

Guzmán, etcétera). Es en el terreno de la posible polémica donde toma su importancia la publicación del excelente folleto *Chilean Cinema** por parte de la British Film Institute, que recoge entrevistas a los directores Raúl Ruiz, Helvio Soto y Miguel Littin, a Armand Mattelart, manifiestos de los cineastas chilenos, reportes sobre el estado actual de Chile Films (comprado por un empresario para hacer telenovelas), bibliografía y una filmografía con más de cien títulos. El catálogo, no está de más decirlo, se imprimió a raíz de un ciclo retrospectivo de cine chileno exhibido en enero de 1977 en el National Film Theatre de Londres.

Seguramente lo más importante del libro es la entrevista a Mattelart y la introducción de Michael Chanan, quien ofrece una historia de Chile bien sintetizada, desde la intervención inglesa, a fines del siglo pasado, en las minas y el comercio del país, y el penoso desarrollo del cine chileno. Las opiniones de Mattelart y Chanan están llenas de datos, observaciones, bien fundamentadas de hechos y cifras y conclusiones que propician la comprensión del cine chileno en el marco de la sociedad que permitió el surgimiento de la UP. Todo lo contrario pasa con las observaciones de los directores chilenos, incapaces de apreciar lo ocurrido entonces si no es a partir de sus experiencias personales, tan valiosas como insuficientes. Esto no es tan raro si se toma en cuenta una afirmación de Mattelart: "El trabajo ideológico en el área de las comunicaciones fue casi dejado a la improvisación y a las tácticas particulares de cada partido" (p. 76); igualmente, Chanan cita a Mattelart para precisar que "... era difícil para ciertos sectores de la izquierda el concebir la lucha ideológica como una parte integral de la lucha de clases" (p. 22).

La producción cinematográfica chilena es más bien raquítica: según Chanan, su época muda (hasta 1931) contiene más o menos 80 obras, la mitad de las cuales se hicieron entre 1925 y 1927. La misma cantidad se filma entre 1931 y fines de los sesentas. Sin embargo, se fomenta la cultura del cine con el establecimiento, en 1958, del primer cineclub en la Universidad de Chile; pronto se crea el Instituto de Cine de la Universidad Católica de Santiago y, en 1962, el cineclub de Viña del Mar, donde se celebra el festival de cine latinoamericano más importante, desde 1967 hasta 1972.

A mediados de los 60's comienzan a



foguearse directores jóvenes como Soto, Littin, Pedro Chasquel y Aldo Francia, que entienden el cine como un medio de impugnación de mitos, de relectura y rescate de la verdad histórica y cotidiana, aunque todo un sistema de exhibición de películas extranjeras engañosas y un sistema de filmación escaso y primitivo dificulten la tarea; lo importante es afectar al público con mensajes de signo diferente, progresista. "Es evidente que el nuevo cine chileno sólo pisó tierra firme y descubrió su voz política cuando descubrió que el único camino posible para un cine político era el cambio tanto de las relaciones de producción como de las relaciones con el auditorio" (p. 21). Las cintas empiezan a abordar los móviles económicos de las guerras patrias (*Caliche sangriento* de Soto) o la opresión social que produce el crimen individual (*El chacal de Nahueltoro* de Littin), pero hay en toda la producción una curiosa fascinación por la derrota heroica y/o injusta, por los mártires y las causas perdidas que lleva al pesimismo y la frustración a esa generación, aun después del triunfo de la UP. Ese desaliento latente prefigura el desastre futuro; películas como *La tierra prometida* (1973) "... plantean un cuadro de debilidad integral y aun vacilación dentro de la Unidad Popular. De alguna manera, José Durán (el caudillo vencido de *La tierra prometida*) significa claramente en el film de Littin al propio Allende" (p. 2).

El problema es que esa actitud se ha mantenido en el exilio y los directores no sólo mantienen sus puntos de vista ideológicos primitivos, sino que se muestran incapaces, por obvios motivos sentimentales, para analizar concienzudamente todo lo que entrañó el intento marxista chileno y

el golpe de Estado. No es, pues, casual que los mejores textos sobre el tema sean de autores extranjeros, para quienes eso fue un, bestial campo de experimentación, aunque gentes como Mattelart se hayan comprometido con la UP desde adentro y a través de sus momentos más difíciles.

Ahora es el momento de las conclusiones, de divulgar las experiencias y lecciones para sacarles provecho; indudablemente, algo tan débil y brillantemente desarrollado como el "nuevo cine chileno" merece bastante más que la descripción de sus fallas y aciertos. Para superar esa etapa, análisis como los presentados en el folleto de la BFI son, con todas las limitaciones del caso (brevedad, esquematismo, necesidad de informar a un público como el británico, que ignora todo sobre Chile), un paso de enorme valor.

