

DISCOGRAFIA

- On The Twentieth Century** Col. JS-35330
Peter Pan Col. OL-4312
 (Descontinuado)
Brigadoon CSP COS-2540
Half a sixpence Vic. LSO-1146
 (Descontinuado)
West Side Story Col. JS-2070
Jesus Christ Superstar MCA 11000
Evita MCA 2-11007
Sweeney Todd RCA CBL 2-3379
I'm Getting My Act CSP X-14885
Together and Taking it
On The Road RCA CBL 1-3572
Oklahoma! RCA ARL 1-1367
Pacific Overtures Rep. R-6179
That was the year that was

Nota: 42nd Stret está actualmente en proceso: acaba de realizarse la toma de sonido para la grabación correspondiente. (Los datos han sido tomados de diversas ediciones del Catálogo Schwann-1).



AMERICA Y ANTUNEZ

Por Raquel Tibol

La exposición del chileno Nemesio Antú-

nez (nacido en Santiago en 1912, vive ahora en Londres) se supuso que sólo contendría 45 óleos pintados entre 1969 y 1980, y así se enlistó en el catálogo. Felizmente la sala número 1 del Museo de Arte Moderno dio para más y ahí se muestran 79 pinturas en óleo, acuarela, ténpera y pastel. Se trata de un convincente conjunto dividido en cuatro capítulos troncales: el correspondiente a las "Camas", el de los "Tangos", el de "Chile" y el de la "Ciudad", todos ellos con una sustancia visible fuertemente americana.

Si no se miran las fechas de ejecución se podría suponer que todas las obras fueron trabajadas después de la caída del régimen de Salvador Allende, porque el clima preponderante es de nostalgia, melancolía y respuestas críticas. Despejada la bruma cronológica se comienza a comprender mejor el repertorio de ideas manejado por Antúnez, y cómo después de septiembre de 1973, sin cambiar ese repertorio, el artista asume la tragedia histórica chilena. Y esto pudo ocurrir porque la meditación en imágenes de este chileno se habían referido desde antes del golpe pinochetiano a circunstancias problemáticas de nuestra América, a saber: una naturaleza feraz sumida o encajonada por las urbanizaciones irracionales que se dan en el desarrollo del capitalismo dependiente; las relaciones interpersonales empaquetadas por los departamentos de ropa para el hogar; supuestos de felicidad programada y reproducible a niveles de mediocridad; las pasiones reducidas a determinadas actuaciones gregarias.

Después de Pinochet el lenguaje no cambia, pero se vuelve más intenso, más significativo y se expande. Veamos el caso del estudio de Santiago, ése que los gopistas convirtieron en campo de concentración. Antúnez lo había considerado desde 1969, en su pintura **Neruda en el estadio**, cuando la democracia parecía avanzar tanto en su país como en el Uruguay. Bajo el perfil del poeta quedó inscrito: **Chile 1, Uruguay 1**. Pero a partir de 1975 viene la serie de los **Estudios negros**, la de **Victor Jara en el estadio**, y al pie de uno de esos cuadros los versos rotundos de Neruda: "Dale un golpe de fuego a tu guitarra, levántala quemando en tu bandera".

Algo similar ocurrió con las camas. Antes del 73 habían servido para el lirismo y para el comentario humorístico. Después se volvieron lechos de dolor, de explotación, de angustia. No es lo mismo la **Camafutbol** óleo de 1971, que el doliente y formidable **Futbol andino**, una técnica mixta de pastel y acuarela en grises, de 1980. No es lo mismo el sardónico **Viaje de bodas**, óleo de 1972, que las amargas **Camas andinas**, acuarela de 1980. Las ideas plásticas básicas han prevalecido, pero su carga semántica y la densidad poética de sus signos han variado.

Dentro de imágenes familiares Antúnez ha logrado establecer otros valores, de diferente resonancia social e histórica; pero siendo como es un artista de refinada sensibilidad, sincero y honesto, no repite machaconamente efectos convencionales. Conserva sus formas y a partir de ellas genera una nueva elocuencia, que no siempre es de ca-

poco como doce horas. Por eso, por lo que a mí respecta, es inútil hacer esperar al verdugo: ya me puede mandar a la horca...". Irritado y solemne, el general responde: "La Revolución, señor Carlos Valdés, no tiene verdugos, y no los necesita."

Hizo de verdugo un cabo: a las siete y cuarenta y siete de la mañana siguiente el señor Carlos Valdés fue colgado. Los otros cuatro, después de haber asistido a la ejecución, pagaron. Más tarde, contando los pesos, el general dice al ayudante: "Todos pagaron". "Todos menos Valdés", objetó el ayudante. Y el general: "Yo sabía que no iba a pagar. No tenía ni en qué caerse muerto. Pero ahorcándolo estuve seguro de que los otros pagarían."

Segundo episodio. Guzmán va a ver a Villa, lo encuentra furioso, ansioso, junto al telégrafo, en espera de noticias sobre una batalla que sus hombres estaban librando. El telégrafo empieza a repiquear: la batalla ha sido ganada, tantos muertos, tantos heridos, tantos prisioneros. ¿Qué hago con los prisioneros?, pregunta el comandante de la columna. La pregunta sacó de quicio a Villa: "¿Cómo! ¿Qué hacer? ¿Qué es lo que tiene que hacerse? ¡Fusilarlos!".

Vuelto a Guzmán y a un Llorente que estaba con Guzmán, les dice: "¿Qué les parece, señores licenciados? ¡Preguntarme a mí qué es lo que se debe hacer con los prisioneros!" Y luego de hacer que se transmitiera la orden de fusilarlos, pregunta todavía: "¿Qué les parece?" Pálido como un muerto pero firme, Llorente responde: "A mí, general y tengo que ser sincero, no me parece una orden justa".

Guzmán cierra los ojos, esperando que

Villa saque la pistola y castigue la desaprobación. Pero luego de un momento de silencio, tranquilo, Villa pregunta por qué. Y entonces Guzmán explica: "El que se rinde, general, perdona por ese mismo hecho la vida de otro, o de otros, ya que renuncia a morir matando. Y así, quien acepta la rendición está obligado a no condenar a muerte". Villa lo miró fijamente, se puso de pie de un salto y casi gritando dijo al telegrafista la contraorden: y le dijo que quería pronto, de la otra parte, la respuesta. Llegó veinte minutos después, veinte minutos que Villa pasó en la angustia. Cuando supo que los prisioneros estaban a salvo "tomó el pañuelo y se lo pasó por la frente para secarse el sudor". Esa misma noche, durante la cena, a Guzmán y a Llorente les dice: "Y muchas gracias, amigos, muchas gracias por lo de esta mañana, por el asunto de los prisioneros..."

La diferencia entre el general que manda ahorcar al pobre de Carlos Valdés y Villa, que primero encuentra "natural" que se fusile a los prisioneros y luego descubre que lo "natural" es no fusilarlos y los salva, es en primer lugar la diferencia que existe entre hombres y no hombres, entre "hombres y no". Otra diferencia, que se deriva de la primera, es que Villa era un revolucionario y el general un verdugo. Mientras afirma que "la Revolución no tiene verdugos, y no los necesita", el general se comporta precisamente como verdugo y no como revolucionario; mientras Villa, que no sabe si una revolución puede o no tener verdugo, en el instante en que aprende que no puede, desciende entonces —"en cruz", diría Guzmán— de su

cruel seguridad al azoramiento, al temor, a la angustia... y, después, simplemente, con aquel pudor y aquella humildad que vienen de la fuerza, agradece a quienes le han revelado la existencia de una ley que no conocía pero que oscuramente vivía dentro de sí, en su ser hombre y revolucionario.

Es imposible decir lo que en una revolución se debe o no se debe hacer, se puede o no se puede hacer; pero sí se puede decir lo que un revolucionario no debe y no puede hacer. Eso es: no debe y no puede hacerla de verdugo. Y tanto más cuando la revolución no existe... y sólo existe el revolucionario. Contrariamente a lo que afirmaba el general-verdugo (y hay que leer, en Guzmán, el experto cuidado con que prepara, con sus propias manos, la cuerda para ahorcar a Valdés), la revolución también puede tener necesidad del verdugo; pero lo cierto es que un revolucionario no puede entregarse al oficio de verdugo sin entrar en el "no", en la negación de sí mismo como hombre y como revolucionario.

"No se puede combatir una guerra como ésta teniendo en cuenta los principios morales, pero mucho menos se puede hacer no teniéndolos en cuenta", dice un personaje de **La esperanza** de Malraux; y habla de la guerra de España que era, en conjunto, guerra de Estados, guerra civil y revolución. Y menos todavía pueden no tener en cuenta los principios morales los pequeños grupos que creen que tienen que hacer la revolución por encargo de las masas que todavía no están o ya no están en condiciones de hacerla. (Por la traducción: F.C.)

