

CORMORAN
CORMORAN
CORMORAN
CORMORAN

Joselealk

Nº 8
DICIEMBRE / 70
STGO DE CHILE
Eº 5

POLITICA CULTURAL
Y
GOBIERNO POPULAR

COMUNICACION
E
IDEOLOGIAS

BOQUITAS PINTADAS
O
LOS AÑOS 40

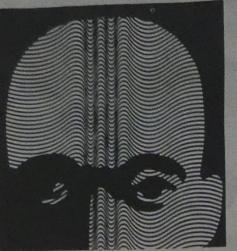
MANIFIESTO VIVER

SURREALISMO EN CHILE



EDITORIAL

Nuevos días, nuevas metas



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



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

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

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

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



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



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



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



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



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



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

ANIVERSARIO

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

\$ 1.000

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

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

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

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

PERRO DEL AMOR

nueva poesía chilena



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

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

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

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

Los tres segmentos mayores de este libro, sellados anteriormente, incursionan a su vez en ideas tales como la del suicidio —el príncipe como una tentación volublemente acariciada, y el ajetor como visión reveladora—, el vistimismo de la enfermedad, la desesperación, la fábula, la metahistoria familiar (jironada de frustraciones, deformaciones, adónditos detestables, y la "praxis" fecunda del amor sexual. El juego erólico de perspectiva esencialmente genital impregna en el plano ya abigarrado

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

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

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

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

Waldo Rojas



Xilografía de Aubrey Beardsley

VAIVENES

Puede que haya pasado demasiado tiempo, más que el necesario, pero extremo necesario esperar todavía el amanecer de la resaca para amarrar mi cuerpo a la roca temblorosa, cerrar los ojos y abrir la boca y esperar, nuevamente, que sube la marea.

Oliver Welden

COMUNICACION E IDEOLOGIA

el hombre y su contexto

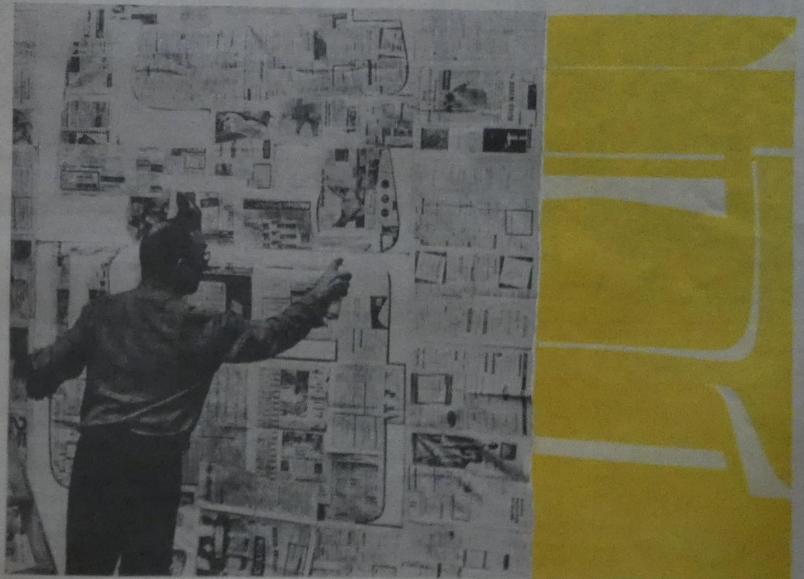
El gran interés que cobró entre nosotros el tema de las comunicaciones masivas, después de la segunda mitad del siglo veinte, hizo surgir una de las problemáticas teóricas más fascinantes. El precio de la fama no se hizo aguardar: la comunicación se puso de moda y de toda una verdadera avalancha de publicaciones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

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

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

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

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



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

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

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

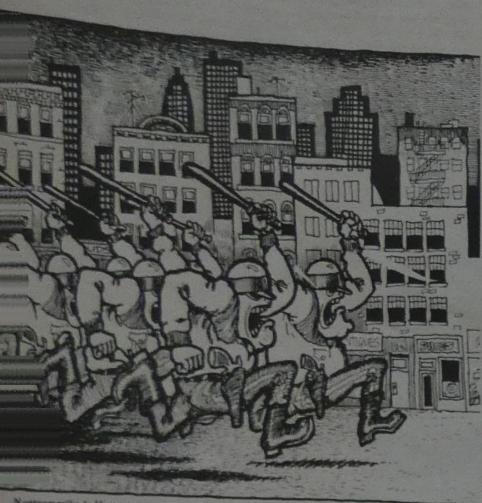
Un problema se denuncia: ¿Cómo se definen las superestructuras sociales, en cuento existencia asocia al conocimiento? La literatura, la filosofía, las artes plásticas, la ciencia ciencias, ¿cómo se dan a conocer? A partir de diversos "lenguajes". No que se identifiquen lenguajes y superestructuras, pero el modo de existencia "sensible" —y por tanto accesible al conocimiento— de las superestructuras es, inevitablemente, como lenguajes. Así como el conocimiento se da a conocer a partir de los "discursos" del pensante, sin confrontarse con ellos, las superestructuras sociales tienen en los diversos lenguajes sus medios de