* *Chilean Cinema*, editado e introducido por Michael Chanan, Londres, 1976, British Film Institute, 102 pp.

Gustavo García

Artes Plásticas

De exilio y solidaridad: América en la mira

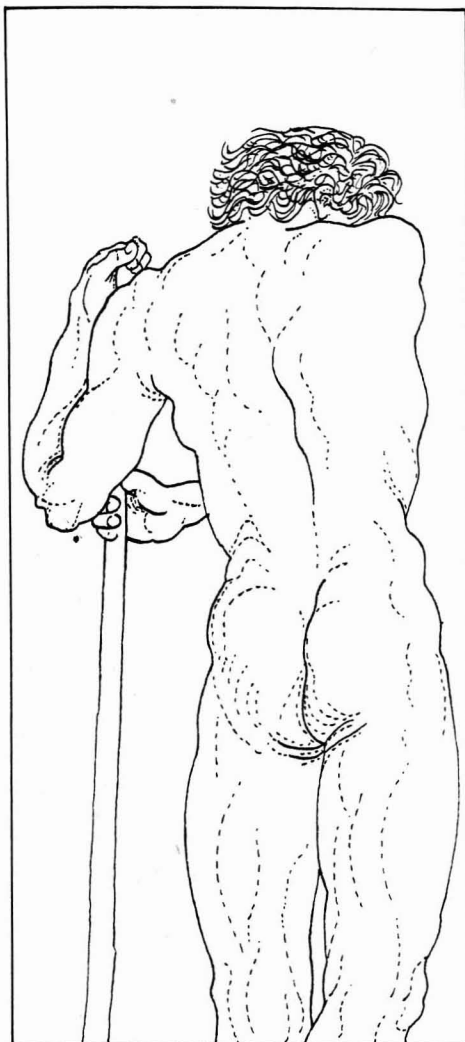
Salvo excepciones, la condición del exiliado camina pareja a la solidaridad con las luchas populares de liberación en América. Cuando decae la militancia antifascista para tornarse recuerdo ocasional, "cuando el optimismo se deteriora por los mil recursos del imperialismo, cuando la nostalgia por el país de origen se complica con el sentimiento de culpa por su abandono, los trabajos intelectuales y artísticos pierden la brújula y al decir de Adoum (*Entre Marx y una Mujer Desnuda*) la tranquilidad en la que se instalan resulta una canallada. ¿Por qué es así?" ¿Es que exiliados y solidarios han desistido de la lucha? En parte sí, pero lo determinante reside en la situación histórica difícil de transformar para quienes

sólo cuentan con la buena voluntad y los recursos prácticos más bien acordes con la tradición burguesa. Los que producen, avanzan y transforman, lo hacen defendiéndose contra los mitos y ritos dominantes, luchando, oponiéndoles una crítica inmisericorde y tenaz, generalmente iniciada antes del exilio y de la solidaridad ocasionista.

Néstor García Canclini, por ejemplo, no inició ayer su crítica del idealismo y de las vías populares del arte, sino que ahora radicaliza y construye las posiciones atisbadas cuando Argentina no llegaba a la brutalidad de Videla. De manera parecida, Atilio Tuis desde Luján y Buenos Aires y Víctor Hugo Nuñez desde Santiago, habían comenzado a construir lo que ahora se concreta en sus trabajos plásticos de interpelación ambiental empeñados en vincularse con las masas.

García Canclini, como los otros mencionados, llegó a México sin persecución directa, pero como los tres, bajo la amenaza constante personificada en los amigos desempleados, aprehendidos, secuestrados, asesinados. En algo así como dos años, ha enriquecido la discusión artística en México con un ya apreciado trabajo escolar, una tesis de doctorado en la Universidad de París próxima a publicarse por la UNAM sobre Merleau-Ponty como uno de los originadores del estructuralismo, y el libro finalista en el concurso Casa de las Américas de 1976: *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. Desorientado a veces por la complejidad mexicana, García Canclini ha descendido hasta coloquios y jurados filiales del poder burgués, para irse definiendo como investigador de las ciencias sociales frente a las cuales asume la función filosófica: establecer líneas de demarcación entre las ideologías dominantes y la problemática real, historicada, que deben resolver las ciencias y las artes. Conocido y reconocido por los especialistas, García Canclini camina seguro precisando el compromiso del investigador social americano: precisar las teorías para las nuevas prácticas que rompen, lenta e inexorablemente, los dominios aparentemente naturales, eternos y universales. A la larga, esta práctica es más eficaz que todas las declaraciones de internacionalismo y solidaridad progresista frecuentemente firmadas, exhibidas e incumplidas.

Después de una oscura militancia en Argentina, Atilio Tuis llegó becado nada menos que por la OEA. Lejos está "la oficina de colonias del imperio" de contar con medios suficientes para contener la



imaginación artística en los pantanosos límites de la restauración y la museografía obviamente al servicio de los poseedores del prestigio cultural empeñados en ocultar la materialidad histórica. Cumplido y bien cumplido su compromiso de becario, Tuis presentó exposiciones de supervivencia económica en Guadalajara y Monterrey. Insatisfecho por el individualismo y la circulación mercantil, Tuis buscó y encontró al *Taller de Arte e Ideología* para dar ejemplo en él de eficacia práctica. Intolerante como todos los que luchan por realizar sus proyectos, Tuis trabajó intensamente para realizar el hito histórico que significa haber conformado una representación de grupos mexicanos ante la X Bienal de Jóvenes en París, contra el dedazo, la mediación del funcionario uruguayo Angel Kalenberg y la presentación reaccionaria de Severo Sarduy. El contracatálogo presentado por García Márquez, el premio Casa 1976 Alejandro Witkers y el autor de este texto, fundó la

discusión de las obras ambientales con los americanos en París más combativos. Después, la modorra del prestigio y su excesiva reiteración, no bastaron para detener a Tuis siempre pendiente del Cono Sur, pero también de Vietnam en cuya embajada está una de sus obras que integrara la exposición montada en parte, gracias a las lecciones subsidiadas por la OEA. Fundador del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, Atilio Tuis alentó la participación de los jóvenes en estampida del Taller Siqueiros de Cuernavaca en el Festival de "Oposición" 1978. Su ambiente con campo y césped futbolero con la silueta de un clavado con la bayoneta de un mauser, tuvieron menos éxito que la reconstrucción del escudo argentino con el sol llorando, las manos militares que al estrecharse escurren sangre y claro la bayoneta y el balón. Con sacrificios económicos, sujeto de crisis constante en todos los órdenes, Atilio Tuis produce recursos para sortear obstáculos con lo que enriquece su obra no sólo plástica, sino pública en cuanto difícilmente construye una tendencia promisoriosa por lo que tiene de colectiva y liberadora.

Víctor Hugo Nuñez expuso en la Casa del Lago en busca evidente del pueblo que no pasa por las academias universitarias. Realizó un ambiente con cruces y esculturas a manera de bultos humanoides cuya elocuencia exigió lectura política. La represión en el Cono Sur fue la presencia necesaria, imposible de evitar por los espectadores interrelados. Hijo del apreciable muralista chileno Fernando Marcos, testigo de las limitaciones de la práctica paterna ofrecida en trabajo solidario con el grupo Mascarones de Cuernavaca, Víctor Hugo Nuñez continúa trabajando ambientes y esculturas, experimentando y profundizando contextos, mientras vive las penurias del exilado que opta por no reducirse al mercadeo, la componenda y la obra domesticada.

Mientras, la solidaridad se polariza: en una esquina los tigres de papel con su rollo para sensibilidades dispuesta a la catarsis periódica; en la otra, los que se agrupan a favor de una cultura crítica contra las ideologías dominantes y por la recuperación de la circulación artística para fundar un valor liberador, popular, socialista. Ejemplo de grupos, por lo que hace y por lo que lo limita, el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* conmemorará el triunfo electoral de la Unidad Popular en Chile el 11 de septiembre de 1973, con la exposición *América en la*

mira. Predominantemente gráfica, la exposición será inaugurada simultáneamente en Morelia, el Distrito Federal y Puebla. Libres de las censuras de los críticos por decreto oficial, ausentes de los rituales *socialités*, afines a literatos como Guillermo Samperio y a teóricos como García Canclini, los productores de los grupos de *El Frente*, han organizado antes de *América en la Mira* dos eventos indicadores: los actos de solidaridad con el pueblo de Nicaragua que culminaron en "La Esmeralda" (Escuela Nacional de Pintura) dispuestos por el grupo Germinales y con la participación de Amparo Ochoa y los sandinistas incluyendo a Mejía Godoy y "Los de Palacahuina", y Muros frente Muros donde estuvo a punto de confrontarse la experiencia de muralistas como O'Higgins, Zalce y O'Gorman con las prácticas de *El Frente*. La falta de coordinación, la impericia del *Taller de Investigación Plástica* encargado de la organización, determinaron una ingerencia de la Casa de la Cultura de Morelia que dio al traste con las conclusiones del evento. Experimentados aquí y en París, probadas sus precarias fuerzas, los grupos de *El Frente* organizan las obras recibidas de Estados Unidos, Brasil, Italia, Checoslovaquia, Francia, Chile, Alemania Federal, Argentina, Holanda, Bélgica, Hungría, Guatemala, España, enviadas no sólo por nativos de estos países, sino por exilados en ellos y por grupos solidarios como *Untel* de Francia, *Cuatro* de Marruecos y el *Taller de Gráfica* de Guatemala. *El Frente* prueba así las posibilidades de alternativas culturales a los jurados, las selecciones arbitrarias, las censuras ideológicas sutiles y convocatorias, las circulaciones manipuladas por el poder. *El Frente* ha conseguido movilizar la imaginación gráfica internacional, internacionalista, con resultados que posiblemente vayan más allá de la ocasión aprovechada. Por lo visto en tres ejemplos, desde el trabajo individual hasta el colectivo, exilio y solidaridad integran prácticas nuevas y definen tendencias que abren caminos distintos a los callejones sin salida de las culturas y las ideologías del ensimismamiento suicida frente al fascismo del que bien dice García Márquez (catálogo Grupos Mexicanos en la X Bienal de Jóvenes en París) "avanza con pasos de animal grande".

Alberto Híjar

Teatro

Incesto, incesto; todo me esperaba menos esto

Estrangulé
A mi hermano
Porque no quería dormir
Con la ventana abierta
Hermana mía
Dijo antes de morir
Pasé todas las noches
Mirándote dormir
Inclinado sobre tu reflejo en
el vidrio.

René Char

La primera puesta en escena de Juan José Gurrola al frente de la Compañía de Repertorio de la Universidad es una tragedia del autor isabelino John Ford: *Lástima que sea puta* (1633). Después de sus continuas incursiones —casi siempre exitosas— en el teatro moderno (Ionesco, Cummings, Musil, Klossowski, etc.), Gurrola se lanza ahora a experimentar nuevos espacios y nuevas técnicas con un texto dramático que subsistió bajo la sombra de Shakespeare como obra del último gran autor del teatro isabelino. Si Marlowe Johnson, Kyd, Middleton o Webster han encontrado estudiosos apasionados que los rescaten del inmenso arsenal shakespiriano, la suerte de otros, como John Ford, no ha sido muy afortunada. Con poca frecuencia se les representa, traduce o estudia. Sin embargo, las obras de

estos autores "menores" ofrecen no pocas razones para recordarlos. T. S. Eliot dice haber sido un lector apasionado y fiel de todos estos dramaturgos; "fueron ellos, y no Shakespeare, los que estimularon mi imaginación, formaron mi sentido del ritmo y nutrieron mis emociones". De Ford dice que su grandeza habría persistido aun si Shakespeare no hubiera existido.

Lástima que sea puta es la historia de un incesto. En una Italia severamente legislada por la ortodoxia cristiana del siglo XVII, y al mismo tiempo propicia al crimen y al pecado, dos hermanos, Annabella y Giovanni, se declaran mutuamente enamorados. Más amantes que hermanos, se prometen fidelidad y deciden acatar hasta sus últimas consecuencias la libertad de sus pasiones. Annabella —codiciada por todos y prometida en matrimonio por fin a un gentil hombre italiano, Soranzo— queda embarazada de su hermano. Al ser descubierto el incesto, se castiga a la única testigo y cómplice, el aya de Annabella, y Soranzo decide develar el secreto y acabar con Giovanni. Pero éste, momentos antes, previendo el fatal desenlace, ha extraído el corazón de su hermana para que la promesa de fidelidad no se rompa. La escena trágica culmina con una lista de crímenes, desmascaramientos y castigos. El cardenal, supremo juez de la moralidad, llega tarde para reestablecer el orden. Sólo le queda desterrar de Italia al vencedor de la historia, el español Vázquez, criado de Soranzo y portador del último valor rescatado: la fidelidad al amo. El desenfreno de las pasiones que ha tenido lugar en el escenario está claramente expresado en las palabras finales de Vázquez: "Me regocija, por ser español, haber sobrepasado a un italiano en su sed de venganza." Pues junto a esta historia central, la obra ha desarrollado otras igualmente sangrientas que han convergido en un mismo punto: la disolución de los conflictos y el retorno al orden. La obra de Ford está construida con elegancia y limpieza. El entretimiento de personajes y tramas, a veces un tanto apresurado, se resuelve sin dejar hilos sueltos. El desenfadado con que finaliza esta orgía de transgresiones del orden, equilibra el exceso de severidad: el cardenal se lamenta de que ante tanta belleza y abundancia, cualquiera podría decir de Annabella: "¡lástima que sea una puta!".

La elección que ha hecho Gurrola es, antes que nada, digna de todo reconocimiento. Primero por llevar a escena un