REFINAMIENTO, EMOCION, SUEÑO Y POESIA EN LA

Por Sonia Morales




VALENTINO

Av. Revolucion No. 1915
Tel. 550 36 45

El mejor café en el sur de la ciudad y las más sabrosas discusiones

Comida casera, pasteles vieneses para cualquier ocasión, vino de la casa

De 8 A.M. a 8 P.M. de lunes a sábado

Impresionado porque, después de trece años, encontró un México con una gran explosión y producción cultural, el pintor chileno Nemesio Antúnez califica su obra como "telúrica y dramática"

Autor en 1966 del mural **Corazón de los Andes**, que se encuentra en el edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York; ilustrador, con su pintura, de las obras de Pablo Neruda, Oscar Wilde, Allen Ginsberg, Nicanor Parra y otros, vino por primera vez a México en 1949 con el poeta Pablo Neruda.

Juntos visitaron, principalmente, los mercados, de los que afirma: "La colocación de las verduras y las frutas, en los puestos, hace que parezcan museos de una gran variedad de colores. México es uno de los pueblos más creativos, sobre todo en la plástica, porque en cualquier cosa hay un arreglo arquitectónico".

Nace en 1918 en Santiago de Chile. En 1967 viene a nuestro país invitado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. De entonces a la fecha —relata a **Proceso**—, siente que la gente es más receptiva a la obra plástica, aun cuando considera que hace trece años "también me fue muy bien".

De su obra dice: "A partir de los acontecimientos de 1973, en Chile, mi pintura tomó un cariz más dramático. El quiebre en el régimen produjo un quiebre en mi obra".

Al señalarle que ésta ha sido calificada por la crítica como superrealista y neo-realista en un principio, para situarse posteriormente en un expresionismo abstracto, Antúnez medita:

rácter político y con frecuencia se refiere a la naturaleza humana y su poder de transfiguración. En su práctica pictórica de ayer y de hoy hay una tendencia a revitalizar acartonados formalismos. El op-art y el geometrismo, por ejemplo, son traducidos por él a componentes de una figuración referida a la realidad con la menor cantidad posible de elementos realistas. Por ejemplo: a las parejas sumergidas en las camas no se les ven rostros ni manos ni pies. Es el cuadrículado de las colchas el encargado de modular volúmenes y vibraciones, éxtasis y fantasías. Una fuga de perspectivas convergentes le sirvió para denotar el conocido asunto de la incomunicación y los aislamientos en el cuadro **Las camas de Nueva York** (óleo, 1980).

Graduado de arquitecto en la Universidad Católica de Santiago (1941) y con maestría de arquitectura en la Universidad de Columbia, en Nueva York, Antúnez medita la ciudad, al través de sus pinturas, como un ecologista. Clama por una consideración respetuosa y racional de la naturaleza, por un ordenamiento no enajenante del medio urbano. La ciudad no debe oprimir el paisaje ni alejarnos de él. Pareciera querer decirnos que los hombres liberados serán capaces de construir la libertad de la naturaleza. Decía

"Yo nunca fui surrealista. Lo que hacía era pintura telúrica, de volcanes, piedras en el agua, grandes dunas, explosión de la naturaleza, de las cordilleras, sobre todo, la de Los Andes".

Sentado de espaldas a la ventana del departamento donde se hospedó durante su estancia en México —vino a inaugurar el 27 de noviembre su exposición en el Museo de Arte Moderno con obra realizada entre 1978 y 1980—, precisa: "En mi obra hay emoción y poesía. Siempre existe una idea detrás. En la pintura es comunicación".

En el momento que no comunica —explica—, se transforma sólo en colores y formas que no trasmiten. El secreto de la pintura es que llega aun a quienes no saben nada de arte, porque no es una ciencia. Debe llegar a todos y en ese momento es parte de todos y no sólo de una élite.

Alto, amable y serio a la vez, agrega: "Mi pintura tiene una cosa de sueño. Esa cama en las nubes que representa la vida, el nacimiento, la muerte, el amor, la soledad. Son imágenes de imaginación".

Abunda: "Mi obra está hecha en forma refinada, elaborada, trabajada, tanto con el corazón como con la inteligencia".

En ella predominan temas como la ciudad, las camas, los tangos y, sobre todo, Chile, su país natal, del que afirma que, a pesar de la censura del régimen de Pinochet, hay una gran efervescencia cultural entre los jóvenes.

De estos nuevos pintores, poetas, y músicos chilenos van a salir grandes valores, comenta, y explica que la ruptura produci-



Crepúsculo interior, de Antúnez

Neruda (esto lo escribió tres meses antes de la muerte de Allende en el Palacio de la Moneda) que Antúnez "se pasea por inmensos caminos, por praderas abiertas que nos conceden la totalidad del cielo". Pero éste —ustedes pueden verlo en el MAM— no es un paseo de solitario ni de egoísta. Neruda le llamó "conductor" y fue muy justo. Los palpitantes espacios de Antúnez (aun aquellos saturados por parejas que se aprietan lamidas en "tanguerías" multitudinarias) son espacios de comunidad que él aspira a limpiar para hacerlos más convivibles.

PINTURA DE ANTUNEZ

da en 1973 ha hecho que los jóvenes cuestionen qué hay que hacer y la censura los obligará a convertirse en grandes artistas.

Antúñez vive desde hace más de siete años fuera de su país, primero en Barcelona y ahora en Londres, y a la distancia y en la lejanía del tiempo recuerda a su entrañable amigo Neruda: "El me enseñó a amar a México".

El día que murió —recuerda—, "me dijo que tenía todo arreglado para venirnos a México, porque aquí acrecentaba su amor por las flores y las artes populares".

Vidas y obras paralelas vendrían a realizar una serie de artes gráficas "muy desarrolladas en México por la gran tradición que existe", aseguró Antúñez, de quien Neruda escribió en 1973:

"Este Antúñez espacial es contemporáneo de estadios y cordilleras, de una soledad rectilínea que el pintor somete a la dictadura de la luz.

"Por eso reclamo para mi compañero pintor un sitio; un círculo, una cancha pareja dedicada a su entrevista aural con la poesía. Así como antes escogiera el sol incendiado sobre humildes objetos ahora se pasea por inmensos caminos, por praderas abiertas que nos conceden la totalidad del cielo.

"Yo escribo a la puerta de estas iluminaciones, mi jadelante de conductor.

"Debemos entrar todos a los espacios de Antúñez, convidados por él a recorrer y respirar el aire puro de su palpitación terrenal."

Además, Antúñez expone 36 acuarelas en la galería Pecanins.

mente a comparsas que danzan en torno al ego del coreógrafo que agoniza.

Como se veía en **Cabaret**, una tragedia de carácter colectivo como lo fue el nazismo no tenía por qué interrumpir la continuidad del show: en **Lenny**, el fúnebre comediante Lenny Bruce también podía continuar su show a pesar de la tragedia personal: se nutría y se embrutecía con todo aquello que cuestionaba con sus ácidos chistes. Personajes de la farándula los de Fosse, no pueden sino ver en la desgracia la prolongación del espectáculo que les ha dado origen. Empeñadamente entreverados y fundidos en una sola y eterna coreografía, la vida y el espectáculo no reconocen frontera alguna entre sí. A partir de esta su propia confusión, el exbailarín y coreógrafo se presenta ahora en una película autobiográfica en la que narra su propia tragedia: un infarto lo ha situado en la antesala de la muerte: sin embargo, continúa viviendo su show, en el que participan su esposa, su amante y su hija. Interpretado por Roy Scheider, un regular actor que no baila ni canta y que difícilmente podrá deshacerse del olor a pescado que le dejó su participación en **Tiburón** y su secuela, Fosse aparece como un realizador obsesivamente involucrado en la edición de su película, como un marido infiel, como un padre afectuoso, como un profesional serio y creativo, como un hombre que fuma e ingiere estimulantes incesantemente, como un ser que se autopostula para el sacrificio en honor del imperturbable dios del espectáculo.

En **El show debe seguir**, Fosse no sólo exhibe su confusión y su capacidad de autodestrucción, sino más que nada su megalomanía disfrazada de postrera confesión. Pero la autobiografía se vuelve inesperadamente contra Narciso y le muestra su imagen real: una vida que se ha entregado a un espectáculo que ahora le aplica la ley fuga, una vida que ha transcurrido dignamente en el show business pero que no ha tenido ningún contacto con la realidad. Fosse tendrá ahora la satisfacción de haber plasmado en una película sus inquietudes ante la muerte y su obsesión por el espectáculo; a cambio, deberá asumir el riesgo que encierra toda autobiografía: mostrar a los demás, sin pudor alguno, cuán torpe y vacío se es frecuentemente, aunque se pretenda lo contrario. