueden pagar...

— ¿Cómo reaccionó la gente en el momento en que ustedes penetraron en el CNPF?

— De una manera asquerosa, pero el barrio lo quería. Con gritos de "¡A Pekín! ¡Vayan a cortarse los cabellos! ¡Cerdos Izquierdistas!, etc.". A mí personalmente me dijeron "que c... hace usted, viejo imbécil con cabellos cortos...". Eso le muestra que realmente ellos no sabían lo que decían. En realidad, no había mucha gente porque la policía llegó rápidamente. Yo alenté a los policías que "tan pronto habían ido a salvar a los cinco negros" y ellos me respondieron: "pero, señor, usted olvida el tráfico...". El tráfico fue resuelto rápidamente cuando se trató de hacer venir cerca de un

millar de hombres a la calle Presbourg, a poca distancia de los Campos Elíseos. De todas maneras, la gente que nos gritó insultos, la gente que estaba allí eran pequeños burgueses condecorados que no podían sino decir eso.

— ¿Cómo fueron tratados por la policía?

— Cuando los "sapos" llegaron al inmueble llevaban en sus rostros todos los síntomas de la furia. Me hacían pensar en los actores gesticulantes del teatro japonés Kabuki. Estaban furiosos, y eso no se por qué. ¿Les habían dado por consigna comportarse feroces? ¿Sintieron regresar algo que les recordaba el mes de mayo del 68? No lo sé. En todo caso, estaban furiosos. Y uno tenía la impresión de que cada uno de ellos hacía de esto un asunto personal.

— ¿Hubo refriegas?

— Hubo evasiones. Roland Castro, alumno de Bellas Artes, fue golpeado en el momento en que trataba de escaparse. Es normal que el haya buscado evadirse, es la única cosa que se hace cuando uno es detenido. El fue muy maltratado. Lo acusaron de rebelión y de violencia contra los agentes y su proceso ha sido postergado. Retrasando la fecha del juicio el Presidente piensa, quizás, que todo estará apagado en las memorias. Yo no comparto esta idea.

— ¿Una palabra para terminar?

— Ce n'est qu'un début. (Entrevistó Jean Michel Fossey ).

## CUT — UCH

El Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile con la colaboración de la Central Unica de Trabajadores próximamente hará conocer el "Informativo CUT", documental que aparecerá mensualmente y que tratará en cada entrega de los diversos aspectos de la realidad laboral chilena. El profesor José Román, perteneciente a la Escuela de Cine de Viña del Mar, sentenció al respecto: "La actividad gremial nunca antes nuestro cine la había abordado, pero, bueno, este convenio entre la Universidad y la CUT está íntimamente vinculado con el espíritu que anima las relaciones entre nuestra corporación y el organismo máximo de los trabajadores chilenos". A la vez, el profesor Daniel Bonacina, agregó a las palabras de su colega: "Este Informativo no está planteado como un noticiero de actualidades, su objetivo es profundizar diversos temas que atañen a la clase obrera. Su esquema es el siguiente: durará veinte minutos, filmado en dieciséis milímetros, podrá contener, por ejemplo, diversas notas tales como historia del movimiento obrero, problemas de la economía nacional examinados desde un punto de vista didáctico. Incorporaremos, además, notas acerca de conflictos actuales, tratando siempre de vincular los hechos a un panorama general". Refiriéndose al "Informativo CUT" N° 1, el camarógrafo Bonacina confidenció en la entrevista: "Hemos tratado en este primer trabajo el aniversario de la CUT, es decir, una nota de actualidad, a la vez sin embargo es tratada desde un punto de vista histórico, trabajando fotografías antiguas, recortes, etc. También, en esta oportunidad, hemos registrado el último congreso de la Federación Minera, relacionándose este hecho a la situación en la zona del carbón, es decir, Lota, refiriéndonos a la condición del obrero, sus características de vida. Las notas señaladas constituirán nuestra primera entrega".



Los campesinos alzados juzgan a un carabiniero.

Preguntas de "Cormorán" a Isidora Aguirre, autora de "Los que van quedando en el camino", último estreno del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.

— ¿Tiene esta obra algún significado especial para Ud.?

— Toda obra de creación suele ser un desafío para su autor. En este caso el desafío era: "¿puede ser el teatro un elemento dinámico de participación en una lucha ideológica?". Esta obra, que narra por boca de los campesinos el alzamiento y masacre de Ranquil en 1934, fue el resultado de varios años de investigación, de contactos directos con campesinos de la zona, en especial con los sobrevivientes de la masacre. Había un rico material desde el punto de vista dramático, pero primaba aquí la necesidad de encontrar el significado histórico y político y su vigencia en la problemática de hoy. Sintetizando, podría decir que la técnica teatral, los resortes emocionales, deberían ponerse en la obra al servicio de los objetivos ideológicos. La obra tenía que ser "útil" políticamente. Su objetivo más general era el de rehabilitar al campesino, y ciñéndose a la estricta verdad, mostrar su valor como individuo, como ser humano, su potencialidad de lucha. Y esto no sólo para un público de otros sectores sociales, sino para el obrero mismo y campesino, en especial, creándole conciencia sobre su capacidad. Se puede decir que toda la obra gira o fue construida en torno a un parlamento de Rogelio, el líder, cuando sus compañeros vacilan en ir al alzamiento, luego de ser violentados: "Al comienzo la pelea era por un pedazo de tierra. Ahora es por lo que Juan Leiva llama 'la causa'. Esto es para que haya justicia. Para que las leyes las haga un gobierno de trabajadores". En aquellos años se calificó de bandidaje este alzamiento y se ocultó el sentido político de la lucha; luego el terror silenció los hechos. Es tarea del autor corregir las deformaciones históricas, devolver al pueblo la memoria de sus mártires, de sus heroicos luchadores, dar vida a lo que hasta ahora se conocía sólo por esquemas. Y por último, la tarea más difícil, y el objetivo principal, es el de relacionar el sentido de estos hechos del pasado con los de la actualidad. El autor es alguien que da testimonio, que toma la palabra cuando los propios protagonistas del drama no pueden expresarse. Pasa a ser algo así como un intermediario entre los hechos histórico-políticos protagonizados y el público, que necesita ser informado. Aquí se trata de una información dinámica que va más allá de la simple narración poética o literaria.

— ¿Cuál sería el método más apropiado para realizar este teatro de comunicación, en el cual el autor pasa a ser un intermediario y que, en cierto modo, se borra como autor para ser un concertador de los hechos sobre el escenario?

— El trabajo más arduo es devolver la espontaneidad y el calor a un texto, que si bien parte de lo intuitivo, quizá de lo emocional, ha de pasar por el más estricto tamiz racional, someterse a un trabajo esquemático, en frío; al análisis político en otras palabras. Conservar un lenguaje teatral, directo, elaborar, sintetizar, de manera que aparezca sin esfuerzo aparente el contenido ideológico en ese lenguaje simple, poético, conservando la fuerza genuina de sus personajes. Por otra parte es presumible que una obra de las llamadas "de compromiso", que ataca la clase social más culta que es la que dará su juicio sobre el teatro, sea calificada de "panfletaria", de "querer hacer política con el teatro, que el arte es otra cosa", etc... Circunstancia que obliga al autor a un rigor extremo en cuanto a la calidad artística del texto, y a quienes la presentan, en cuanto a la producción misma. La obra tiene que estar defendida con mucho más cautela, ya que su objetivo es llegar al mayor número posible de público, desde el obrero y campesino hasta los niveles más cultos. En el teatro la labor de equipo que dará vida a la obra, que la hará aceptar o rechazar del público, es tan importante como el texto mismo, y al recrearla sobre el escenario, los trabajadores del teatro muestran también su intención de "participación" en la lucha ideológica. Este trabajo de equipo, que comprende texto y montaje, tenía que aceptar el desafío: subir al escenario al campesino que luchó en Ranquil, "tal cual" es en la realidad, pero cargado de dinamismo, cargado de contenidos políticos, sin apartarse del lenguaje teatral, que es un lenguaje atractivo que llega directo, por el vehículo emocional y por la poesía.

— ¿Cree usted que se lograron aquellos propósitos?

— La respuesta la está dando el público que asiste a las representaciones, ahora en el teatro Antonio Varas, y antes en las presentaciones de extensión en sectores populares. Aplauden, se emocionan, y avivan no a los actores o autor, sino al campesino mismo, al que peleó en Ranquil, al que se superó estudiando en el Sindicato y también, en la marcha final, al que hoy día se está levantando.

# VISIONES DE GERARD

Jack Kerouac nació en Lowell, Massachusetts, en 1922 y murió en octubre de 1969, habiendo fraguado un nuevo estilo que, como el de Hemingway en su tiempo, sirvió de cauce libertario a las expresiones de la generación beat. El texto que publicamos corresponde a "Visiones de Gerard", libro que aparecerá próximamente bajo el sello de la Editorial Zig-Zag. Se trata de una bellísima elegía narrativa que Kerouac escribió en memoria de su hermano mayor, fallecido en la infancia.

Y por Dios, sorprendentes los clientes de bar y bebedores de cerveza burbujéandoles en empujadas de codo en clandestinos clubes a la vuelta de la esquina, suficiente para que un hombre crea en Rabealis y Khyyam y arroje lejos la Biblia y los Sutras y los secos Preceptos. "Encore un autre verre de bière mon Christ de vieux matou". ¡Otra cerveza más por Cristo, viejo macho!

— ¡Vaya que estás blasfemando como un perro en víspera de Navidad!

— En víspera de Navidad mi... mi mier..., si no tengo un vaso de cerveza en la panza y doscientos más para coronarla no me vengas a cantar a mí felicidades en la Feliz Navidad, aunque haya cuarenta de tus Navidades en el calendario al mismo condenado día no te dirige la palabra

— traducción para eso — Calvert, Caribou est sou; ¡Caribou está borracho!

— ¿Borracho? ¡Vamos a mi casa, tengo un poco de whisky allá que te hará llenar tus palabras con otra clase de marde!

La gente más blasfema del mundo los canadienses franceses tomando; todo lo que tienes que hacer es ir a su capital y pasearte por los bares de St. Catherine Street en Montreal para ver unos cuantos borrachos y profanidad.

— ¡Gayo, hijeputa, vete al carajo!

— Ah, el bastardo.

Bonita Navidad están pasando, hay un arbolito en la esquina con luces, y borrachos debajo. Entra el elemento joven, tendrán que sacar documentos para ponerse a tono con los viejos buenos bebedores y blasfemos.

Mi padre, camino a casa, se detiene a su vez para un trago de pasada en compañía de su viejo amigo Gastón MacDonald, que tiene un formidable Stutz del 22 estacionado afuera, con ellos está Manuel, cuya cortesía habitual de llevar a Papá a casa esta noche en la motocicleta con acoplado ha sido dejada de lado a favor del Stutz, y además hace demasiado frío y además están tan achispados ahora que el viaje en motocicleta habría sido una fatalidad.

— Bebe, Emil, pásalo bien, ¡maldita sea, es Navidad!

— No para mí, Gastón..., con mi pequeño Gerard en cama, maldita la gracia que me hace esta Navidad.

— Ah, ya estuvo enfermo antes.

— Sí, pero siempre me destroza el corazón.

— Vamos, pobre Emil, levanta el ánimo, con esa cara estás bueno para ir a tirarte a las rocas del río del desfiladero en Little Canada..., a pique..., mira, no hay nada que puedas hacer. ¡Arriba el codo!

— Arriba el codo.

— Maldición, Manuel, ¡creí que eras borrachín!

— Los borrachines se toman su tiempo — dice el asistente de mi padre con una sonrisita astuta —.

Hay también bebedores silenciosos con grandes puños callosos en torno a vasos mudos y acurrucados, buscando la manera de sacarse a la esposa del pensamiento y puedes ver sus bocas alargarse hacia abajo y respirar tristeza cuando miras.

— Pobre tipo ese, mira, Bolduc, ¿sabías que ése fue el mejor basquetbolista en la YMCA en el 187?, ¡y en el 16 y 17 también! Le ofrecieron un contrato profesional. No, su padre no lo quiso, el viejo tozudo de Rocher Bolduc, "Quédate en tu tienda maldito seas o no volverás a tenerla", hoy día tiene la tienda, dulcecitos para los chicos, caramelos, lápices, una cocinita en el rincón. Bolduc se lo pasa allí todo el tiempo con su chaleco de lana y su mujer lo odia y hubo un tiempo en que fue el más grande atleta de Lowell.. ¡y un apuesto muchacho contento de la vida!

Y es probable que la mujer sea una de las pesarasas damas de negro en los ahora oscuros bancos unas pocas cuerdas más allá del club.

Mi padre bebe su trago, dos o tres, y se limpia la boca, y se dirige a casa, a pie pasando por la esquina de Lilley con Aiken, deteniéndose en la droguería por sus cigarros 7-20-4, luego en la panadería por pan franco-americano fresco que en casa rebanará sobre la tabla de cortar en medio de la mesa rebanadas tan grandes como para escribir tu biografía en ellas.

— Hola, Emil..., tanto tiempo sin verte.

— Estoy muy ocupado.

— ¿Siempre tienes la tienda cerca del Royal?

— Estoy instalado allí, Roger, los negocios van bien.

— ¿Los anglais no te están echando marde? (los ingleses) ¿los irlande-

ses..., los griegos?, lo que me gusta del pan es que hago mis negocios con los canadienses (pronunciado ca-na-yen, con ese denso orgullo campesino y enfático brío).

Mi padre es en realidad un complicado cosmopolita comparado con Roger el panadero y más le pasa cigarro.

— ¿Nos veremos en la feria?

— Si tengo tiempo... le haré un poco de empeño, en todo caso, para probar suerte, tal vez...

Y todas las acostumbradas bromas, particular lenguaje, visitas panorámicas de una escena social completa, siendo Centrevill en Lowell en 1925 una estrecha comunidad verdaderamente francesa, como tal vez ya no encontraréis (con el peculiar sabor galo medieval) en la moderna Francia.

Emil viene a casa con sus cigarros y pan, rodea la esquina de Beaulieu en el instante en que las nubes del crepúsculo han librado su última guerra formidable y púrpura en las invisibilidades y aquí llega la estrella del anochecer parpadeando como una mágica suspensión en el descolorido y lejano flanco de la retirada y luces de oscuro y quieto sabor han venido a los hogares y nos ve a la pequeña Nin y a mí gorjeando con nuestros trineos.

"En todo caso tengo dos con buena salud..., pero en mi corazón no encuentro felicidad en nada; Gerard, no hay otros como Gerard, jamás seré capaz de comprender de dónde un niño como él sacó tanta bondad..., tanta..., bastante para hacerme llorar, maldita sea..., es la manera como siempre tiene la cabeza echada hacia un lado..., pensativo, tan triste, tan preocupado. Daría todos los Lowells para el mapa del Diablo con tal de conservar a mi Gerard. ¿Lo conservaré? — se pregunta mirando hacia lo alto, viendo las mismas estrellas mudas que Gerard había mirado—. Mystere, es una Navidad como para hacer llorar a los perros. ¡Vengan, mis niños!, nos llama a Nin y a mí, pero no le oímos en el calor de nuestro juego en la fría nieve y entra en la casa de todos modos, con ese triste ademán de los hombres entrando a sus domicilios, esa lastimosidad, especialmente en invierno, espectáculo que, si un ángel volviera del Cielo y mirase (si los ángeles, si el Cielo, que es una olla etérea) haría derretirse a un ángel. Si los ángeles fueran ángeles en primer lugar.

Navidad llega, Gerard recibe un gran mecano nuevo, bastante grande y bastante complicado como para construir grúas que se llevarán la casa. Se sienta en la cama contemplándolo con su triste mirada de lado, a la manera como la luna mira las noches de mayo, el rostro inclinado. Es una expresión, con los brazos cruzados, que una y otra vez dice, "Ah, vaya vaya, miren esto, almas mías. Nin recibe una muñeca negrita, recuerdo claramente haberla encontrado esa mañana de Navidad en la repisa junto al árbol, y la sillita alta que la acompañaba, y Gerard puntualmente hizo una casita de muñecas para ella esa semana, regalos auxiliares de sus propias manos de Santa Claus. Yo, tuve juguetes que he olvidado sin remedio.

Luego el Año Nuevo.

Luego el yermo enero, el poco amistoso febrero con sus dedos de hierro atormentándote las costillas.

Gerard yacía en cama todo el tiempo, levantándose sólo para ir al baño u ocasionales visitas descoloridas a la mesa de desayuno, donde después que se retiraban los platos, se sentaba a veces durante media hora erigiendo estructuras que yo observaba parado a su lado, sujetando su rodilla supongo. — "¿Qué están haciendo, Gerard?"

No hay más respuesta que la acción de sus manos y el funcionamiento de su rostro mientras piensa, y me maravillo de mi amor por él.

Entonces se cansaba y suspiraba y volvía a la cama y trataba de dormir, al mediodía, y yo no tenía más nadie con quien jugar. Le traía tableros de dibujo y lápices, se incorporaba débilmente para cumplir mis órdenes. Sentado, apoyado en almohadas, las piernas estiradas, en el cuarto blanco, y escarcha blanca en el vidrio de la ventana, y mi madre observándonos en la puerta. Su alegre manera de decir: "¿Estás entretenido ahora?", como si todo anduviera bien en el mundo y cincuenta años más tarde fuera a ser la misma aún, habiéndolo visto todo.

— Ti Pousse, Ti Pousse, que gordo eres, Ti Pousse — me decía, luchando en broma y abrazándome y acariciándome la cara. — Repollito, Lobito, Pedacito de Manteca, Niño, Montoncito, Loquito, Salvajito, Malito, Lloroncito, Gritoncito, Campeoncito, Ladroncito, Flojito, Kitigitu, Ti Jean, Ti Jean, Ti Jean-Louis le gros Pipi, Gordinflón, pesas dos toneladas, te traerán en camión, Colorinche, Carita colorada. Mira, Mamá, las hermosas mejillas coloradas que tiene Ti Jean..., ¡será un apuesto muchachito!, ¡será fuerte!



# LA INFLUENCIA SOCIAL DEL ESCRITOR

<sup>1</sup>Un tema central en cualquier estudio sobre los escritores es el de su influencia en la sociedad y el de su responsabilidad ante ella. Numerosos libros se han escrito acerca de este tema, aunque generalmente el problema se plantea en términos normativos —lo que debiera ser— antes que descriptivo y positivo.

Para examinar el papel social del escritor según lo concibe él mismo, preguntamos a los autores encuestados: "¿Cree Ud. que el escritor ejerce alguna influencia en la sociedad en la cual vive? Si es así, ¿en qué sentido?" Las respuestas, que constituyen uno de los datos de mayor interés en el presente estudio, permiten por una parte iluminar el trasfondo de la autoimagen del escritor, y por otra, contribuir el análisis de su papel social y de la función de la literatura.

Más de la mitad de los escritores considera su influencia como positiva, señalando las diversas formas en que se expresa. Un grupo de un 18% estima que la influencia del escritor es nula o mínima y otro grupo algo menor (15%), condiciona su respuesta a la calidad o al tipo de escritor.

Expondremos estas respuestas clasificándolas en opiniones afirmativas, negativas, y condicionadas, distinguiendo en cada grupo los principales tipos con las ilustraciones textuales más características o interesantes.

## A. Respuestas Afirmativas

La mayoría de los encuestados considera que el escritor tiene influencia social considerable, señalando los diversos aspectos que ella asume.

### a) Conciencia de la época y de la realidad.

Un grupo formado por 33 escritores (13%), estima que su influencia consiste en hacer que la sociedad sea consciente de la realidad y de los problemas de su época:

"Creo que los escritores ayudan a los pueblos a tomar conciencia descubriéndole a su época su propio rostro y la atmósfera en que florece la vida psíquica".

"Al encarar conflictos de orden general, hace que la sociedad se dé cuenta de ellos, que tome conciencia".

"Por supuesto. Desde luego, es el mejor intérprete de su época, constituye un fiel reflejo de ella y debe constituirse en su orientador o conductor".

"Expresa en términos estéticos los problemas comunes de todas las colectividades. Eleva la realidad al plano de la verdad (Mann). Crea conciencia, saber intelectual o emocional".

En muchas respuestas de este tipo, se precisa que la toma de conciencia que provoca el escritor consiste en la "denuncia de problemas sociales":

"El escritor denuncia la realidad social de un pueblo; sus medios de influencia son limitados en la sociedad imperante".

"Demuestra los defectos de la sociedad en que vivimos".

"Puede colaborar en la formación de la nueva conciencia de la justicia social".

### b) Influencia Decisiva y en Amplio Sentido.

Otro grupo formado también por 33 escritores estima que ejerce una influencia social decisiva e incluye al mismo tiempo aspectos históricos, políticos, morales, culturales de la vida social:

"En todo sentido: social, educacional, político, literario (en cuanto a estilo), cultural, psicológico, moral".

"Me parece definitiva la influencia del escritor y del artista en general dentro de una sociedad. Mucho más que la del político. Desde luego, proyecta hacia adelante la época en que vive".

"Todo gran escritor, como todo gran hombre, tiene gran influencia sobre la humanidad. Soy creyente absoluto en las ideas de Carlyle y de Emerson".

"Alguien ha dicho: lo que perdura lo instauran los poetas".

"En todos los sentidos, pero sobre todo en el aspecto social puede manifestarse su influencia".

Otras opiniones señalan que el escritor es particularmente el "impulsor de profundos cambios sociales". Tanto en las respuestas anteriores como en las siguientes, parece que no se piensa sólo en el literato sino que se identifica al escritor con el filósofo y el intelectual:

"El escritor puede ayudar en el proceso de transformación de la sociedad. Su sensibilidad y cultura superior lo autorizan".

En concordancia con la idea de que la influencia del escritor puede contribuir al cambio de la sociedad, algunas respuestas mencionan el precedente de los enciclopedistas, precursores de la Revolución Francesa:

"Desde Grecia para adelante, al escritor se le debe el progreso social de la humanidad. Ejemplo típico, la Revolución Francesa".

"Indudablemente. De otro modo no existe razón para escribir. El artista, verdadero creador de formas, es un elemento revolucionario de primer orden. Está el ejemplo de los enciclopedistas, de la Revolución Francesa. Es un sembrador de inquietudes, un director del espíritu de su época".

Pueden mencionarse en este mismo sentido las opiniones de algunos autores, que más que responder a la pregunta, declaran que el escritor "debiera" tener alguna influencia social:

"El escritor debe ayudar a provocar los grandes cambios sociales (consciente o inconscientemente)".



Monica Lihn

"Creo que tiene la obligación de ejercerla y si no lo hace, es porque no ha comprendido su verdadera misión que no es otra que la de contribuir, más que los políticos, a crear la futura historia de la humanidad y especialmente, su felicidad".

"Sí, por lo menos así debe ser. En el sentido de comunicar belleza, dejar constancia de la realidad de sus días. En el sentido de aportar algo a la cultura, en ese sentido, estimular la permanente aspiración humana de progresar".

### c) Influencia de Guía y Orientador.

En un sentido bastante próximo al de las respuestas citadas, 43 autores (17%) estiman que la influencia social del escritor consiste específicamente en ser guía y orientador de la sociedad:

"Es un orientador, un maestro que tiene la alta tribuna del libro o del periódico".

"Sí, es un director. Es agitador de la cultura. Es un espejo de los problemas humanos, patrióticos y telúricos".

"La de orientar decisivamente a quien lo lee. El escritor es ahora un conductor de masas".

"No creo que el escritor altere formas de vida, sino formas de pensamiento o de expresión".

"Sí, indirectamente. Da forma a las categorías mediante las cuales los lectores piensan o sienten el medio en que viven".

### d) Influencia Cultural, Espiritual y Estética.

Otro grupo de 30 encuestados (12%) caracteriza la influencia social del escritor en la sociedad como un aporte cultural, como una forma de revitalizar los valores y contribuir a espiritualizar la vida:

"Indiscutiblemente la ejerce en el sentido de sacar a la gente de su mundo de intereses triviales para llevarla al mundo de la belleza, de la espiritualidad".

"Sí, afina el gusto estético del sector cultivado de la ciudad".

"Enorme, tanto en las formas de expresión como en la orientación de la cultura".

"Por lo menos en la formación del gusto literario".

"Ejerce una influencia de gran respeto: defiende la inmortalidad del hombre mediante pequeñas inscripciones".

## B. Respuestas Negativas

En el polo opuesto de estas opiniones de la mayoría, se sitúan las respuestas de un 18% de los encuestados que niegan la influencia del escritor en la sociedad y la de quienes consideran que ella es mínima o débil.

23 encuestados (9%) expresan categóricamente que el escritor no tiene ninguna influencia social. De éstos, algunos responden escuetamente: "no" o "ninguna". Los restantes manifiestan su opinión refiriéndose al caso concreto de Chile:

"Ninguna aquí en Chile. Somos ignorados casi, postergados las más de las veces, ridiculizados".

"Como escritor, ninguna. Como militante político, pudiera ser".

"En Chile, no existe. Algún día, con menos politización".

"Ahora, aquí, en Chile, ninguna".

Dentro de estas opiniones negativas pueden mencionarse las de otros 23 escritores que consideran que la influencia de los escritores en la sociedad es "mínima", o que en el mejor de los casos responden con un escéptico "alguna influencia", "muy escasa", "muy poca", así tenemos:

"Muy poca. Algo orienta la conciencia política, económica y social del pueblo y de la clase media".

"Su influencia es muy relativa, ya que la literatura es tomada más bien como un pasatiempo".

"Alguna influencia. Su medida va en relación directa con su ilusión. Puede convencer con más facilidad. El público da crédito a las letras de molde".

"Entiendo que sí, aunque es una influencia lenta".

"La supongo. Nunca la he comprobado".

"Mucho menos que el cine, la prensa y la radio, a lo menos en la época actual".

Finalmente, podemos consignar la opinión de dos escritores que niegan una influencia propiamente social del escritor, aunque reconocen la posibilidad de una influencia individual de espíritu a espíritu:

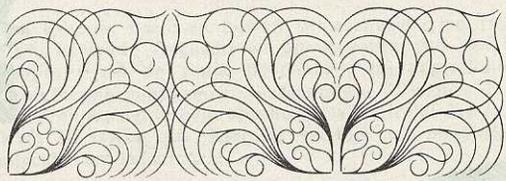
"Todo escritor quiere que su lector —otro hombre— sea mejor en el sentido espiritual. Las influencias sobre la sociedad misma —que algunos califican de decisivas— me parecen cosas románticas".

"Claro que ejerce influencia. Puede ser política, moral, estética, etc. Pero su principal influencia la ejercen en el individuo y los resultados son inconmensurables e imprevisibles".





# CARLOS OQUENDO DE AMAT



Cuando en 1967 el novelista peruano Mario Vargas Llosa recibiera en acto público el Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos", las palabras iniciales de su discurso estuvieron dedicadas a recordar la personalidad y la obra, ambas breves destellos de lucidez y de locura, de un joven poeta compatriota suyo: Carlos Oquendo de Amat. "Hace aproximadamente treinta años —dijo Vargas Llosa en aquella ocasión— un joven que había leído con fervor los primeros escritos de Breton, moría en las sierras de Castilla, en un hospital de caridad, enloquecido de furor. Dejaba en el mundo una camisa colorada y "cinco metros de poemas" de una delicadeza visionaria singular".

Reflotados del desconocimiento, del olvido y seguramente del fondo de un anaquel de una de aquellas "bibliotecas que nadie visita", estos "Cinco metros de poemas", primer y único poemario publicado por Oquendo de Amat, fueron posteriormente reeditados, en 1968, por la editorial limeña Decantar, en sus ediciones Retorno.

Esta segunda edición, respetuosa de la curiosa hechura física —una larga tira impresa plegada a modo de abanico, de pequeño formato— y de la abigarrada presentación tipográfica de la primera edición de 1927, nos ofrece la oportunidad de conocer a uno de los primeros poetas latinoamericanos comprometidos cabalmente en el "frisson" surrealista, y tal vez uno de los que con mayor claridad intuyó en América el surgimiento del nuevo lenguaje poético.

Se trata de aproximadamente una veintena de poemas o segmentos de un singular libroriso, en el que a causa del plegado de las páginas y de la conformación caligramática, vertiginosa, de muchos de los textos, se funden éstos, deliberadamente, con el texto contiguo.

Las impresiones suscitadas por la lectura de estos poemas cursan dos vertientes disímiles. Por una parte, retrotraen nuestra atención hacia el panorama del crecimiento de la corriente

surrealista o de sus movimientos atingentes y tributarios (en nuestra América, letrismo, creacionismo, etc.) en idioma español, y así nuestra primera intención se plasma en afán de definir en estos términos la gama de los recursos poéticos, el juego imaginativo o la inspiración misma sobre la que se yergue la mayoría de dichos textos. Pero por otra parte, hay impreso en ellos un sentido inefable que nos obliga a considerar un cierto hábito preliterario, emotivo más que programático, que parece dar original impulso a esta poesía. Los poemas han conservado la poderosa primera intuición, y ésta se rezuma activamente por entre el andamiaje vanguardista que sostiene la estructura de muchos de estos textos poéticos. Las dos primeras páginas, una dedicatoria y una especie de advertencia al lector, contrastan con el aparatoso afán iconoclasta que acostumbró el brioso despegue del espíritu surrealista, y subterráneamente impregnan de otro carácter profundo el resto de las páginas. "Estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre", reza la dedicatoria; "abra el libro como quien pela una fruta", es la advertencia.

Atisbos de rara ingenuidad, redimen ellos la cercanía sentimental inexiliable del poeta con su obra, a la vez que valúan esa dimensión adolescente, pura y fértil, con que se acoge el hallazgo de la poesía como fuente de autenticidad y real línea de continuidad que prolonga el vivir concreto, la biografía rotunda.

Importante resulta advertir este hecho. Los poemas de Oquendo de Amat conjugan a través del libro ambas posibilidades, la del uso deslumbrado de los nuevos recursos de la vanguardia (caligramas, juegos tipográficos, disposición imbricada de los versos, ideas fragmentarias, lenguaje sonambulesco y onírico) y la corriente más bien tradicional, el motivo sencillo, la descripción objetiva y el lenguaje de claros símbolos: "Aldeanita de seda / ataré mi corazón / como una cinta a tus trenzas / Porque una mañanita de cartón / (a este bueno aventurero de emociones) / Le diste el vaso de agua de tu cuerpo / y los dos reales de tus ojos nuevos" (Aldeanita).

Pero lo verdaderamente interesante aquí son los textos "vanguardistas". Nada de los recursos

bretonianos ha escapado al encandilado poeta. Despliega en estos poemas multitud de formas nuevas, ricas visiones imaginarias, juegos creacionistas; libera oscuros sentimientos, angustias y sensaciones. Pueblan los poemas elementos del fervor apollineriano: automóviles, luces eléctricas, transatlánticos, cinematógrafos. El encanto adolescente de los viajes, los puertos, las grandes ciudades modernas, más intuitivas que vividas en profundidad, París, Viena, New York, Amberes, se sitúan al centro de algunos poemas e irradian la sensación de su hallazgo. O bien la presencia del mar, un mar desmitificado, como sucede en general con los tópicos eternos de la poesía tradicional en el manejo vanguardista: "Yo tenía cinco mujeres / y una sola querida / el mar"; mar hecho de tránsitos y anécdotas, el que el poeta ha debido cruzar para llegar a Europa.

"Film de los paisajes" y "Poema al lado del sueño", constituyen tal vez los textos de más afinada perfección. Destelleante juego de imágenes cubistas de ingeniosas transparencias, el uno; bello fruto de la catarsis onírica el otro.

Complicados por definición, estos poemas fluyen sin embargo envueltos de tenue atmósfera —su principal virtud— que comunican tibiamente. Mágicos, sería la palabra que mejor los calibraría, si no hubiera gastado ella su esencia y no remitiera a las ajenas connotaciones con que la ha adherido el fácil uso. Magia del lenguaje, entonces. La palabra conducida por su propia movilidad, portadora de sus propios magnetismos: juego lícito cuando su empresa no gratifica sino que a través de su propio encaminamiento.

"Cinco metros de poemas" es el libro único de un poeta de 19 años. Es además el vestigio de una vida oscura, trasgredida por el absurdo. Provinciano hambriento en la capital peruana, viaja a Europa. Inexplicablemente es desembarcado en Centroamérica donde sin mediar explicaciones es encarcelado y torturado hasta el desmoronamiento físico. Luego de su muerte, ocurrida en 1936, el horrible tráfago de la guerra civil española aventará los hitos de su tumba, póstumo embate de lo aciago.

Estos breves trazos de una biografía hollada de desfortunas, ayudan a comprender su extraña sensibilidad y el manejo compulsivo de las formas disruptivas. Paupérrimo aunque con nombre de virrey, desventurado en vida aunque feliz en su creación, es este poeta peruano, redivivo en esta nueva edición de su poesía, otro de aquellos "tristes genios de piel breve, vociferante andrajo e infinita pluma", trazados por el verso de Artaud.

WALDO ROJAS

n e w y o r k

Los árboles pronto romperán sus amarras  
y son ramos de flores todos los policías

CONEY ISLAND  
La lluvia es una moneda de afeitarse

WALL STREET  
La brisa dobla los tallos  
de las artistas de la Paramount

El tráfico  
escribe  
una carta de novia

Los teléfonos  
son depósitos de licor

T  
I  
M  
E  
E  
I  
S  
M  
O  
N  
E  
Y  
Diez corredores  
desnudos en la Underwood

CHARLESTON  
RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO  
NADIE PODRÁ TENER MAS DE 30 AÑOS

(por qué habrán disminuido los hombres 25 centímetros  
y andarán oblicuos sobre una pared)

Mary Pickford sube por la mirada del administrador

Para observarla  
HE SA LI DO  
RE PE TI DO  
POR 25 VENTA-  
NAS

debajo del tapete hay barcos

No cantes española  
que saldrá George Walsh dentro la chimenea

AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA

100 piso  
El humo de las fábricas

retrasa los relojes

Los niños juegan al aro  
con la luna

en las afueras

los guarda bosques  
encantan a los ríos  
Y la mañana  
se va como una muchacha cualquiera  
en las trenzas  
lleva prendido un letrero

SE ALQUILA  
ESTA MAÑANA

1925

Enrique Lihn





## Con Margarite Duras

JMF. Usted ha declarado: "El "Vicecónsul" es el horror del mundo actual". Podría, de la misma manera, definir "Détruire dit-elle", su segunda película.

MD. Es la lasitud extrema en la cual yo estoy, del mundo en el cual yo vivo y de mí misma, en ese mundo. Es la proyección de un mundo a venir, de un yo a venir.

JMF. ¿Está usted completamente satisfecha de su película?

MD. Personalmente, sí.

JMF. ¿A quién está ella destinada?

MD. A la juventud. Excluyendo, sin duda, a la juventud obrera quien tiene sus autores. Sería verdaderamente ridículo que yo me pusiera a escribir para los obreros de la Renault, no llegaría a hacerlo.

JMF. A propósito de "Détruire dit-elle", Jean Louis Bory habla de un "cine reservado"...

MD. El tiene razón, pero no dice lo principal. Lo principal es la intercambiabilidad de los personajes, eso que Jacques Rivette ha señalado en "Les Cahiers du cinéma", el desliz de un personaje a otro. Rivette ve moverse la película como una sucesión de análisis psicoanalíticos cada vez más profundos.

JMF. El personaje de Bernard Alione interpretado por Daniel Gélin representa todo eso que usted detesta...

MD. Sí, todo eso que yo odio en mí.

JMF. ¿Deseaba usted que él pareciera antipático a los ojos del público?

MD. No. Se le puede querer. Es un hombre de dinero y el dinero, por ejemplo, es mucho menos alienante que el saber. Los profesores, quienes están destinados a dispensar el saber, están infinitamente más alienados que los hombres de dinero. El marxismo ha penetrado de tal manera en las masas, comprendidas aquí las masas culturales y capitalistas, que los ricos siempre tienen una cierta mala conciencia, pero los profesores y los políticos jamás. Se puede amar a Bernard Alione, pero uno no puede amar a Georges Séguy, a Waldeck Rochet, a Georges Pompidou o a De Gaulle. Para ellos se trata de un empobrecimiento irreversible.

JMF. Hábleme de Stein...

MD. Stein es un hombre por venir, se ha dicho que es un "mutante", un hombre que no existe todavía. Stein tiene la facultad suprema de tomar el lugar del otro. Cuando él le dice a Alissa "¡cómo te ama!, ¡cómo te desea!" es exactamente como si él dijera "¡cómo te amo!, ¡cómo te deseo!" y eso crea unos lazos turbadores y una emoción tan grande.

JMF. Es la segunda vez que usted le da el nombre de Stein a uno de sus personajes.

MD. Es un nombre judío que yo amo. En "Lol V. Stein" hay ya una deposición del yo, una transgresión del yo, pero completamente negativa. Stein habla, mientras que Lol V. Stein se calla... La juventud encuentra la película muy clara. Una cierta juventud comprende todo, lo cual me tranquiliza bastante. Sobre todo en América. En Nueva York había dos mil personas en la sala, dos mil estudiantes. Al fin de la presentación se pararon y gritaron "¡Bravo!".

JMF. Más allá de la alusión a mayo del 68 "somos todos judíos alemanes", ¿por qué los personajes son judíos?

MD. Porque yo soy pro-semita. Yo encuentro que los judíos vienen al mismo tiempo de la inteligencia y del dolor más grande.

JMF. ¿Cómo imagina usted el futuro de los personajes?

MD. Stein es una especie de revolucionario profesional libre y Max Thor lo será también. No son militantes. No forman parte de ningún partido político. Ellos se declaran profesionales, pero es por su propia voluntad. No tienen que rendir cuentas de sus actos.

JMF. Actualmente se están presentando dos piezas suyas: "l'Amante anglaise", de la cual ya se ha hablado mucho y Suzanna Andler...

MD. No me gusta nada. La hice muy rápidamente, no me interesa.

JMF. ¿Quién es Suzanna Andler?

MD. Es una capitalista. Yo no la he conocido porque no he frecuentado ese medio jamás. Traté de describirla pero es muy insuficiente. No estoy convencida. No creo. En el fondo ese tipo de mujer me irrita y no comprendo por qué yo busqué describirla. Mientras que en "Moderato" me interesó por su lado mortal, por su lado trágico. Hay muchas cosas que yo he hecho así y que no me gustan.

JMF. El texto de esta pieza ha sido publicado en el tomo II de su teatro, en el cual encontramos igualmente "le Shaga" y "Yes, peut-être", que usted misma puso en escena, el año pasado.

MD. Eso no marchó aquí, pero en Alemania las dos piezas acaban de tener éxito.

JMF. ¿Qué buscaba usted?

MD. Yo pienso que eran un camino hacia "Détruire dit-elle". Los personajes eran completamente insólitos, no se les reconocía. Es eso lo que la gente no ha soportado. Ella puede soportar muchas cosas, pero no el ser "derrotada".

JMF. ¿Escribe usted en función de un plan preciso?

MD. No, nunca.

JMF. ¿Cómo procede usted? ¿Capítulo por capítulo? ¿Experimenta a menudo el deseo de releer?

MD. Algunas veces avanzo muy lentamente, otras veces muy rápido. "Détruire dit-elle" la escribí en seis días, después la rehice en tres días y se la di a mi editor. Volví a leer el libro después de publicado. Uno no debe inquietarse por el estilo, el perfeccionismo... "Détruire" es el libro que yo más quiero, él forma parte de la familia de "Le Vicecónsul", "Lol V. Stein", "Mr. Andemas".

JMF. ¿Cuál es la parte del lector en "Détruire"?

MD. Es enorme, nunca fue llevado a un grado tal. Yo diría que todas las versiones que me den de "Détruire" son válidas. Me preguntaron, por ejemplo, qué era la selva (en mi novela), y yo respondería "lo que usted quiera. Es Freud, es la muerte, la verdad, la mentira. Lo que usted quiera encontrar allí, será la selva". Yo encuentro que el simbolismo rígido se acabó. Uno jamás escribe un libro solo, aun cuando uno tiene el sentimiento de escribirlo solo.



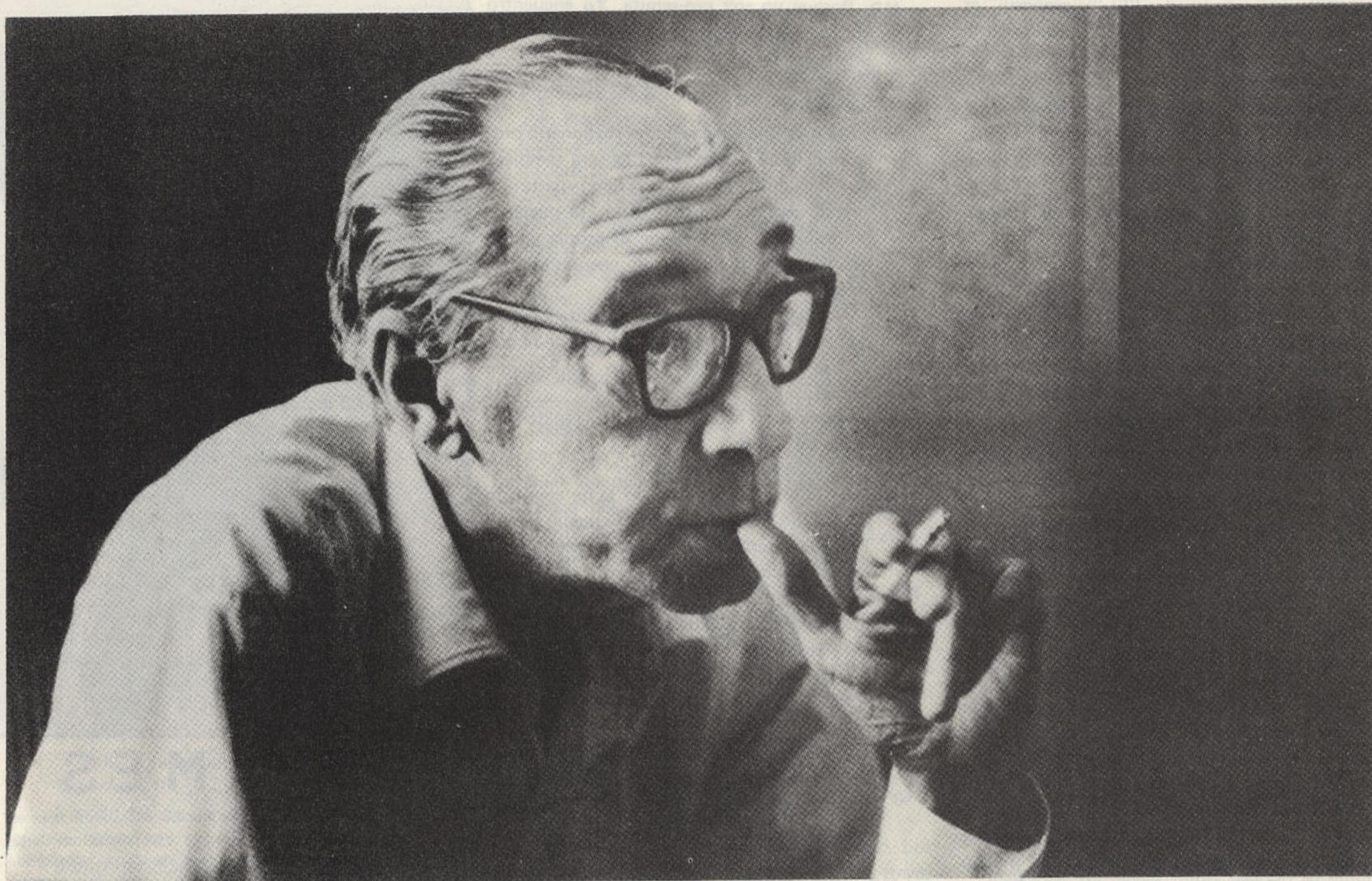
## BALMES

Para los artistas que han nacido en cuanto tales en Latinoamérica, en los últimos diez años, inmediatamente deseosos —los mejores de entre ellos desde el punto de vista político— de contribuir a cambiar nuestra historia en la perspectiva de una liberación en lo que respecta al "poder imperial", tienen ante sí, la tarea de no confundir las buenas intenciones con la verdad de una obra, y la de rehusarse a creer que la función social del arte se agota en la medida en que éste se limita a testimoniar una situación o a exaltar nuestra supuesta autoctonía a resolverse en un mero llamamiento político. "La obra —como bien lo explica Karel Kósik— demuestra su propia vitalidad sobreviviendo a la situación y a las condiciones en que ha surgido", tiene "la facultad de expandirse en el tiempo".

En el panorama casi inexplorado teóricamente de la pintura chilena, la obra de José Balmes no abre un solo camino ni cancela todos los otros. Expuesta, a nivel internacional, a las sugerencias del presente, parece no haberse rehusado ni a esa modesta zona del pasado artístico que podemos reivindicar como propia, con la debida relatividad; situándose, con respecto a ella, en una relación de receptividad crítica. De modo más general podría afirmarse que no sólo temáticamente, sino por la factura o el contenido mismo de su pintura, Balmes asume una condición histórico-artística coherente con nuestro ser social latinoamericano. Los retratos del Che no dirían nada por sí mismos en tal sentido, como simples piezas de una iconografía. Ni la imagen externa del héroe ni su divulgada imagen romántica han interferido en la labor de ahondamiento en virtud de la cual Balmes hace del asesinato del guerrillero un acontecimiento de orden "religioso" al mismo tiempo entrañable y trascendente, y de su cara —destinada, a su vez, a expandirse en el tiempo o que aparece desde ya en ese proceso de expansión—, un espacio cargado de ambigüedad en la medida en que admite múltiples significados. Lo que queríamos señalar aquí, en lo esencial, es la eficacia con que se cumple en la pintura de Balmes, el tránsito al compromiso ideológico, esto es, sin que ello implique ninguna renuncia a la especificidad del nivel propio desde el cual la pintura se articula con las otras ramas de la producción cultural. Este arte cuidadoso no ha sido instrumentalizado en beneficio de un mensaje político; tiende a recrearlo en su propio e inalienable lenguaje.



## “DE CÓMO JUAN CARLOS ONETTI Y CARLOS



Esta entrevista fue realizada durante el Encuentro Latinoamericano de Escritores (ver “Cormorán” N° 2), celebrado el año pasado en nuestro país. En ella los uruguayos Juan Carlos Onetti (n. en 1909) y Carlos Martínez Moreno (n. en 1917) mantuvieron una generosa conversación, donde “Cormorán” apenas necesitó recurrir a las preguntas, por lo que esta versión magnetofónica muestra sin aditamentos a dos escritores en su tinta. Ambos han enriquecido a la literatura latinoamericana desde respectivas comarcas narrativas, pero acaso nada está dicho si no agregamos que con Juan Carlos Onetti comienza la edad de la razón en la novela continental. Carlos Martínez Moreno, por su parte, ha aportado a este proceso en movimiento importantes páginas.

C. M. M.: A mí me parece que podemos empezar así, sobre lo absolutamente diferentes que somos Onetti y yo, y eso es lo que todo el mundo en seguida percibe. Recuerdo una leyenda que la Editorial Pandora publicó debajo de una foto de Onetti y que todo el mundo acató. Decía: “Cree en muy pocas cosas, jamás habla de ellas, algunas veces las escribe”. O sea la imagen es: Onetti sujeto taciturno, muy introvertido, muy solitario, muy melancólico, con una visión supuestamente muy hirsuta del mundo —no creo que sea así—, y además con muy poca entrega visible al semejante. Yo no quiero parangonarme con Onetti, de quien soy muy amigo, pero doy una impresión totalmente diferente: la de un tipo que habla mucho, que se entrega incluso por razones profesionales a mucha gente, que no sé si cree en más cosas que Onetti, eso habría que... Ahora, por debajo de eso, me parece que el país ha ido trabajando para Onetti, en el sentido de lo sugerido por el título “Testimonio de un derrumbe”; el país ha trabajado para parecerse a Onetti, y entonces, los que a lo mejor no nos habríamos parecido para nada a

él, damos con otra tónica un testimonio muy parecido.

J. C. O.: Por ejemplo, yo he leído más de una reseña sobre un libro mío que se llama “El Astillero”. Bueno, una de ellas es norteamericana, y entonces se decía que era un testimonio del Uruguay actual; es decir, el astillero, la cosa que se está derrumbando, que no tiene sentido, que es absurda. Yo esto no lo escribí en ningún momento pensando en el Uruguay ni con ánimo profético, simplemente yo creía que se parecía más a la vida humana que a la vida del Uruguay.

C. M. M.: Estas intenciones sobrepuestas las descubren siempre los críticos, yo creo que jamás alientan en el que las crea. Lo que yo decía es que todo ha ido irradiando para que hoy haya una serie de significaciones simbólicas en la obra de Onetti a las que él no va a poder negarse.

J. C. O.: Para clarificar esto, podemos traer a un tercero en concordia. Benedetti sí es el hombre que deliberadamente ha querido hacer eso. Pintar el Uruguay, el montevideano, sus defectos, su decadencia...

C. M. M.: Lo que decíamos contigo sobre la naturaleza de moralista de Benedetti, aunque todo el mundo dice ahora que Onetti es moralista, que Martínez Moreno es moralista, que Benedetti es moralista; o sea, todos los que escriben sobre un país en derrumbe, parecen moralistas, pero no porque haya una intención propuesta. En el caso de Benedetti, me parece que sí; yo sé por qué escribió “Gracias por el fuego”; lo escribió con un propósito que preexistió a lo que él quería decir. “Con las primeras luces” es diferente. En una quinta que había sido de mi familia, un lejano contraparte venido a menos se ensartó en una

reja, se desangró a lo largo de toda una noche y murió. A mí eso me pareció una especie de cifra de la decadencia.

CORMORAN: ¿Es efectivo que la técnica de esa novela estaría emparentada con el procedimiento de Carlos Fuentes en “La región más transparente”?

C. M. M.: Bueno, la gente dice que hay un poco de semejanza con “La muerte de Artemio Cruz”; yo había leído esos dos libros...

CORMORAN: Ahora en cuanto a lo que ha dicho la crítica respecto a “Corazón”, de Amicis, ¿qué contestarías tú?

C. M. M.: Creo que eso no tiene mayor importancia. La crítica se refiere a esa especie de dramatización de la crueldad en un libro que planeó sobre toda nuestra infancia; un libro sado-masoquista que además fundó toda una época de formación o deformación de nuestros sentimientos morales. Ahora yo propongo volver a Onetti, porque la narrativa uruguaya actual sale de él. Creo que el año 39 es el año de Onetti y el año de “Marcha”, eso indica que algo nacía al mismo tiempo en gente distinta. Onetti, cuando escribía “El Pozo”, no sabía que iba a ser el primer secretario de “Marcha”. Esto no tiene importancia más que en “la historia de sus emociones”, como diría Borges; en cambio tiene importancia el que nosotros hayamos tomado ese libro en cuanto salió como un libro demistificador —como se dice ahora—, como el libro que anunciaba una nueva realidad. El Uruguay tenía hasta entonces mucha literatura nativista, gauchesca; en el fondo, el estancamiento y el conformismo. Pintar Montevideo o Buenos Aires —aunque se pueda ser tan banal o conservador haciendo lo uno o lo otro, como me lo recordaría Onetti— era, en ese momento, muy



# MARTÍNEZ MORENO SE ENTREVISTARON

importante. Indudablemente fue él quien empezó haciéndolo.

CORMORAN: La crítica ha señalado que la primera producción de Onetti estaría afiliada al mundo de Céline, de Sartre, de Dos Passos y de Faulkner. En lo que respecta a Sartre y a Céline, se dice que Onetti introduce en nuestro ámbito literario, cierta temática que viene a inaugurar la novela de la angustia.

C. M. M.: A mí me consta que era mucho más importante para ti Céline que Faulkner en el año 39.

J. C. O.: No existía Faulkner para mí, no lo conocía. Pero a Céline, sí. Pero ahora estaban hablando de una coincidencia de "Artemio Cruz" y una novela de Martínez Moreno; hay una tendencia a eso de emparentar las cosas. Por ejemplo, de aquel cuento de Tolstoi, "La muerte de Iván Ilich"... ¿te das cuenta que también se podría decir: este racconto de agonia está basado en...?

C. M. M.: Sí, por eso que a mí me parece más importante el caso de Céline. Creo que cuando Onetti lee "Le voyage au fond de la nuit" se encuentra con una visión del mundo muy semejante a la suya. Me acuerdo de esto: lo primero que tú me contaste de ese libro fue una escena en que un tipo le dice a una mujer que si no le da tantos francos le va a contar detalladamente la historia del cáncer mamario. Eso coincidía más bien con la imagen de sí mismo que Onetti fomentaba.

J. C. O.: Yo discutiría eso "Fomentaba". Yó no he fomentado nada...

C. M. M.: Fomentaba, sí. Hay toda una promoción de discípulos tuyos que te llamaba Chang Kai-Chek, y tú me contabas a mí, porque me considerabas un poco más adulto, los chascos como de humor negro que les hacías pasar, contándoles cosas. Esa imagen tuya tremendista escondió por mucho tiempo otra que, según creo, se abrirá paso cada vez más: la de una cierta ternura desesperanzada que ahora ya otros tipos descubren.

J. C. O.: Ahora que estoy viendo acá un ejemplar de "Ercilla"... no sé si viste las preguntas que me aproximó esta revista. Me preguntaban si es cierto que usted es escéptico, burlón, eran seis adjetivos. Creo que el último era gótico. Lo embromado es lo de gótico, porque no existe en Montevideo. Ahora me explicaron que acá en Chile es algo parecido a la crueldad o al tremendismo. Entonces yo he contestado muy livianamente y les decía que los seis adjetivos eran exactos, pero que los antónimos correspondientes también lo eran. No quiero hablar literariamente ni de una manera literata, sino en simple plan de amistad. Estoy pensando en el desconcierto que se produce conmigo, la mala interpretación. En un libro mío, "La vida breve", tengo un capítulo que creo que se llama "Malentendido". Bueno, yo he notado esto en mi vida personal: los malentendidos, es decir, mi estilo de humor no es siempre recogido...

C. M. M.: O siempre ha sido recogido por el mismo lado. Lo que no significa que no hayas dejado de fomentarlo. En la primera edición de "El Pozo" apareció, en lugar de la fotografía de Onetti, la cabeza de un tipo, con el borde y el botón de una clámide romana, y abajo pusiste tú: Picasso.

J. C. O.: Sí, fue un calco perfecto de la firma

de Picasso, con las dos eses separadas.

C. M. M.: Lo cierto es que alguien que hoy es senador de la nación, y que es un diletante, le preguntó de dónde había sacado ese formidable dibujo del maestro.

J. C. O.: Yo lo veía con mucha frecuencia. Una persona muy bien a quien sigo queriendo mucho, y yo pasé un momento muy desagradable porque él me dijo: mire, Onetti, yo me jacto de tener todas las reproducciones de los grabados de Picasso y éste no lo puedo ubicar en ninguna parte; el dibujito ése era monstruoso, además. También quise hacer lo mismo con el Apolo de Belvedere, con una leyenda que habría dicho: "Busto del autor". Un poco de espíritu de broma, pero de una broma que era para romper con lo que había de acartonamiento —tú tienes que acordarte a pesar de la edad— que había en Montevideo, en el ambiente literario.

C. M. M.: La generación del Centenario fue una generación solemne...

J. C. O.: ... que practicaba la mutualidad del elogio.

CORMORAN: Algo que queríamos preguntarles a ustedes. Ambos pertenecen a distintas generaciones entre las que, según parece, existe un cierto tipo de continuidad. En Chile se practica la lucha intergeneracional...

J. C. O.: Lucha intergeneracional, yo no la veo en Uruguay. Lo que sí veo es que apareció una generación de la que tú, vanidosamente, me hacés creer que comenzó con "El Pozo". Esa sí que estaba realmente en lucha con la generación anterior.

C. M. M.: Exceptuando, por cierto, a Onetti. Rodríguez Monegal llama a nuestra generación, la del cincuenta, coincidiendo con la del 50 chilena. Si se toman las fechas de los primeros libros habría que llamarla del 45; yo aparecí con un concurso que gané en "Mundo uruguayo", el 44; el 45 ó 43 aparece Idea Vilariño. Esa generación, en la narrativa, lo toma a Onetti, no digo como maestro, como referencia, la más importante de todas. Porque en el Uruguay hay un narrador que se quedó a mitad de camino entre el buen escritor y una figura nacional, con todo lo que eso tiene de bueno y de malo y que es Espínola. Es un individuo que ha dejado de ser ejemplar para nosotros desde un punto de vista literario, aunque todo el mundo lo siga queriendo. Después de escribir "Sombras sobre la tierra", en 1933, una novela importante y desaparecida, ya no escribe. Onetti inauguraba otra carrera y muy poca gente lo creía así; dos o tres veces se hicieron tentativas para que fuera Premio Nacional y encontró el vacío. La generación del 45 no tiene lucha intergeneracional con Onetti, pero él le ha tomado públicamente el pelo. Cuando murió Faulkner, Onetti escribió un artículo en el que decía que Faulkner no había hecho tal o cual cosa; no se había ocupado, por ejemplo, de la generación del 45. La imagen de Onetti, contendiendo con nuestra generación, la cual no es cierta, ha sido objeto también de un imponderable distingo interesado por parte de la generación a la que pertenece por ejemplo Jorge Rufinelli, la más nueva. Separa demasiado a Onetti de nosotros, para ponerlo en una especie de hornacina donde ya no les moleste con su conducta, con su ejemplo, con nada de eso. Pelean, en cambio, con los del 45. Con el mismo Benedetti, quien los ha

catequizado en el sentido de su militancia política y de su ejemplo moral; pero una vez se hizo en aquella galería "Ciudadela" un foro de poetas, nada más que para denostar a Benedetti por sus "Poemas de la Oficina"...

CORMORAN: ¿Qué piensa usted de Felisberto Hernández?

J. C. O.: Bueno, sí, pero es un poquito largo. Yo lo conocía en tiempos en que andaba él un poco despistado; no por razones literarias sino personales. Yo trabajaba en la oficina Reuter. El había publicado "Libro sin estampas" y otro libro, "La cara de Ana", y otro, "La envenenada", y también en "Caballo perdido", que se volvió a editar hace poco. Felisberto me habló esa vez de su vida. Tocaba piano y según me han dicho lo hacía bien, podría ser alguien que diera conciertos; en fin, para defenderse económicamente él recorría Uruguay y las provincias argentinas. Pero creo que iba acompañado por un recitador o algo así...

C. M. M.: No, iba acompañado de un secretario que se llamaba Venus González Olaz y que cuando la gente lo veía anunciado, en las provincias argentinas, lo iban a esperar a la estación con un ramo de flores. Y bajaba Venus que tenía una barba larga, y tenían que ponerle el ramo de flores en la barba. Ahora, con este tipo viajaba dando conciertos en los biógrafos de provincias, como decía Felisberto.

J. C. O.: Me acuerdo que cuando me habló de eso, yo le dije que por qué no aprovechaba la riqueza de la experiencia que tenía que haber tenido fatalmente, en esa vida que había llevado. Bueno, y después de eso, se hizo "El tiempo de Clemente Collins".

C. M. M.: Un maestro de piano que había tenido y que era ciego.

J. C. O.: Bueno, no digo que lo haya hecho por indicación mía, pero puede ser que aquella conversación lo haya ayudado a ver que todo eso que él había vivido era materia literaria. Después vino ese cuento famoso "El cocodrilo"; y el otro "El acomodador" y también "Nadie encendió la lámpara". Ahora, me parece que Felisberto habría podido escribir cosas más importantes, para mi gusto, si no hubiera estado rodeado, y ¡cómo se dejó rodear! si tú te acuerdas, de un grupo que podríamos llamar una élite, y todo lo que escribía decían que era genial, algo fuera de este mundo; creo que eso le hizo daño. Además, bueno, estaba la vida particular de Felisberto; se casaba y se descasaba al menor pretexto, muy complicado, muy complicado.

C. M. M.: Ahora, era genial en el sentido más extravagante de la palabra. Había inventado su propio sistema taquigráfico, había tenido comercios y tiendas.

CORMORAN: Hay algo que quisiéramos preguntarles a ustedes a propósito de Hernández, que era pianista, y entiendo que Onetti ha sido largamente periodista, con respecto al grado de profesionalización alcanzado por los escritores en el Uruguay. O bien: ¿vive allí alguien de la literatura?

J. C. O.: Eso es algo completamente imposible para nadie; creo que nuestro máximo bestseller es Benedetti.

C. M. M.: La respuesta se volvería de otro modo muy larga, si hubiera que explicar lo que es la extensión universitaria en el país, que es muy grande, y lo que es la alfabetización. El otro



# MUTUAMENTE EN EL NIDO DE CORMORÁN »



día alguien dijo aquí que Chile es el segundo país en materia de alfabetización, después del Uruguay. Lo que ha sostenido el tono del país es la clase media y de distintas maneras: por la vía de la inmigración, como Benedetti; o de las ruinas de las familias, como puede ser el caso mío; en suma, todos los escritores están en la clase media y ésta es una diferencia con Chile, donde la oligarquía ha producido hombres de letras. En Uruguay tenemos una oligarquía que no ha producido absolutamente nada más que vacas.

J. C. O.: No, si tenemos a un Reyles, por ejemplo.

C. M. M.: Pero es que Reyles era un enriquecido, no un patricio; en fin no es un tipo de gran apellido, si incluso la grafía de su apellido es discutida; un individuo de segunda generación de gente rica, nada más. Pero en cuanto a lo que Real de Azúa llama el patriciado uruguayo, desde el siglo pasado no ha producido ningún tipo importante. Cuando digo un patricio, digo Adolfo Berro, del que no se sabe si es o no un poeta ilegible. O Juan Carlos Gómez o Melchor Pacheco Lloves, esa es la oligarquía uruguayo dando el tono del país en el siglo XIX, pero no dando para nada el tono en el siglo XX. El tono lo da la clase media desde la revolución, digamos, porque en cierto modo lo fue con Ordóñez; y es el entramado que sostiene la vida del país que ahora se está desfondando. Una cosa importante es saber quién dio la vuelta para que hubiera audiencia pública para los que escriben. Es un mérito que la generación del 45 se echa encima, pero yo no lo creo así. Hay un viraje en la vida del país, y, en cierto momento, la gente empieza a leer a los escritores nacionales. Son más baratos de comprar, y empiezan a tener audiencia, a pesar de que las páginas literarias de los periódicos —si uno observa la evolución de los mismos— están en recesión, en este momento. Por lo demás, es evidente que el país empieza a tomar mucha mayor conciencia de sí mismo, de su ser nacional, para decirlo con una fórmula que no me gusta mucho, y es la que usan esos nacionalistas argentinos. Pero la verdad es que hay una formación de conciencia nacional a partir de la crisis que vive el país. Es un movimiento que acarrea agua para todo el mundo, en este sentido, Angel Rama, por ejemplo, reedita al señor Fernández Saldaña, que es un historiador a

quien nadie leyó en vida y hace treinta años escribía sobre el Montevideo de 1800. Ahora lo editan en los "bolsilibros", una colección de libros populares, y la gente lo lee. La gente compra una cantidad de indagaciones histórico-sociológicas sobre cuáles son los orígenes del país, de dónde viene, cómo se formó. Para mí ésta es una manifestación de la angustia de no saber adónde va el país.

CORMORAN: Recordamos lo que decía Benedetti sobre la búsqueda de nacionalidad, algo así como si el Uruguay fuera un país creado artificialmente, ¿no?

C. M. M.: Sí, por un pacto firmado entre Gran Bretaña y Argentina.

J. C. O.: Ahora que yo no lo veo como una búsqueda de nacionalidad. No creo que exista una nacionalidad uruguayo, sólo existe en los partidos de fútbol, ¿no? No sólo cuando jugamos con los chilenos, a los que les ganamos fácil, sobre todo cuando jugamos con Argentina pues allá y, en estos momentos, ellos sí que son de un patriotismo que... Aparte de esto, viví la mitad de mi vida en Buenos Aires. El porteño, digamos..., no sería bueno que la gente de aquí se formara una imagen del argentino pensando en el porteño. No, no, la gente de provincias en Argentina es otra gente.

C. M. M.: Y se parece a nosotros.

J. C. O.: Sí, mucho más. Sobre todo la gente de Entre Ríos.

CORMORAN: ¿Llega el libro chileno al Uruguay?

J. C. O.: Ese problema me interesa muchísimo, porque hoy alguien (que tenía la grabadora mejor que ésta), en la reunión ésa que hubo, bueno... me encajó la maquineta ahí y fue una de las cosas que me preguntaron. Le dije que era escéptico respecto de los resultados positivos de estos encuentros o congresos o como se los quiera llamar, pues, como no hay ningún aparato de poder detrás de ellos... de manera que lo más importante era encontrar en ellos gente que uno ha leído y que uno no conoce. Pero es para mí increíble —increíble no, porque es verdad—, absurdo es lo que quiero decir, el hecho de que yo pueda estar al día de todo lo que se publica en EE.UU. y en Europa, pero ignoro absolutamente qué se publica en Chile ¿Qué ocurre? Que cuando un chileno es traducido en París es cuando tiene eco, o cuando lo publican en una editorial bonaerense o española. Lo que publican ustedes no llega al Uruguay.

CORMORAN: De manera que Onetti tiene completa desinformación sobre la novela chilena.

J. C. O.: No sé nada.

C. M. M.: Yo no diría tanto de mí mismo, pero hay que desplegar un esfuerzo activo para conseguir los libros que a uno le interesan de Chile.

J. C. O.: Pero aparte de eso, sabés una cosa concreta: los gringos tienen en Montevideo todo lo que se puede leer en EE.UU. y con muy poco atraso. Cada embajada debiera tener una biblioteca para prestar libros y para que supiéramos qué se está haciendo en Latinoamérica, eso no existe; pero los gringos sí que lo tienen organizado.

C. M. M.: Es que los gringos son los únicos que compran gente. Pero Chile tuvo dos personas que hicieron un gran esfuerzo frustrado para que llegara el libro chileno al Uruguay:

don Ricardo Latcham y Marta Brunet. ¿Qué ocurrió? Que todo el tiempo estuvieron rodeados de esa gente que hace activismo cultural, yo diría que de medio pelo, una forma de expansión y de profesión no pagada; y aquí quisiera decir nombres: los Hugo Byron, una especie de embajadora de Venezuela que se llama Lucila Palacios...

J. C. O.: ¿Puedo retirarme?

C. M. M.: No iba a decir más que es una escritora muy mediana. En cambio, si no me equivoco no conociste personalmente a Marta Brunet, ella no llegó o tú no llegaste a ella. Porque los que están haciendo algo en Uruguay son tipos reticentes; hay una especie de caparazón de que está revestido el uruguayo que es poco comunicativo con el semejante a quien no tiene todos los días por delante; es un poco inerte en la relación humana.

CORMORAN: ¿Cómo se explicaría esto sociológicamente?

C. M. M.: Creo que somos una clase de gente muy insegura de sí misma, muy insegura de su bienestar. Porque también cuando preguntas por qué no hay ningún escritor que viva de su profesión, mientras Florencio Sánchez trató de hacerlo... Los anarquistas fueron los últimos que quisieron vivir mal en el país; actualmente todos —incluyendo a la gente de extrema izquierda— quieren vivir bien.

J. C. O.: Pero se te preguntaba por la psicología del uruguayo. Es una cosa que me hace pensar en "el hombre que está solo y espera", en esa cosa de frustración, de espiritualismo: es decir, el uruguayo es un tipo que vive muy para adentro en general.

CORMORAN: Hemos visto las actitudes políticas que Onetti tiene en las reuniones de escritores. Por otro lado, hace o dice hacer una

literatura muy subjetiva, de espaldas a realidades históricas, sociales, etc. Si hay en esto una contradicción, ¿crees tú que podría resolverse a nivel literario?

J. C. O.: Claro, ahora yo simplemente te contestaría que no lo hago porque no puedo; porque en el momento en que me pongo a escribir, soy un ser humano que está destinado a morir, que tiene una hija que se va a morir, que tiene una mujer a quien ama a veces y que se va a morir, que esto no tiene sentido. Ahora, creo que mi posición política es indiscutible.

CORMORAN: Le vamos a preguntar a Onetti sobre Roberto Arlt.

C. M. M.: De quien Onetti hablaba cuando nadie hablaba, porque ahora Sabato e Ismael Viñas y todos los demás provocaron el redescubrimiento de Arlt; pero la verdad es que en una época, después de la famosa querrela entre Boedo y Florida que pareció haber ganado Florida tan redondamente, nadie hablaba de Arlt, salvo Onetti.

J. C. O.: ¿Qué voy a decir de Arlt? Es algo tan complicado, porque, en primer lugar, Arlt era analfabeto. Un hombre que venía y te decía: "Sabés vos lo que descubrí ahora: pero che, lo más grande que hay en la literatura, el Rocamble"; claro, Rocamble tenía treinta y ocho tomos, y, maldición mía, yo me lo conseguí con un pariente que tenía la colección, y leí los treinta y ocho tomos. No sé, no sé si era un poseur, pero que era un tipo muy extraño, lo era. Mirá, si quisiera hablar mal



de él, aparte de todo el cariño que le he tenido, te diría que es un hombre que tradujo Dostoiéwsky al lunfardo. Sería demostrable en "Los siete locos" sobre todo... ahora él escribió primero "El juguete rabioso", luego "Los lanzallamas", y ahí se acabó Arlt.

C. M. M.: "Aguas fuertes porteñas"...

J. C. O.: No, "Aguas fuertes" era publicado en el diario para ganarse la vida; pero él publicó después una novela muy mala: "El amor brujo". Y además, las obras de teatro. Hubo un gran movimiento, sobre todo cuando apareció esta gente, ¿no?, los Viñas, con la revista "Contorno", que quería una reivindicación de Arlt; bueno, pero Arlt, autor teatral, para mí no existe, es espantoso. El autor está en las tres novelas que te nombré. Ahora en "Los siete locos", aparte de lo que yo acabo de decir de que había mucho de traducción de Dostoiéwsky, había una cantidad de personajes a los que conocí personalmente, que estaban manejados a lo Roberto Arlt. El tiene en "Los siete locos" aquella escena cuando la mujer se separa de él —"El Humillado" se llama—, que creo que la teatralizaron en Buenos Aires y creo que quedó espantoso. Después tenía esa que tenía un título parodiado o copiado: "El escritor y sus fantasmas", muy mala, muy mala, cada acto era de un autor distinto. Pero lo que quiero decir es que Roberto Arlt era un individuo de genio. Lo he discutido mil veces, sobre todo en Buenos Aires, donde el ambiente intelectual lo negaba enteramente.

C. M. M.: Creo que la gente de "Sur" lo sepultó...

J. C. O.: Me decían, si para ti es genial Roberto Arlt, qué puedo leer, qué cosas tienen interés y... no lo encontrás, no encontrás un capítulo que puedas marcar y decir "esto es genial". La sensación de genio es una cosa que, con el perdón del término, se trasuda ¿no? De todas las cosas analfabetas, de mala construcción, de absurdo, de cambio de psicología del personaje dentro de la misma novela —un cambio total, pues él había dejado de escribir y después agarraba a otro—, y... para mí es indemostrable que Arlt tenía genio.

C. M. M.: Onetti no se sintió nunca muy ligado al grupo "Sur".

J. C. O.: Yo estaba apartado de todo eso

C. M. M.: Pero también la configuración de las cosas que te atrajeron o no te atrajeron dice algo de ti. Tú conociste a Borges muy tardíamente, cuando te lo presentó Rodríguez Monegal...

J. C. O.: Admiro el talento literario de Borges, pero como persona, no, no me interesa.

C. M. M.: En cualquier caso, tu cosmovisión y la de Arlt tienen muchos puntos de contacto cosa que he visto leyendo "El juguete rabioso" el mejor libro de él, me parece.

CORMORAN: Tenemos entendido que se ha hablado de cierta influencia de Arlt sobre la obra de Sábato, a propósito de "Sobre héroes y tumbas".

J. C. O.: ¡Pobrecito!

C. M. M.: Lo de Sábato es muy deliberado, un acto de ilustración, porque Sábato perteneció al grupo "Sur" y estuvo muy cerca de Victoria Ocampo. Todo lo que ocurrió luego en la Argentina lo separó de ese grupo.

J. C. O.: Vino el odio de Sábato contra el maestro, contra Borges.

CORMORAN: ¿Y usted ha leído la última obra de Cortázar?

J. C. O.: "Modelo para Armar", me parece a mí un fracaso total, es una cosa hecha exclusivamente con el cerebro. Además, un libro escrito porque Cortázar se obligó a escribirlo. Es decir, sin necesidad. Yo creo que "Rayuela" la escribió por necesidad; ese libro me parece admirable; ahora el otro, no, el otro me parece el de un pobre intelectual.

C. M. M.: Además inficionado por un narcisismo cortazariano.

J. C. O.: Es algo que le ha ocurrido.

C. M. M.: Como dijo alguien de Malraux, me parece que ese libro demuestra a Cortázar en plena posesión de sus defectos; ahora, con momentos de gran talento, como aquella escena en que se espía la relación homosexual de la vieja aquélla con la chica. Pero, a lo mejor, es el libro más patéticamente demostrativo de los defectos y un poco del mecanismo de alienación de un escritor latinoamericano que vive en Europa; debe ser un *roman à clé* para quienes conozcan la coterie en que vive Cortázar.



CORMORAN: ¿Tú te habrías quedado a vivir en Europa?

J. C. O.: No, no, jamás.

C. M. M.: Pero a vos, tanto te da vivir en cualquier lado, si vivís dentro de piezas.

J. C. O.: Leyendo policiales, a lo mejor aquí hay una.

C. M. M.: Y el otro día ¿no dijiste lo mismo?: este no es Chile, es una pieza. Has vivido en piezas siempre. Y no digas que no es cierto porque todas las piezas que has tenido se han parecido, son iguales, y en todas hay libros en el suelo...

CORMORAN: Pero volvamos a Cortázar.

J. C. O.: Es algo de lo que no quiero hablar; tengo una relación muy larga con Cortázar. Pero hay algo que me parece mal. El odia hoy su cuento "El perseguidor", no quiere que se hable de eso porque lo considera una cosa realista, y a mí me parece un cuento admirable. Lo odia, y, por ejemplo, odia también en "Rayuela" el episodio con la pianista.

C. M. M.: Claro, es un poco fácil ese episodio. ¿No?

J. C. O.: No, lo que pasa es que es desmontable del libro, es un cuento...

C. M. M.: Sí, es un cuento. El del Tirante es otro cuento; el del Manicomio es otro cuento; por esa vía "Rayuela", es desmontable pero...

J. C. O.: No, para mí no es un novelista. Creo que es un cuentista de extraordinario talento. Yo conocía a otro Cortázar. Uno que lo único que había publicado como novela era "Los Premios", que a mí me parece que no estaba lograda; pero sí conocía muchos cuentos de él, anteriores, y me daba cuenta que el individuo tenía talento, sin duda; y él era una persona humilde, digo, intelectualmente, ¿no?, sin ninguna vanidad; un tipo que se jugó literaria o intelectualmente a favor de Marechal, el único que lo reconocía. Los demás

no lo hacían porque Marechal era peronista. C. M. M.: Ahora, el mérito de Cortázar es el mérito de la distancia, de la perspectiva. El ya no estaba en Argentina, o sea, es muy posible que otros se equivocaran. Y no hablemos de cómo se equivocaba Borges y, ya se ha visto qué ha hecho él después de entonces. Borges dice —cuando "Sur" dedica un número a la revolución de septiembre de 1955— que salió a la calle, que se mojó —iba del brazo del hijo de Guillermo de Torre, un sobrino suyo— y descubrió que "no toda multitud es necesariamente innoble". Como Perón también tenía un costado —como fenómeno político— de vileza y de prevaricación... Ahora, Marechal era peronista y como tal estaba muerto, nadie reparaba en él. Cortázar lo vio, pero Cortázar estaba más lejos.

CORMORAN: Y de los otros escritores del boom. Quizá a ti te interese Rulfo.

J. C. O.: Bueno, claro, la reacción es doble, puede estar un poco influida por el hecho de que... la primera vez que vi a Rulfo, fue mi amigo para toda la vida; me tropecé con él allá por México... la amistad y la manera de ser... sería maravilloso ¿ves? invitarlo a Rulfo para que tuviera un diálogo conmigo.

C. M. M.: No hablaría nadie...

J. C. O.: Claro, no gastaríamos nada de cinta. ¿Cómo estás Juan?, me diría.

C. M. M.: Y vos le dirías: ¿cómo estás Juan? El que dijera primero esta frase, ahorraría la otra. Son iguales. Y con Arguedas también te pasa un poco lo mismo. Estás más lejos de Arguedas que de Rulfo, pero también te hiciste amigo de Arguedas.

CORMORAN: ¿Usted ha leído la última producción de Fuentes?

J. C. O.: Sí, Fuentes tiene un enorme talento, y seguramente, además, un dominio fabuloso de toda técnica que aparezca en el mundo. Si no la inventó él, la va a tomar. He dicho de Fuentes, no sólo por su vida personal porque lo conozco personalmente, sino también literariamente, ya que es un play-boy, es decir, la cosa más opuesta a un Juan Rulfo. Rulfo es un tipo que vive en un rincón, nada más, y tiene una tragedia, no puede escribir más.

C. M. M.: Está escribiendo un libro que...

J. C. O.: Sí, "La Cordillera". Desde hace diez años... Es de una riqueza la prosa de Rulfo..., una riqueza dominada, ¿no? El sabe lo que está haciendo, tiene un talento extraordinario.





## AMOR SE DICE CANTANDO

*"te rasco y me hiero": Gonzalo Millán.*

Olor a perra vagabunda acostumbrada a la noche, ella caminaba detrás de su hombre recogiendo cuanto había de rabia en esa boca que venía insultándola en voz baja, a grito rajado a veces dándose vuelta hacia ella en un baile de trompo cucarro sorprendiéndose violento y con sed en la mitad de la vereda, para luego continuar en la misma dirección un poco más tranquilo pero con idéntica sed, sabiendo que La Perfumada iba detrás escuchando todo en una actitud de silenciosa mansedumbre en que sólo respondían las suelas de sus zapatos, las suelas de sus zapatos, las suelas de sus zapatos, dejando así que el Parque Cousiño avanzara hacia ellos en un océano de oscuridad donde se balanceaban fosforescentes los mástiles de los álamos. El Perfume trituraba las palabras en su jeta airada sin importarle el silencio que venía hacia su cara, mezclado a veces al ruido de algún camión que pasaba por la avenida Viel hundiéndose en la noche camino a la costa, ahora habían cruzado hacia el Parque Cousiño adelantándose La Perfumada hasta ponerse a su lado puesto que comprendía que la vieja y ciega y vieja solución en el pasto pondría término a la rabia del hombre, saltaron una acequia, luego otra, entrando en una selva llena de niebla donde después de tropezar con algunos tarros vacíos la mirada fue acostumbrándose a la oscuridad y continuaron caminando bajo los árboles, entre papeles de diario que de pronto se enredaban en los pies, escuchando a los gatos que respiraban en la oscuridad. La Perfumada se sentía feliz pues en este oasis ella volvía a recuperar el amor que los demás le arrebataban apretándose jocosamente la nariz al verlo entrar al Bar Puerto Nuevo o al Club Social Tres de Enero, próxima a una pila de agua rodeada de bancos destruidos se acostó en la tierra, boca arriba, suplicándole mijito venga para acá en un olor a cadera volteada que él respiró exasperado y definitivo porque todo era como mucho, recién entonces se dio cuenta que iba a matarla, señaló el ex seminarista, detective Francisco Marín.

La boca estaba llenándose de hormigas en una indiferente invasión mientras la mirada recorría su cuerpo pensando que no había muerto bonito como cierta vez le prometiera, pronto amanecería suspiró después al observar encima el cielo desierto por entre las ramas de los árboles, cariñosamente volvió la mirada hacia ella otra vez pero con un rápido movimiento, como si recién hubiera descubierto su cuello degollado, le subió la falda hasta ocultarle por completo el rostro pero no conforme le envolvió la cabeza con la falda. Así está bien dijo El Perfume acariciándole los muslos, mientras nuevamente se dejaba caer cansado y huérfano sobre el pasto. El gesto de la mano se deslizaba por una piel morena llena de silencio que no respondía al llamado del hombre y bruto de dolor al caer en cuenta se dijo no puede ser la mansa que he hecho. ya cabrita, basta, mira que me voy a enojar si continuas comediando, recordando lo buena que había sido cuando puesto en preciosa por una de esas La Perfumada lo había ayudado desde afuera, devolviendo a la carpintería del Gallego la garlopa, los dos formones y el taladro para que retiraran la demanda judicial, ahora parecían recuerdos pero la tenía siempre a su lado, desordenada en el pasto, hecha caldo, recorriéndola con la vista dentro de una quietud que permitía escuchar el ruido de la acequia cercana, perforada la noche por los grillos, mientras ahora exhalaba en una confusa llegada hasta el cuerpo dormido un largo suspiro de satisfacción, hundiendo los dientes en el pecho mudo sorprendido de hallarse sobre ella galopando a todo vapor. Por encima de la cabeza envuelta por la falda divisaba bajar y subir la elipsis en un jadeo solitario envuelto de tierra y de pasto, las rodillas dolían en el viaje del jinete sobre La Perfumada y a lo lejos ladró dos veces un perro aplastándose contra ella en un miedo imprevisto que detuvo su cuerpo. En ese instante todo pareció ceder en un súbito deslizamiento llevándose sus rodillas, el olor agridulce de la mujer yacente; el ladrido recién escuchado, agotada la última fuerza que permitía divisar la elipsis y ahora todo sí que fue paz en El Perfume cuando echó a dormir.



Despertó con una sed atroz bañado por el sol que latía entre los árboles, escondiendo el rostro bajo el brazo en un movimiento que se deshizo de inmediato, huir mientras la mirada comprobaba la escena irreversible en que sólo había cambiado el gesto taimado que ahora ella tenía, bruscamente de pie caminó unos pasos hacia la pila de agua bebiendo a rápidos sorbos con ayuda de la mano, pero cuando volvió hacia La Perfumada se dio cuenta que vomitaría por culpa del agua que comenzaba a encrespase en su estómago, además este maldito olor que tenía refelices a las moscas que revoloteaban sobre la mujer hecha pantano a la luz del sol, entonces se apoyó en un árbol dejándose ganar por el bramido que escapó del centro de su cuerpo doblándole la cintura en una sacudida que soltó el vómito de una vez. Quedó mirando siempre hacia el suelo con los ojos semicerrados mientras escupía de vez en cuando rápido y fino, de pronto, como regresando a su cuerpo inclinado hacia el árbol, pensó que si no rajaba ahora mismo el tango se llamaría adiós pampa mía y El Perfume se largó a perderse no sin antes mirar hacia atrás.

El detective Francisco Marín, parado sobre una silla, recitaba a Bécquer en medio del silencio que conservaban los mudos clientes del Bar Magallanes, mirando de vez en cuando hacia el más borracho que había en la mesa, delgado, rubio, vencido por la poesía que no cesaba desde que llamara al jefe por teléfono en un minuto de respiro pidiendo dos patrullas porque había descubierto al asesino, vaso en mano la levantaba a veces saludando al hombre de traje azul que recitaba tan bonito y sentido recordándole por la misma mierda la tristeza que tenía en el pecho y el ex seminarista Francisco Marín le contestaba dirigiéndole las oscuras golondrinas con una voz tremulante. Ahora bien: el crimen no era su fuerte. Para El Perfumado los cinco últimos días que llevaba viviendo a la rastra, habían sido una continua laceración que a pesar de los mil litros de vino pasados por la garganta lo obligaba a mantenerse despierto y legañoso dentro de sí mismo, a veces cabeceaba muerto de cansancio apoyándose contra una pared, parecía que por fin dejaba de recordar y de recordar al deslizarse contra el suelo pero en ese momento el sueño se retiraba traidoramente y otra vez debía levantarse comenzando a deambular por Diez de Julio, por Viel, por Avenida Matta, por suerte dinero no le faltaba, ahora escuchaba acodado junto a otros huachacas a este buen señor que se había pasado a la mesa de ellos invitado no sabía por quién, además no importaba, suspiró profundo El Perfume, llorando a La Perfumada, echándose otro trago, además le había jurado a ella por si las moscas: si mañana moría sería enterrada con zapatos nuevos y vestido de nylon. La muerte más pituca de la tierra, recompensándola turbiamente en pompas que estarían a cargo de la Empresa Zenteno, pero hoy ni siquiera había la posibilidad de cargarle un kilo de flores sobre el pecho. Adiós, quien te quería era El Perfume. Los aplausos le hicieron levantar la cabeza descubriendo ocho miradas que venían hacia él en un semicírculo de trajes oscuros, entonces el detective Francisco Marín saltó de la silla y acercándose a paso lento le dijo sin alegría usted está detenido mi amigo, cediendo El Perfume dentro de su cansancio una borrosa sonrisa afirmativa pues comprendía que cantar le haría bien, ¿por qué?, era hedionda, ¿por eso?, me tenía aburrido, diría recordándose con las manos en los bolsillos. Ella detrás. Pero fue muy buena conmigo, agregaría, acaso la primera pregunta fuera, ¿sabes por qué estás aquí?, claro, por lo que pasó, ¿y por qué le amarraste la falda sobre la cabeza?, no quería verla muerta, señor, charqui después que La Perfumada se acostó en la tierra para comerle la rabia que tenía, los chiquillos se apretaban la nariz al verlo, por lo tanto era como mucho mandársela a guardar pero ella, la muy retonta, creyó que sería como otras veces y las divinas güevas, la mató, sencillamente cantando.

VENZANO TORRES

viene de la pág. 5.

Resulta significativo que las respuestas negativas se refieran en particular a la influencia del escritor en Chile, mientras que hay algunos indicios —aunque no una certeza— para suponer que muchas respuestas afirmativas aluden en general al escritor de cualquiera nacionalidad y época.

Examinemos finalmente las respuestas de quienes establecen distingos y condiciones.

#### C. Respuestas Condicionadas

En un punto equidistante entre la afirmación y la negación de la influencia social del escritor, se sitúa la opinión de un grupo numeroso de 34 escritores (14%) que responden que esa influencia depende de una variedad de factores, o bien que ella puede ser tanto positiva como negativa.

a) Para algunos, la influencia que puede ejercer el escritor está condicionada a su calidad literaria y al prestigio de que goce:

"En el caso del gran escritor que da testimonio de su época, su voz siempre es guía en la elevación de la sociedad".

"Si es buen escritor y tiene una posición definida, clarifica los problemas para los lectores; les hace ver la realidad y los orienta".

"Depende del escritor y del tipo de literatura a que se dedique. En general creo que si no se piensa influir de manera positiva para producir cambios que conduzcan a formas superiores de vida, la labor literaria resulta en cierta forma estéril".

"Ejerce influencia, sobre todo cuando logra crear personajes ejemplares".

b) Para otros, esta influencia depende de la orientación del escritor, de su interés por abordar temas sociales o del grado de su compromiso político:

"Ejerce alguna que es mínima en los escritores no comprometidos y asume extraordinario alcance en los escritores que han tomado partido en la lucha social. El sentido del papel depende, pues, de la actitud positiva o negativa que se tome en el conflicto".

"Ejerce influencia si es un escritor de tendencias sociales (Lillo, Neruda, Guzmán, etc.). Denuncia y construye".

c) Para otro grupo de escritores la influencia depende del género literario o de la disciplina que se cultive:

"Depende del escritor: el filósofo, mucha; el novelista, bastante; el poeta, poca".

"El dramaturgo, sí. El teatro, al ser un arte visual, expone problemas y entretiene".



"Un criollista, a veces, un naturalista posiblemente no aporte nada. Sólo cuando el escritor es un pensador llega a influir predominantemente en el medio. Estimo que ese debe ser nuestro objetivo".

d) Finalmente para otros autores esta influencia puede ser tanto positiva como negativa:

"Orienta o desalienta, anima o amarga, crea mitos que inspiran a una sociedad".

"Depende del escritor: Puede ser magnífica como nefasta".

"Sí, pero depende de la profundidad y calidad de sus juicios. Poseyendo ambas, esta influencia todavía podría ser negativa (Nietzsche). La positiva la logra por su grado de identificación con la sociedad".

En síntesis la opinión dominante afirma la considerable influencia del escritor en la sociedad y señala las variadas formas en que ella se ejerce, aun cuando un grupo minoritario se muestra escéptico de la eficacia de esa influencia, particularmente en Chile, y entre los que sustentan esta opinión prevalecen los escritores de mayor prestigio.

El examen de los diversos aspectos de esta influencia en combinación con los datos sobre sus motivaciones, imágenes y evaluación, proporciona una base empírica para caracterizar la auto percepción de los escritores.

La autoimagen del escritor como artista, creador, orientador, guía, crítico social y aun como juglar, implica un status público. El hecho de dirigirse a los demás a través de libros que aportan una contribución cultural, de guiar o criticar a la sociedad, y de ser intérpretes de la realidad, supone además que ese status público tiene una connotación de prestigio. Influir sobre la sociedad y la cultura es una forma de poder espiritual. Cuando la mayoría de los entrevistados expresa su convicción en la influencia social que ejerce el escritor, está afirmando el tipo de poder y prestigio que ven en el oficio intelectual.

<sup>1</sup> N. de la R.: Fragmento del libro en prensa "El oficio en las letras", a aparecer próximamente bajo el sello de la Editorial Universitaria en la Colección Cormorán. Su tema: un análisis sociológico de la literatura chilena.





## LOS MUCHACHOS PERONISTAS

Ahora que Pedro Lira Urquieta ha acuñado el nuevo término, se puede concluir que "La hora de los hornos" (Argentina, 1967/68) es un film violentista, no sólo por sus enunciados generales sino que, fundamentalmente, por su "mensaje": no existe —ni existirá— otro camino para la liberación del Tercer Mundo que la lucha armada, sin claudicaciones, sin medrosidades. Es lo que reiteran desde la banda sonora Octavio Getino y Fernando Exequiel Solanas, los realizadores de la película.

No obstante, y por encima de esas consideraciones, "La hora" (cuyo subtítulo es "Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación") intenta convertirse en una apologética del peronismo. Las simpatías de los autores por los postulados del general justicialista entorpecen no sólo la relación de ciertos hechos históricos, sino que los lleva a una sobrevaluación de la que representó el movimiento en sus aspectos más comprometidos. Esto se evidencia, en especial, en la segunda parte del film ("Acto para la liberación", 120 minutos), en donde aparece la génesis, ascenso y derrota del peronismo.

Conviene, sin embargo, detenerse en algunos aspectos de esa hipérbola historicista. Nadie que no sea un ciego podrá negar el carácter popular y masivo del fenómeno justicialista; tampoco podrá rechazar la posición multitudinariamente antioligárquica que signó al movimiento desde sus orígenes. La valoración de esas dos constantes del peronismo adquieren, a la vez, las únicas posibilidades de análisis de una pasión política y social (aunque no económica) que significó una suerte de cataclismo en el devenir histórico de Argentina. En un estricto sentido realista, el peronismo fue un torrente popular que sobrepasó, con mucho, las cualidades teóricas y revolucionarias de sus líderes. Esta instancia apenas si aparece insinuada en "La hora"; por el contrario, el film se detiene fatigosamente en situaciones meramente externas (discursos, efusiones, actos masivos), mientras que omite (o deforma) algunos de los aspectos más negativos del movimiento: la emergencia de grupos fascistas, por ejemplo, que se convirtieron en la fuerza de choque del régimen (la Alianza Libertadora, entre otros); insinúa a través de un título que Perón nacionalizó el transporte ferroviario, pero olvida, casualmente, que significó la compra al capital inglés de un material en absoluto deterioro y por el cual se pagó una suma muy superior a su costo (así, en verdad, cualquiera puede convertirse en un adalid de nacionalizaciones); no revela, por otra parte, que la infraestructura económica del país permaneció intacta, que al amparo del sistema se enriquecieron hasta el hartazgo nuevos personajes (Jorge Antonio, para citar a uno); que el antimperialismo de Perón fue más declamatorio que real (los grandes monopolios nacionales y extranjeros siguieron operando como en sus mejores tiempos). Las claudicaciones, tibiezas y, finalmente, las cobardías de Perón impidieron la radicalización del movimiento y la defensa organizada cuando sus posiciones fueron amagadas y atacadas por el gorilismo. Esta particular situación tampoco es presentada por los autores del film con verdadero vigor; hay que reconocer que están dichas a través de algunas frases del relator, pero no cobran una singular vigencia para tipificar las renuncias históricas e ineludibles de los líderes peronistas.

Por eso resulta curioso y hasta grotesco que Perón, 15 años después de haberse refugiado en una cañonera paraguaya con la complicidad de Alfredo Stroessner, declare a Carlos María Gutiérrez de la revista "Marcha"

que "lo que está entronizado es la violencia y sólo puede destruirse por otra violencia. Una vez que se ha empezado a caminar por ese terreno no se puede retroceder un paso. La revolución tendrá que ser violenta". Tres lustros después Perón parece haber asimilado la lección de "La hora de los hornos", pero es demasiado tarde como para creerle, como para no pensar que se trata de una dinámica retoricista sobre la revolución.

El film de Getino y Solanas, tal como lo han declarado ellos mismos, es un "acto" para la acción, un modelo de estrategia revolucionaria; por eso resulta mucho más adecuado discutirlo y/o analizarlo desde el único punto de vista que la misma película postula: el político-revolucionario. Los realizadores se empeñan en presentar al peronismo como un movimiento policlasista, cuya ideología más inmediata puede reconocerse en una especie de nacionalismo de izquierda; el enfoque, en más de algún sentido, es correcto. La burguesía argentina, y especialmente los grupos de presión económica, no repudió al peronismo intrínsecamente; al amparo de su ideología siguió prosperando y fortaleciendo sus finanzas. Hubo, como es lógico, algunos damnificados (Gainza Paz, los Wemberg), pero resultaron casos aislados dentro de una situación que se caracterizaba por otras pautas (económicas) y otras guías (políticas). El apoyo masivo de la clase obrera significó también su inmovilismo. La CGT adquirió el carácter de un custodio del sistema y fue la manera más elegante (e infernal) de frenar el movimiento ascendente de las masas que exigían la izquierdización progresiva del régimen. Se puede decir, sin caer en errores profundos, que entre 1945 y 1955 la clase obrera argentina junto con aglutinarse bajo las mismas consignas y las mismas banderas de lucha fue traicionada por los líderes del movimiento al que habían adherido con más ingenuidad y entusiasmo que sentido revolucionario.

Los 120 minutos de "Acto para la liberación" el rastrear históricamente lo que fue el peronismo (y lo que representa en la hora actual del pueblo argentino) no sólo distorsionan algunos datos esenciales, sino que magnifican sus consecuencias, olvidando que las luchas del pueblo argentino no se iniciaron, necesariamente, con el advenimiento del justicialismo. Un repaso de esas luchas obligaría a los autores del film a modificar algunos aspectos esenciales de su enfoque y, lo que es más, a situar en su verdadero sentido político-social al peronismo como ideología. No se puede pasar por alto que recién después de 1955 algunos dirigentes intermedios del peronismo acceden hacia posiciones marxistas; es decir, el movimiento (cuyas parcelizaciones son indiscutidas) cuando ha sido derrotado y claudicando toma conciencia de que el marxismo —como lo ha señalado Sartre— es la única filosofía capaz de producir las transformaciones sociales que intuitivamente reclaman las masas, apenas concientizadas durante el decenio que Perón ocupa el poder. Porque el peronismo es una resultante superestructural (ideología) de una base económica que ni siquiera es reformada (no digamos modificada o revolucionarizada) en sus significaciones más epidérmicas. El policlasismo inicial del peronismo, por otra parte, encuentra en la actualidad su más categórica respuesta en la atomización del movimiento, en las contradicciones insuperables que arrastra, en los compromisos que adquieren sus líderes (fundamentalmente con el régimen de Onganía) y en las venalidades que cada cierto tiempo

exhiben algunos de sus dirigentes.

En la primera parte del film ("Neocolonialismo y violencia", 95 minutos) es donde se advierten las mayores cualidades expositivas de sus autores; es también donde realmente funciona un compromiso estético, el que se diluye en la segunda parte y se borra totalmente en la tercera ("Violencia y liberación", 45 minutos). Cuando dije que el único enfoque posible para este film es el político estaba indicando, a la vez, que sus lineamientos artísticos (por una deliberación de Getino y Solanas) aparecían voluntariamente borronados, porque los realizadores prefirieron antes que nada un estilo directo, a veces fatigoso, testimonial y que los insertaba en ciertas modalidades del reportaje periodístico (notorio en algunas secuencias del film en que se utiliza la entrevista con sonido directo o se reproduce una situación social determinada, como la de los cañeros de Tucumán). Por eso el film se coloca fuera de una estética cinematográfica, aunque muchos podrán decir que el estilo que inventa el film también puede constituir una nueva estética. Esto, en ningún caso, es un reproche, es una constatación.

En toda la primera parte, sin embargo, hay cualidades narrativas que es difícil pasar por alto, en especial cuando los autores reflejan el modo de vida, usos y costumbres de la oligarquía argentina (la secuencia referente al cementerio de La Recoleta es ejemplar en ese sentido); también alcanza grados de real estremecimiento documental todo lo concerniente a Vietnam que se presencia casi al final de la primera parte, que, como se sabe, se cierra con una imagen fija del comandante Ernesto Guevara que permanece 4 minutos en la pantalla.

Los tramos finales de la segunda parte y la totalidad de la tercera están dedicados a la violencia. Los autores señalan que la lucha armada es el único camino para terminar con la mediatización imperialista no sólo en Argentina, sino que en todos los países dominados por éste. El llamado a la violencia, sin embargo, se desliga de todo armazón teórico (aparecen, eso sí, algunas citas de revolucionarios ilustres), de una estrategia que sea perfectible por quienes tienen (o tendrán) la responsabilidad de ejercer esa violencia revolucionaria. En ese aspecto el film se limita simplemente a convertirse en un agitador, en un revulsivo sobre el espectador.

Sin embargo, lo que muestra el film (o pretende mostrar) es la realidad argentina; es decir, sus pautas de violencia sólo tendrían validez para esa realidad y no para el resto del continente, como se pretende en algunas de sus formulaciones teóricas, ya que un englobamiento de las realidades latinoamericanas, pasando por alto tradiciones, historia, hechos económicos, sociales, determinaría más de algún fracaso considerable. En ese sentido el film excede sus pretensiones y se transforma, sin quererlo, en un vocero del voluntarismo revolucionario, lo que no deja de ser peligroso tanto desde un punto de vista teórico como de praxis revolucionaria. En fin, son los riesgos que se corren cuando se concreta un cine apasionado, violento y categórico, destinado a causar un indiscutible remezón en las pasividades del espectador cinematográfico.

CARLOS OSSA

De izquierda a derecha: Perón con Ibáñez, con Stroessner y con Somoza. Luego Eva Perón.

# OCHO POETAS



siempre he pensado que esta ciudad / construida en la cima de los cerros / es la que corresponde a la nueva generación"), el amor-ternura extendido al extremo hasta dar con el absurdo, y ese hermoso poema "Querida abuelita", donde se narra míticamente el viaje que hacían antiguos marinos desde el Callao a Valparaíso, y cómo los buques, casi imantados, "llegaban solos a este puerto", con la tripulación dormida.

Junto al poema autobiográfico (algunos de los textos de Quijada Urías, quien, según se ha dicho, presenta ya un pensamiento poético articulado) está la representación, a otro nivel, de una realidad histórica, intelectual, como es aquella en la cual trabaja Belkis Cuza Malé. En verdad representa una muestra importante dentro de la actual poesía femenina cubana, como lo advierte el jurado. Belkis Cuza Malé desarrolla preferentemente la historia de mujeres-heroínas de la literatura que han llegado a una situación límite: Virginia Woolf, Juana Inés de la Cruz, la viuda de Cesare Pavese.

Tanto en los poetas cubanos restantes que vienen en esta antología —Alberto Jorge Carol, Adolfo Suárez y Eduardo López Morales— como en el español Maristany y en el venezolano Aray, la poesía escapa de los márgenes de la abstracción y de la síntesis para ingresar a un espacio/tiempo donde es imposible el empleo de la metáfora no explicativa, autónoma. Definitivamente la poesía deviene aquí historia, pero sin perder, ciertamente, su lazo consanguíneo con la magia. Al tocar la historia la poesía adquiere conciencia de su fatalidad. Octavio Paz ha dicho que "de ahí brotan la ironía y el prosaísmo, la violencia de la sangre y el artificio pérfido del adjetivo".

La narración de superficie amenaza a estos poetas y a muchos otros que trabajan esta línea. Las metáforas gastadas o demasiado explícitas ya no cumplen su papel de descubrir cubriendo, de revelar, de hacer que las cosas y los hombres se vuelvan sobre sí mismos, se eleven y surjan a un nivel superior en el poema.

Testimonialmente, el joven Alberto Jorge Carol intenta narrar en un tono lírico y coloquial su etapa de adolescencia y el conflicto que lentamente va produciéndose entre sus padres y la Revolución cubana, hasta que éstos deciden abandonar la Isla. Adolfo Suárez escribe directamente atado a la anécdota histórica, tratando de gestar una poesía rememorativa con héroes que se desplazan subyacentes y que no son otros que los anónimos que hicieron posible un día el asalto al Palacio de Invierno y la instauración de la primera república socialista. Además de esto, Adolfo Suárez funde o desarrolla paralela una poesía de intimidad hogareña, desde una posición neorromántica. Eduardo López Morales ejecuta una tentativa absolutamente distinta a sus otros colegas. En la selección tomada de su conjunto "Ensayo sobre el entendimiento humano", López Morales fija sus anhelos de elaborar una dimensión personal a través de la mixtura de la poesía con el ensayo. Se trata de una escritura política, alejada del esquema inoperante del realismo crítico, falsamente socialista. Es la de López Morales una visión crítica mediante extendidos versículos donde se entrelazan alusiones filosóficas e imágenes poéticas, trasluciendo a veces una postura de consejo ético que lo debilita.

El hispano Maristany se mueve igualmente en una línea narrativa, volviendo con frecuencia sobre su infancia desde donde nutre —me refiero a tema— su poesía. La visión doméstica está fusionada a lo social-político. Por lo demás, no aparece sólo en Maristany este rasgo dominante sino que es una característica común a los poetas que se insertan en esta antología editada en Cuba. Se da, también por cierto, bajo la usanza del collage y con vigor, con fuerza, en el venezolano Edmundo Aray; en él aparece incluso la cadencia del spiritual negro en poemas como "Malcom, tú eres negro" o "Poder negro", con aquella esperanza siempre latente —dentro de la negritud— de un mañana libre y autónomo.

Este volumen editado por la Casa de las Américas es útil desde el momento en que permite ver algunas de las características de la actual poesía hispanoamericana, así como sus riesgos y posibilidades. La modalidad de Casa inaugura también la oportunidad de que se conozca, aunque sea en fragmentos, y dentro de un mismo libro, la obra de los más jóvenes poetas en idioma español.

HERNAN LAVIN CERDA

## MUJER BRAVA QUE CASÓ CON DIOS

A Sor Juana Inés de la Cruz!

Me la imagino toda de blanco,  
pintando las paredes del convento con malas palabras,  
abrumada por el calor, por los mosquitos,  
y el desierto que era su celda.

Supongo que mucho antes, había cometido un desliz  
con un caballero que por aquel tiempo  
ya era casado, pero que reconstruía su vida de soltero  
cada vez que la besaba.

Estoy segura de que cuando él la abandonó,  
ella quiso entregar su cuerpo al diablo,  
hacerse una mujer práctica e indigna,  
y que compró dos o tres trapos femeninos,  
lloró un poco,

y luego se dijo: "toda la maldad del mundo son los  
[hombres]".

Creo, es más,  
que no procuró olvidarlo,  
que llevó un record de las batallas que ganaba,  
y que solamente cuando lo mataron  
en aquel lfo de mujeres  
ella puso sus ojos en otro,  
y que casó con Dios, el impotente.

BELKIS CUZA MALE



QUERIDA ABUELITA

Hoy he visitado la Biblioteca de esta ciudad,  
y, con especial cuidado,  
he tomado las siguientes notas  
para enviárselas a usted  
con el único propósito de divertirla:

En la página 119 del libro "Memorias Secretas"  
de Antonio de Ulloa, refiriéndose a los buques  
que venían del Callao a Valparaíso:

"El piloto i el contra maestre  
hacen la guardia alternativamente,  
y ésta  
consiste en esto:

el uno de los dos que no está de guardia  
duerme profundamente  
i el otro

que está de guardia  
manda hacer su cama sobre al alcázar  
o a la puerta de la cámara  
i allí duerme con toda descuido,  
i a su imitación hacen lo mismo la demás jente..

El cuidado del navío queda  
absolutamente entregado al timonel,  
i cuando éste no puede soportar el sueño,  
amarra la rueda del timón  
y se duerme como todos".

Es así, querida abuelita, como los buques  
llegaban solos a este puerto.

EDUARDO EMBRY

1. "Ocho poetas", Colección Premio Casa de las Américas, 1969.

Dibujo de Mónica Lihn

El riesgo del surgimiento de una retórica o mecánica de narrar (recoger, por ejemplo, mediante el recuerdo en tranquilidad, las imágenes de una realidad anecdótica del pasado) acosa verdaderamente a la poesía que se escribe hoy en idioma español. El poeta mexicano Jaime Sabines dijo hace algún tiempo que una retórica de la sencillez o de lo simple podía amenazar a la nueva poesía hispanoamericana, la que huyó de la solución del cántico, del poema-himno al estilo nerudiano. La imagen adjetival y pirotécnica fue dejando paso a un contar la historia, a una poesía-predicado no ausente de la explicación.

No cabría ninguna objeción a la modalidad del relato, si ella significase una disimilitud, una diversidad en la creación final, y no una realización uniforme de las situaciones o los temas.

La reunión de los ocho poetas mencionados en el Premio Casa de las Américas de La Habana 1969<sup>1</sup> en un volumen antológico demuestra la existencia del peligro. Estas son las coordenadas comunes a través de las cuales se trabajan aquí los temas: 1) Una estructura lírico-narrativa en la que se sumerge la historia; 2) Incorporación, a todo vuelo, de personajes a los cuales les corresponde actuar o narrar las anécdotas; 3) Adopción del cable (empleo como collage, a veces), no sólo como estímulo matriz y monitor —temático— para "recuperar" luego una dimensión lírica mediante la poesía, sino extrayendo y copiando incluso el sistema vigente de entregar lo más importante de la información o "lead" en las primeras líneas: aquí lo básico de la historia se da también en los primeros versos; 4) Utilización, al modo del narrador en prosa, de la segunda y la tercera persona, además de la primera, lo cual establece una distancia del poeta-relator para consigo mismo y, a su vez, incorpora al lector dentro de la trama; 5) La visión del "cronista" es predominante; el poeta pegado más a un tiempo histórico, a un tiempo cronológico que a un tiempo mítico, imaginario.

El jurado seleccionador de los ocho poetas (Eduardo Embry, de Chile; Alberto Jorge Carol, de Cuba; Adolfo Suárez, de Cuba; Eduardo López Morales, de Cuba; Belkis Cuza Malé, de Cuba; Edmundo Aray, de Venezuela; Luis Maristany, de España, y Alfonso Quijada Urías, de El Salvador) actuó más bien con un criterio que los uniformiza; aun cuando hay aspectos que sitúan distancias entre un poeta y otro, los textos antologados reflejan cercanías. Hay una homogeneidad de estilo (¿moda?) más que una presencia de estilos. Las formas en cuyo interior el poema se resuelve son más o menos las mismas, comunes a los ocho poetas. Este criterio de los jurados —Antonio Cisneros, René Depestre, José Agustín Goytisolo, Efraín Huerta y Roberto Fernández Retamar—, que nace sin duda de una intención plausible cual es contribuir a derrotar vestigios de una poesía epidérmica, de un postmodernismo ampuloso y hueco, oscuro, puede sin embargo —de continuar su uniformidad seleccionadora— abrir campo a una mecánica poética no menos frustrante que la anterior.

En algunos de los poemas de esta antología está por cierto visible esa osquedad de base; aparece el cronista de superficie. Pero son los menos.

El chileno Eduardo Embry, que abre el libro con 12 textos de su trabajo "Poeta en Valparaíso", oscila dentro de una extraña visión lírica y urbana del puerto, no ausente del tema de la infancia. Embry desarrolla varias líneas: la falsedad de las leyes, las alusiones bíblicas y morales, una forma distinta y contrastada de ver el puerto de Valparaíso: en la planta baja y en los cerros ("Por eso,



NIETZSCHE

### Y EL FIN DE LA RELIGION

Un índice de la madurez latinoamericana nos lo dan nuestros escritores universitarios, sólidamente emplazados en sus respectivas especialidades, capaces de incorporar a su repertorio los grandes temas de la cultura europea. El precio de este universalismo suele ser la anonimidad profesoral o la inhibición para abarcar esos temas en una perspectiva histórico-cultural propia. "Nietzsche y el Fin de la Religión", del doctor en Filosofía argentino Víctor Massuh, adolece de este conjeturable defecto compensado por la seriedad de sus propósitos. Ante todo debemos agradecerle su cumplido proyecto de precisar el sentido exacto en que "la religiosidad nietzscheana sólo puede ser comprendida a partir del humanismo ateo y en función de la hazaña por él realizada". Cuando después de establecer la relación de parentesco existente entre Feuerbach, Marx y Nietzsche —en el mejor de los capítulos del libro—, Massuh afirma que aquél y éste cedieron, a diferencia de Marx, el sueño de identificar sus filosofías con los contenidos de una "religión", creemos haber asistido (contra la excluyente imagen de Nietzsche como "el filósofo más descollante de la reacción imperialista" que pusiera en circulación George Lukács, hace años) a una labor de rescate de la obra desmistificadora de Nietzsche como crítico de la religión; y olvidamos que, desafortunadamente, como nos lo advierte desde un comienzo el profesor Massuh, "la etapa positivista de la negación y el desenmascaramiento" no fue la estación última. "El pensamiento y la personalidad de Nietzsche deben ser comprendidos en un contexto religioso". "El fin de la religión anunciado por Nietzsche (es el slogan que emplea V. M. para bautizar su libro) expresa la necesidad de un nuevo comienzo en un plano distinto". Tal es, en definitiva, el sentido exacto que se nos propone desde la altura de una exposición que se rehúsa a instrumentalizar el pensamiento nietzscheano, pero que, por serle fiel, parece confundirse a ratos con una apologética del mismo y terminar en un canto de alabanza al buscador del Dios Desconocido. En tal predicamento el profesor Massuh empieza por desechar toda interpretación biográfica o psicologista que constituiría según otro autor moderno, Eugen Fink, una clave errada para comprender las mutaciones del pensar nietzscheano. Para zanjar el problema que presentan dichas mutaciones, el profesor argentino asume la "conciencia rigurosa que el propio Nietzsche tuvo de sus libros, y por lo tanto de su evolución intelectual".

Desde este punto de vista —irreprochable en el contexto de un "Nietzsche par lui-même"— cada una de las tres etapas en que usualmente se divide el periplo de este "genio contradictorio", se resolverían en la unidad de "una dialéctica espiritual entendida como el camino de la sabiduría". De aquí que la locura del maestro consignada como "aquellas ruinas silenciosas de su espíritu que sobrevivieron a la crisis de 1888", tenga que aparecer en este cuadro anticlínico como la sola síntesis de esa dialéctica y, de ninguna manera, como el ingrediente constante de un espíritu. Estamos, no obstante, afortunadamente lejos de un Elogio de la Locura nietzscheana como el que otro pensador argentino, Ezequiel Martínez Estrada, ensayara en su tiempo al afirmar lisa y llanamente, con el mayor lirismo, que nada había de incoherente en "el final de un lento proceso de transfiguración, un proceso de metamorfosis que tanto nos cuesta a nosotros realizar, privados de sus medios sobrenaturales", nada de incoherente como no fuera "desde el punto de vista del psiquiatra y del filósofo caído en la locura sistemática". Más prudente, el profesor Massuh nos enseña que la coherencia nietzscheana comprende el paso a la locura y que "el acto creador, entendido como una hipertrofia de la voluntad heroica termina siempre en una forma de demencia".

Si la imagen lukacsiana de Nietzsche como "filósofo guía de la burguesía reaccionaria", parece admitir enmiendas importantes, esta otra que nos ofrece Víctor Massuh, después de reconocer el aporte de Nietzsche al humanismo ateo y de prevenirnos contra el peligro de confundir el pensamiento nietzscheano con sus respectivos avatares históricos, para extenderse luego largamente en torno a su sensibilidad religiosa, por muy justiciera que sea nos encuentra mal preparados para recibirla. La crisis del humanismo europeo propone como alternativa la hipótesis de que el hombre no existe, y, en esa perspectiva, la resurrección de Nietzsche o del Superhombre, tiene un sentido que acaso se nos oculta en parte de sus implicaciones. En nuestra perspectiva histórico-cultural, el humanismo no ha vencido aun a la barbarie y lo que avanza es un proceso de lo que llamara Lukács la "fasciación de la ideología burguesa", para el que sirvió Nietzsche en Europa. Sea donde fuere, la unidad mística hombre-Dios, puede resolverse en un desagradable espectáculo; pero en nuestros escenarios no se la puede imaginar sino como una farsa sangrienta.

ENRIQUE LIHN



Víctor Massuh



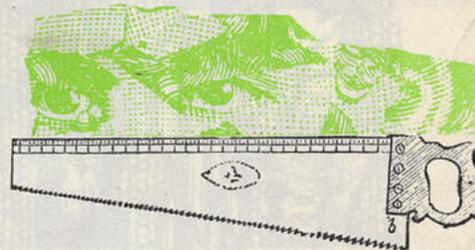
ADIOS A SANTIAGO

Mi farragosa peregrinación por los Ateneos y Sociedades Filarmónicas de la Gran Provincia, está próxima al desenlace, y, como ha dicho Pasteur: "El azar favorece sólo a la mente que está preparada". El 7 de septiembre del año último pasado, en flagrante contradicción antagónica con los principios que nutrieran mi espíritu desde la más tierna infancia literaria, animado no obstante por el mismo soplo que empujara alguna vez al Maestro, pretendí ¡ay! traer a los hombres de mi tiempo y del otro una guía para la acción. El egoísmo ilustrado de las capas medias e intermedias, sumado al plebeyismo de salón practicado por los gánzapiros de turno obligatorio, fueron minando lentamente mi santa paciencia. En cuanto al pueblo, soberano conductor de la Nación, mi crítica y autocrítica ya han sido elevadas. En trance de regresar a la vida privada para asumir mis responsabilidades en el Fondo "Los Transparentes", hombro a hombro, codo a codo, con los distinguidos obreros del agro que me secundan, conscientes de la armonía que debe existir entre el Capital y el Trabajo, quiero borrar de mi mente los arteros episodios de que fui víctima por parte de sectores confabulados en contra de mi escritura semiautomática, impenetrable para ellos, lo más, como lo fue mi caro Mallarmé para la oscura pléyade de los vulgarizadores y/o bufones del simbolismo. Allí ellos. Pero no todo ha sido en vano, pues instantes hubo en los que me pareció intuir, más allá de las Apariencias, el fluir de un próximo Renacimiento nacional. Por caso, al correr de la pluma, doy fe de la opulenta noche de Las Condes. A la sombra de las añosas encinas y bajo el filigranado alero de una auténtica mansión señorial, la Poesía, esa noche, no sólo se exhibió bella sino también cotizada. Gracias al enérgico martillo de mi viejo discípulo, Don Ramón Eyzaguirre, Veinte Poemas más una canción que yo no llamaría ya desesperada, fueron reñidamente disputados por los prohombres del comercio, la industria y la política, quienes, instrumentalizados por la Justicia Inmanente, reintegraron al Poeta a la República y a la Poesía, al Sancto Sanctorum. Sea. A la vez cabe encomiar la fluida articulación de los diversos estamentos sociales a que dio lugar esta fiesta de la goticidad.

En ella, lolas ilustradas, caballeros de pecho aterciopelado, damas de contornos ebúrnegs, pelusiones varios y heroicos escritores de izquierda, parecían las distintas piezas que al componerse y descomponerse al alegre son del martillo, insinuaban el rostro benevolente del Agraciado, en que ojos, oídos y garganta se integraban en la Imagen Única. Muy ebrio de sociabilidad bien entendida y en peligro de sucumbir a

una gula polimorfa, opté por lo sano. Dejando a la vera pastelillos, lolas, sorbetes, sonrisas, huí del feérico espectáculo en mi palanquín, acompañado de la sin par Teté Morandé, dejando a Roberto Albornoz en amena y práctica charla con el Vate. Sabido es que el tal Albornoz, en fecha próxima, viajará a los Estados Unidos, a hundir sus manos en las entrañas del monstruo para, entre otros negocillos, regentear la venta de manuscritos a mano alzada. Por último, antes de abandonar Santiago, saludamos Teté y yo a mis lectores, deseosos de que la realidad social les sea propicia próximamente.

Gerardo de Pompier  
Santiago del Nuevo Extremo, en  
el Año de la Súbita Desaparición



## POMPIER

Con las pruebas de la infamia, no en la maleta, pues el reducido volumen del cuerpo del delito exigía sólo el recoleto albergue del bolsillo derecho de su gabán, se apersonó a nuestra Corresponsalía en Viña Juan Luis Martínez, lector de "Cormorán", noctámbulo e insaciable conocedor de poesía. Venía a evidenciar (sin perjuicio de seguir los expedientes legales pertinentes) el plagio flagrante cometido por el individuo que se hace llamar Gerardo de Pompier, domiciliado en el Fondo Los Transparentes, Chile.

En el número primero de "Cormorán" apareció un fragmento de una novela inédita: "El arte de nadar", supuestamente atribuida a la pluma del acusado Pompier. Pues bien, dicho fragmento corresponde al Capítulo I (Parte histórica) de la obra titulada "El arte de nadar en el mar y en los ríos, aprendido sin maestro", publicada por Saturnino Calleja, en Madrid, sin fecha (pero todo hace suponer que en las primeras décadas del siglo) y que firma A. P. Duflot.

El hecho delictual denunciado se presta, como todo lo relacionado con Pompier, a equívocos y ambigüedades: Pompier no se ha contentado con aquella colaboración inicial, sino que, ansioso de publicidad, ha inundado las páginas de esta publicación con diversas parrafadas de velado sentido político: Pompier parece ser bien conocido en diversos lugares del continente, pues la revista cubana Casa de las Américas señala con preocupación su presencia en las páginas de "Cormorán": Pompier sería, tal vez, el mismísimo Duflot oculto con aviesas intenciones (pensemos sólo en que Duflot puede traducirse como "De la ola", nombre apropiado para el autor de un "Arte de Nadar").

Con estos antecedentes esta Corresponsalía hizo presente al Sr. Martínez la posibilidad de que: Pompier fuera un discípulo de César Paladión, cuya obra reseñan y alaban Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges; Pompier y Duflot no fueran sino una misma persona; que la maniobra de Pompier-Duflot estuviera destinada, en última instancia, a comprometer y confundir a los redactores de "Cormorán", al destino de la cultura y al pueblo de América.

L.I.M.