verse a la pág. 140

MANIFIESTO YIPPIE

nuestros dirigentes tienen 7 años

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



Norteamérica la Hormona

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

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

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

Nuestra existencia es un crimen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los dirigentes de la revolución tienen siete años de edad.

POLITICA CULTURAL

documento:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Medios dispersos hasta ahora abandonados a sus propios recursos que han realizado tareas bien encamadas, existen. Organismos o medios neutralizados, paralizados o falsificados, que deberían reorientarse, abundan. Sin distinguir, por ahora, entre unos y otros, podemos enunciar muchos: prensa, televisión y radio, editoriales, extensión y deportes universitarios, bibliotecas, Casa de cultura, organizaciones campesinas y obreras, sindicatos, centros ministeriales como el de perfeccionamiento del magisterio, asociaciones artísticas, intelectuales, artesanales. Pene- tradas del nuevo espíritu, dinamizadas y ampliadas, distinguidas por una nueva valoración de las funciones sociales de la cultura, dichas entidades tendrían que impulsar la investigación creadora de nuestras condiciones como país dependiente y subdesarrollado, poner al alcance del pueblo las herramientas de análisis, "traducir" cuando el lenguaje especializado las hace inintendibles, provocar la formación de conciencia sobre los alcances perniciosos de la subcultura comercial y general, de este modo, re-autoscribir que otra vez al nacimiento de un lenguaje propio que suplante el lenguaje alienado -que una estructura obsoleta no exprese e amplíe-, y que sea auténticamente nuestro de nuestras características esenciales.

Así liberado, el pueblo transformaría las entidades que andaron a señalar el camino y con ellas la sociedad entera, desandando de un com-

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

Pero, ¿cómo empezarlo?

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

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

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

TALLER DE ESCRITORES DE LA UNIDAD POPULAR

Firmantes:

Alfonso Cuarón	Enrique Lihn
Poli Díaz	Herminio Loyola
Luis Domínguez	Germán Martín
Ariel Dorfman	Waldo Rojas
Jorge Edwards	Antonio Skármeta
Cristián Huneeus	Federico Schaufeld
Homero Larraín	Herminio Valdés

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

CORPORACION DE FOMENTO DE LA CULTURA

INSTITUTO DEL LIBRO Y PUBLICACIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIALES MIXTAS Y PRIVADAS

Siempre de acuerdo a las necesidades determinadas por la realización, y conforme una política cultural a mediano y largo plazo, el instituto

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

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

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

b) Realización de un estadio de fluidos de las importaciones de repuestos de maquinaria y materiales gráficos.

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

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

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



abastecer al mercado nacional y braría posibilidades de exportación de papel a todo el área andina.

d) Formación de personal técnico. Dado que el Escuela de Artes Gráficas tiene actualmente una estructura pedagógica deficiente y no adecuada a las necesidades técnicas modernas, el Instituto del Libro y Publicaciones, en conjunto con las Universidades, podría proyectar una carrera universitaria o posuniversitaria capaz de formar el personal siguiente:

- edificadores (estatistas y literarios)
- traductores
- disseminadores y difusores
- correctores de pruebas
- expertos en costos y comercialización

e) La Editorial del Estado, como organismo del Instituto del Libro y Publicaciones, debe comenzar su actividad en el sector más tenso sobre la base industrial de todos los recursos existentes, semiestatales y privados, nacionales o extranjeros. Así, se denominaría de acuerdo a criterios económicos, y comenzando en primer término los recursos financieros de la Editorial Andina.

IMPORTACION Y EXPORTACION

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

al "Departamento de importaciones". Dentro de la política de nacionalizar el comercio exterior, debe actuar estrechamente vinculado con el Banco Central y con la Empresa de Distribución Nacional de Publicaciones, cuyas funciones, también dependientes del Instituto del Libro y Publicaciones, detallaremos más adelante.

b) Debe tomar todas las medidas tendientes a limitar de un modo drástico la importación de productos de la subcultura comercial y para esto bastaría tal vez con alzar los depósitos de importación en un alto porcentaje, especialmente en lo que se refiere a la importación de revistas que tienden a imponer y fomentar ese tipo de subcultura.

c) De acuerdo a las necesidades determinadas por la evaluación, especialmente en los sectores universitarios y profesionales, debe solicuar de un modo rápido la importación de textos culturales.

d) Debe procurar que aquellos textos científicos o literarios, cuyo consumo alcance volúmenes apreciables, sean impresos o publicados directamente en Chile, mediante la contratación de los derechos respectivos. Ello significaría una importante economía de divisas y a la vez serviría para fomentar el desarrollo industrial del país.

DEPARTAMENTO DE EXPORTACIONES

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

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

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

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

EMPRESA DE DISTRIBUCION NACIONAL E INTERNACIONAL

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

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

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

NACIONALIZACION DE LA PUBLICIDAD ESTATAL

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

FORMACION DE BIBLIOTECAS

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

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ECONOMICOS Y COSTOS

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



BOQUITAS PINTADAS O LOS AÑOS 40

conversación con manuel puig

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

Sí, yo estuve en cine aproximadamente diez años. Había sido un "cinéphile achamé". Y estaba muy seguro que mi vocación era el cine. Cuando empecé a trabajar en el "plateau" no me gustó nada, la creación en conjunto bajo presiones de todo orden me pareció muy desagradable. Yo veía que los directores tenían una vida de perros, la frustración los cogía de todos lados. Además, yo como personalidad, soy todo lo opuesto de lo que tiene que ser un director de cine ya que él tiene que estar siempre muy seguro de lo que quiere, conformarse con lo que ha filmado. Le está vedado corregir y yo vivo de corregir, cuando escribo voy llegando a lo quequiero por aproximaciones. En la parte de dirección hice en Italia algunos trabajos pequeños como asistente, sobre todo en el Centro Experimental de Cine donde había ido a estudiar. Trabajé con De Sica, con René Clément que estaba haciendo "Barrage contre le Pacifique" y después, aquí en París, con Stanley Donen, pero yo no progresaba, había algo que no marchaba. Al mismo tiempo escribía guiones y estos guiones eran casi siempre copias inconscientes de grandes películas de Hollywood de los años treinta que era lo que me había gustado. Despues me fui dando cuenta que a mí lo que me daba placer al escribir para el cine era copiar, era revivir momentos de espectador infantil y había detalles monstruosos: yo escribí mis dos primeros guiones en inglés porque para mí el inglés era el idioma del cine. Era un trabajo que partía de una base absurda.

Mis amigos estaban muy preocupados porque veían que había algo totalmente equivocado y me aconsejaron que por lo menos escribiera en español. El tercer guión fue acerca de un episodio del peronismo y escribí los diálogos en español. No escribía más que una parte de diálogo, el resto lo dibujaba. Tenía una gran resistencia contra la lengua española "escrita" porque no la sentía legítima, auténticamente mía, porque en Argentina hablamos castellano pero con una deformación en la lengua hablada que no llega a la lengua escrita. Y eso lo había sentido siempre. En la literatura argentina me había chocado ese modo de adoptar una lengua que no era la propia, como si fuera la cosa más natural del mundo escribir en español castizo a pesar de los contenidos que hay que expresar. Las explicaciones de cámara, no las podía escribir. Es ese tercer guión dio algunas esperanzas a mis amigos y les pareció que el diálogo tenía cierta autenticidad. Pero yo había usado un tema que no conocía y el resultado fue también negativo. Entonces se me aconsejó ya no solamente escribir en español sino también sobre un tema que yo conociera bien. Se me ocurrió escribir sobre los amores de adolescencia de un primo mío que es el Héctor de la novela. Me dispuse así a hacer algo autobiográfico pero, para poner cierta distancia entre

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

El personaje de Toto me parece muy logrado porque piensa y se expresa como un niño de su edad y no como en muchas novelas como un pequeño adulto.

Toto soy yo. La historia que pensaba escribir para el cine era los amores de mi primo, pero después este personaje se fue haciendo cada vez más importante y el libro terminó siendo la historia de mi infancia, con un quince por ciento a veces de invención para redondear cosas.

No leí "Boquitas pintadas", tu segunda novela, pero me dijeron que plantearía diversos problemas de traducción...

En la segunda novela trabajé mucho, digamos, con los idiomas de segunda mano. Hay un problema que también es de la primera novela: se trata de personajes que son argentinos de primera generación, hijos de campesinos españoles e italianos inmigrantes. Toda esta gente que llegó a América cortó con una tradición, y en el caso de los italianos, también cortaron con un idioma. Y los hijos de esos inmigrantes tuvieron que inventar su propio lenguaje, sus propias tradiciones porque no tenían ninguna base cultural. ¿Qué lenguaje adoptó entonces esta gente de primera generación?

Tuvo ciertos modelos al alcance de la mano que los marcó mucho, por ejemplo, el lenguaje de las revistas femeninas que traían novelitas rosas, el lenguaje de las canciones que es muy importante, el lenguaje del tango y después, en los años cuarenta, el lenguaje del boleto. En "Boquitas pintadas" hay mucha tercera persona, pero es casi una tercera persona de inventario. Nunca hay un juicio de parte del autor, se presentan solamente las citaciones de la manera más objetiva posible.

¿Hay un tema central en esta novela?

Sí, en el fondo yo quise ilustrar el vicio de la clase media: vivir de acuerdo a cálculos y no de acuerdo a necesidades.

¿Cómo trabajas?

Como te dije, en "La tracición de Rita Hay-



worth" empecé por escribir monólogos porque no veía otro modo más legítimo para expresarme. Podía hablar en primera persona, recordando las voces de las personas que había conocido, lo que trataba hacer era de escucharlos hablar - la materia prima era la voz de ellos- y después había una elaboración. Hice varios monólogos uno detrás del otro. La novela fue tomando estructuras a medida que avanzaba. Un amigo argentino que tenía en Roma y que me ayudó mucho llegó en cierto momento a decirme: "Basta de monólogos". Busca otras técnicas para expresarte".

Y entonces me di cuenta que podía evitar la tercera persona castiza por medio de diálogos y también por medio de escritura ensañada. ¿Cuáles fueron las reacciones de la crítica argentina después de la publicación de tus dos novelas?

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

Entrevistó Jean Michel Forney

¿colonialismo cultural?



卷之三

Salí de Londres a principios de abril, con vagas nociiones sobre lo que podría esperar, tanto en el plano literario como personal. Después de vivir tres meses en Buenos Aires había planeado permanecer allí tres semanas, todo idea preconcebida cambió. Aprendí una lección muy simple: no esperar nada, o más bien, esperarlo todo. Decidí visitar a Chile por primera vez. Primero, un tren a Mendoza y luego, en bus por los Andes. Pero al llegar a Mendoza descubrí que los caminos estaban bloqueados por la nieve. Esperé dos días hasta que estuve despejado. Temprano, en una helada mañana de domingo, me senté a esperar en la oscuridad (los viernes siempre se sientan a esperar). Escuché cómo se acercaba el bus, y, ante mis ojos, el lujoso bus se transformó en una desarrullada y vieja camioneta Ford, con nueve pasajeros. Fue el número que conté, pero tres de las mujeres eran tan gordas, que parecía que habían sido desarrulladas carne derribada al asiento. Me asusté como el filo de una navaja. El viaje tomaba aliento en la cima de los picachos nevados bajo un sol perfecto. Fue ésta la distinción que hace Carpenter entre Europa y Latinoamérica, en su concepto de "lo real maravilloso", y que en Europa creemos que cerrar los ojos para ver maravillas que aquello bus que te debemos hacer es aburrido. Después de algunos incidentes triviales (como el de que las mujeres gordas gritaban, por lo menos, treinta paradas consiguieron entrarnos a Chile por un tunel, cantando el estribillo de la canción nacional). Creí que no cuando llegamos a Santiago.

Una de las primeras cosas que vi esa noche, fue un anuncio letrero en el que se leía: "Surrealismo en Chile", desplegado a lo largo de un edificio. Casi me desmayo. La coincidencia era demasiado grande. Pero luego me conveníó de que traía algo enteramente natural. Al día siguiente visité la Exposición. Me desesperó; había concebido la pequeña esperanza de que mi investigación estuviera incluida. Organizar una exposición surrealista en una Universidad Católica, es un acto surrealista. No sólo el catolicismo, sino todo la tradición cristiana fue antimateria para André Breton. Seguí a una monja, tratando de captar sus reacciones y algunas de las pinturas. ¿Sabía ella quiénes estaban mirando? (todas las formas y tamaños de los genitales estaban allí en exhibición). Fuera de eso, los elementos provocatorios eran desafiantes. Una estatua en la inauguración y aunque ya vistos, aún me guitaron los peludos de espuma exponiendo desmadrado por todo el piso. Me sorprendí parado sobre uno, sin darme cuenta que mi pie se balanceaba ritmicamente para arriba y para abajo. Pictóricamente, Metra arrastró sobre todos los demás, no sólo por el gran formato de su obra. Mi impresión fue que la exposición (aparte de su mediocridad intelectual) cayó en una doble trampa. No fue ni una reconstitución histórica ni una promoción vital. Tanto de ser anónima como de ser luego ninguneada de servicios.

¿Qué es, pues, sorprendente: lo que la Universidad Católica no lo era y qué lo era al asomarse en Chile? Antes de arrojar alguna conclusión, me gustaría tocar de señales mis preocupaciones al respecto. En primer lugar, se pasaba asomándose en el interior. Mi opinión es que, o el asomamiento tiene una definición precisa, o no es así. Me diré que el asomamiento, es un movimiento organizado y dirigido por Andrés Bello entre las dos guerras, o es simplemente, como adjetivo que significa, insensiblemente, que. Recuerdo un título de una fotografía sobre la guerra en Vietnam en la revista "Time".

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

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

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

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

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

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

2) El surrealismo es, sin duda, la última importante literatura directa de Europa. Las influencias literarias son ahora universales. Es por el surrealismo que la novela, por ejemplo, se libera a sí misma. (Carpintero, Asturias, Sáenz, Cortázar y García Márquez tienen todos enlaces concretos con el surrealismo. La cuestión es preguntar, ¿de qué manera el surrealismo chileno difiere de su modelo europeo, ¿cuáles aspectos del surrealismo los acuerdo a mi clasificación son más importantes para él, y ¿cómo se conecta el surrealismo con la tradición chilena?)

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

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

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

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

3) Hay una cierta ingenuidad en algunos de los pronunciamientos de los surrealistas chilenos. Tal vez sea por su adolescencia o por su provincialismo (no deseo formular juicios). Por ejemplo: el concepto de "poesía negra" sostenido por Arrieta y Gómez Correa, como lo definió el propio Gómez Correa en "Testimonio

Arenas y Gómez Correa, como lo hicieron el propio Gómez Correa y un poeta negro: "Lo negro es ésta actitud del ser que, desplazándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente al placer en su forma fugaz, y vivirlo como categoría espiritual ("El AGC de la Mandrágora", p. 53), o en "Mandrágora, poesía negra" de Braulio Arenas: "Una revolución franca y feroz, que arrastrá todas las leyes convencionales de los hombres y ancla éstas de la naturaleza, lleva a la poesía negra a su más alto límite, donde lo moral y lo immoral, el crimen y la vida honesta, son palabras sin ideas... "Mandrágora", 1, diciembre 1938)". Pero, ¿cómo es la diferencia entre "poesía negra" y la *énfasis de Breton en "poesía madura"* (Rimbau, 1998, p. 102)?

Lautréamont, Vacchì, etc.?) ¿Por qué molesta el cambio y aún el encubrimiento? ¿Ingeniería? Otro ejemplo es el concepto de "terror". Nuevamente voy a citar a Braulio Arenas: "Y si yo defiendo la validez del terror como sentido político, es porque él nos permite vivir en pánico, es decir, vivir aterra, vivir despierto, vivir acechando lo desconocido a cada segundo" ("Mandrígo", 11). Pero otra vez, ¿sólo es la diferencia entre este "terror" y el concepto de Breton de "terror convulsivo"? Detrás de ambos conceptos yace la obvia intención de ir más allá de lo puramente estético para remover realmente al hombre en su ser. La idea es laudable, mi reserva se refiere a la palabra "terror", como si la idea no hubiese sido nunca conceptualizada antes. Aún más ingenua es la pretensión de que el descubrimiento por parte del grupo "Mandrígo" de la "poesía negra", fue coincidente con el del surrealismo. Es como si hubiesen añadido una nueva dimensión a la doctrina surrealista, en lugar de imitar lo que los surrealistas habían proclamado ya. Braulio Arenas en el artículo anteriormente citado, escribe: "Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la poesía negra, si miramos hacia los fenómenos del surrealismo, el único anuncioado que haya tenido hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente, y rendir al hombre un servicio liberador". Por último, aseso esta cita sea más bien una declaración de surrealista que ninguna otra cosa.

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

ON THE 15th OF SEPTEMBER AT 1000 HRS. THE AIRPORT WAS OPENED.



卷之三

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

6) El surrealismo como algo extrarrasista (hist.), como una instancia que efectuó a todo el mundo de una manera reivindicadora, no es muy intenso. Hay muchos incidentes, como el ataque de Arreche a Hergé o la respuesta del grupo Mandrágora al argentino González Tuñón, etc.; tal vez, con Tardieu Cid tiene anecdótico vivir una vida surrealista. Pero, tratemos, ninguno de estos autoctitos "revolucionarios", provocaciones, fueron transformados en literatura ni compaginados, por ejemplo, la grieta entre la vida y la obra de Tardieu Cid. Sugiero que, porque el surrealismo a la Breton era una importación, los poetas verdaderamente originales (?) rechazan la ortodoxia surrealista (querida, deseada, seguir la huella de una vaca). Ni Pato Párraga podría ser un ejemplo: "Nosotros constituyéramos el reverso de la metadña surrealista" (*Ateneo*, 1958). O que los poetas aristócratas no estaban a la altura de los dogmas del surrealismo. Especialmente el surrealismo en Chile fue un movimiento literario "desde el principio", no, como en Francia, un movimiento que "degeneró hacia la literatura". Cito a Tardieu Cid: "Era [La Mandrágora], y me apena decirlo, más que nada y sobre todo otra vez definición, un grupo político".

Obviamente he dejado mucho por decir y más cosas aún sin tal vez poder com-
plicarla (tiempo de viaje, falta de perspectivas, etc.). Agregó a esto las dificultades
para investigar, para localizar el material, revistas, catálogos, hojas volantes, y
tendrén ustedes un punto de vista parcial e impresionista. Estoy dispuesto a reci-
ver todo lo que he dicho.

Finalmente, el hecho de que el surrealismo fuese ya sea tan atractivo para los escritores latinoamericanos, debe ser examinado. ¿Por qué es representado con más frecuencia en Latinoamérica? (¿Porque la realidad es superiorizadora (Carpentier), o porque la cultura y civilización europeas están ligadas a su fin (Larrea)?) ¿O es porque el surrealismo es franco? (Correspondía a algo en la poesía latinoamericana: impulso temporal, pero resueltos a Picasso, Miró, Gala, Buñuel, Domínguez, Francés, etc., etc.) ¿Existen razones sociológicas o históricas que han hecho que Arreaga y Bráuer estuviesen en Méjico en la década del 1930? Pocas repasan la validez de la tesis anterior ya que, aparte a escritores y pintores.

Dos incidentes me ayudaron a clarificar estos problemas. El primero ocurrió en Paraguay. Yo regresé a Asunción de noche, en bús, desde Iguaçu. En un puesto de control militar, me di cuenta que el chofer no se despidió, gritó algo a los soldados y siguió de largo. Los encontré tontos. En el siguiente control militar, estos soldados apuntaron a través del camión apuntando sus rifles hacia el bús. Esta vez el chofer volvió. Los soldados señalaron fuera del camión, desapareciendo. Junto a las luces deslumbrantes del bús, la ultima persona que vio esto, fue el oficinista, mientras desaparecía a pistola. Todos los bús se semejaban mucho de los anteriores, pero no llegaron hasta entonces. Luego de una veintena kilómetros, el bús dobló fuero del camino, apagó las luces y se dirigió a un garaje. Todos volvieron a sentarse como si todo hubiera sucedido normalmente. Los choferes se separaron y fueron a la parte posterior del bús. Períodico tío, tal vez, llevó a revisar los neumáticos. Así es que nos fuimos y los vi en la oscuridad sin decir apresuradamente de los neumáticos. Era contrabandista. En el siguiente control militar los choferes se detuvieron, sonriendo. Luego de cinco o seis días, se alargó todo la noche. El segundo incidente sucedió mientras conversaba con Braulio Arenas. Estábamos en la biblioteca de su departamento. El tratado de encontrar algunos documentos sobre revolucionarios, pero habría que desordenar restar brilla imposible. La biblioteca nadie sabe si es póstumo. En el momento en que sacó un libro de Jorge Clever del estante, la cosa entera se removió como si fén. Lloré todo el metro informando que todo había sido violencia pero fui muy poco tiempo. En el primer momento que los "Los Chicos" me hicieron "fusilar", "Fue la penitencia en un sentido central". Fue el final que los surrealistas chilenos todavía tienen algún poder. La conciencia —sentimiento/realización era cultural.

«Pocas respuestas», «superficiales», tienen un sentido, para resumirlo, «dicho cosa lleva tiempo. Pero de lo que ya pasó, las respuestas de lo que sigue tienen sentido. Para la inmensa mayoría de estos sujetos, tienen cierto peso todo lo que el aterrizamiento de Bréon, el triste aviso de la muerte de Carpentier, «yo soy marxista», es insuficiente para eludir, recordando que todo es «el resultado del aterrizamiento» lo que hay que hacer a restaurar la resiliencia fenomenal. Aún con todo esto, solamente aquí tiene sus alas. Pero las alas. Como paraíso». Obrador. «Por una vez», «no contiene de Patoletas, pioner, el aterrizamiento». Una insinuación, una sugerencia, difuminada por una brecha de Patoletas, aterrizamiento de la brecha, aterrizamiento. El aterrizamiento frágil, desigual, sonrisa en la brecha, una vez más, en la brecha que el resto del espacio se levanta. Obras que nos llevan al final que queremos, la última pedida, «dilemas» considerados como «márgenes» enunciados, donde algo comienza, comienza de Francia. Una vez más, el «que Sartre dice», una vez más que lleva a la brecha que se separa del aterrizamiento, «desde la brecha», «en la brecha». La brecha de la brecha entre macromundo (que dice de 2007) y la otra brecha, la otra brecha.

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

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

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

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

Una de las tesis más importantes de la lingüística estructural es la de que el "signo" es una "relación arbitraria" entre una imagen acústica³ (significante) y un concepto (significado). Por relación arbitraria se entiende que no hay ninguna causalidad natural en el hecho de que una determinada imagen acústica ("árbol", en castellano; "árbol", en inglés; "árbol", en francés, etc.) esté relacionada con un cierto concepto ("árbol"). La existencia de lenguas distintas, que contienen para conceptos aproximadamente equivalentes imágenes acústicas totalmente diferentes, sólo puede ser explicada a partir de esta "innovación" del signo. Por otro lado, el hecho de que las lenguas sean estructuras en constante transformación deriva de esta condición de arbitrariedad, pues, caso contrario, cualquier alteración en la lengua sería, al mismo tiempo, una alteración en el orden "natural" del mundo. Es decir, la lengua no es naturaleza, es esencialmente cultura: la praxis del hombre.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

¹ Se entiende por "textos" cualquier tipo de comunicación verbal o no verbal. Saussure, Ferdinand de, "Cours de Lingüística General", Payot, París, 1966, p. 23.
² Idem, ibidem.
³ Se usa la expresión "Imagen acústica" y no "sonido" respetando la terminología de Saussure, que distingue entre la fase física del signo ("el sonido") y su representación mental, considerando ésta como el significante.

—Véase el Saussure, obra citada, p. 170, al Jacobson, Roman — "Estudio de Lingüística General", Ediciones de Minuit, París, 1956, pp. 43-63.

EUTANASIA Y OTRAS IMAGINACIONES

nueva narrativa chilena

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

HABEAS CORPUS

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

EUTANASIA

Lo crucial —dijo uno de los policías— es reconciliarse con lo humano, deshacerse.

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

Después, sacaron sus revólveres y dispararon, apuntándose.



SEGUNDAS NUPCIAS

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

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

—Ya estuve con él —dijo Valdivia.

La de francés lo observó un espacio, objetivamente.

Haríamos una hermosa pareja —dijo Valdivia.

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

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

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

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

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

Algunas eventualidades hicieron que Valdivia y el Viejo se encontraran en Almudena y Huérfanos, dos años después. Rieron juntos recordando

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

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

—Pero, digame: ¿usted no recuerda a una morena?

— Era una hora leer el Tríptico en clase de literatura —dijo el Viejo.

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

— Yo me volví a casa —dijo el Viejo con apliación y se marchó sin despedirse.

Valdivia demoró dos días en comprender.

POR FAVOR NO ME HABLE MAS DE ANTONIONI

—Usted, Vargas, alguna vez nos trajo. Usted, lo recuerdo, era uno de los hombres de Claro que era uno de los hombres de Videla. No puedo olvidarlo. Ni siquiera le sirve ese resaldo de dialéctica que quiere exhibir, ni sus agudas referencias a Godard. Usted, Vargas, era hombre de delación. Usted era acomodado en la vida. Y la vida no era esa planta rosada que usted veía todos los amaneceres. Ya en ese tiempo hacía su trabajo, buscaba el porvenir, se hacía un lugarito en la tierra. No diré que nosotros estábamos jodidos absolutamente, pero con sus toplos, Vargas, aborregamos de la universidad, tuvimos profesor contra, postergamos cosas. Muchas cosas importantes, aunque para usted suena a simple referencia. Era mi juventud, Vargas, esa juventud que usted... Y no me venga a decir nada de Godard si no conoce lo que es dignidad. Eso le queda muy mal ahora, que quiere hacerse el hombre culto, tratar de asombrarme. Los traidores como usted, Vargas, son los que hipotecaron al país, los tipos como usted son los responsables de tanto gringo y tanta caca. Y además se creen los suizos o los ingleses o en último caso, los franceses de América. Y usted se puso a pleno sol a mostar sus hombros y ese es un espectáculo detestable, un espectáculo que no soporto. Y tampoco venga a reírse. Usted se encontró con la de francés, una morena que Valdivia ya había clasificado como aceptable.

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

La de francés lo observó un espacio, objetivamente.

Haríamos una hermosa pareja —dijo Valdivia.

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

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

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

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

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

Algunas eventualidades hicieron que Valdivia y el Viejo se encontraran en Almudena y Huérfanos, dos años después. Rieron juntos recordando



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

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



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



"CRISTIANISMO Y REVOLUCIÓN", por Camilo Torres (Eral): Tal como se señala en el prólogo del libro, la evolución del sociólogo al político, del sacerdote al revolucionario, del educador al guerrillero, define el vertiginoso camino que recorrió Camilo Torres potenciado por una idea en movimiento respecto al cristianismo como humanismo integral. De esta modo el cura de Lovaina, a su regreso de Bélgica, comenzó una forma de peregrinaje a las fuentes en la cual la fe inmanente se encarnó en el amor hacia el proletariado de su país. Instrumentalizando el conocimiento de la realidad colombiana mediante la creación de diversos organismos de estudios a objeto de lograrse una "solución ordenada de los problemas nacionales", Camilo Torres optó finalmente por la vía armada llamando a sus compañeros a ponerse en pie de guerra "contra un puñado de opresores, cuyo único sostén son las armas y el apoyo extranjero". A partir del sacrificio de este sacerdote revolucionario, reflejo del espíritu de las póstumas y documentos de la nueva iglesia latinoamericana, la doctrina de Cristo estaría hoy dentro de una perspectiva socialista en que las palabras de Lucas (21-28), citadas en el Mensaje de los Obispos del Tercer Mundo, cobran para los hombres de buena voluntad una vigorosa trascendencia: "Poneas de pie y levantad la cabeza, pues vuestra liberación, está próxima". Camilo Torres murió en combate en Patía Cemento, departamento de Santander, el 25 de febrero de 1966, dejando aparte de su ejemplo militante una obra de inestimables dignidades que considero, desde el punto de vista de la teoría, la más y posiblemente la más humilde y más orgánica.

SEXTINAS Y OTROS POEMAS, por Carlos Germán Belli (Universitaria): Se ha dicho que Carlos Germán Belli es poeta neorrealista porque su alevoración está dada en un contexto social y terrenal definiendo al ser humano en una vasta depresión actual. Se agrega que su poesía es expresionista y que al mismo tiempo está relacionada íntimamente con el surrealismo, por la "exultante e irónica presencia del yo", y continúa esta afirmación —sobre el poeta belliano— llamándole poeta clásico por usar un lenguaje arcaizante en cuya sintaxis sobresale el hipérbole, perjuicios, caricaturas, neologismos, tecnicismos y expresiones familiares y vulgares, tales como: "ajos", "hi del aire". En este nuevo libro, podríamos llamar a Belli poeta de la comunión, basados en su desvelada búsqueda de la unidad, ya que es ahí justamente cuando su yo logra mayor fuerza: "Mas antes de morir, / entrelazo con vos la boda espero, / —Id misteriose matal / en medio del silencio del planeta, / al pie de la primera encina verde...". Estos versos que corresponden a su poema "A la noche", nos revelan patéticamente la necesidad imperiosa del poeta de "engargantarse a la inerrable rueda de los astros", es decir, utilizando siempre las palabras del propio Belli: "Aguantando que algún hermano migre / un bando mío al hermano / para que vuela, coma o nadie al fin, / entomillado yo / al aire, tierra o agua". Así es como su voz enferma, de bestia enjaulada —como le llamó entusiasticamente Vargas Llosa— quebrando la armonía, "el perfecto migrante codicido", que se daría en un nuevo orden. En este rebato del Engranaje-Hombre-Mundo, el poeta no conforme con la compostura de su soñada voz, se crea un templo que probable e, dramáticamente, hasta el fin de los días, para lograr que las escuasas piezas alcancen la codiciada unión: "y si entiendo los alos / las voces milas no embraguen nadie, / como querían, los Diós, desconectado, / más misterio que bestia, piedra, planta / quienes alistan vienen, / cada cual cuide separarse en los restos...". La poesía del poeta persigue arriba de un yo cuestionado y condicionado de la realidad que se "refugia —olvidándose" en una entonación orquestada según el hipérbole cultural y no da ni pide trampa al lector y cumple con estos deseos de justo troqueño: insertar el poeta en la problemática de nuestros días. (Ricardo Gutiérrez)

ZUN CIERTO RITUAL PARA ESCRIBIR?

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

Max-Pol Fouquet: Necesito solamente soledad.

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

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

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

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

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

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

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

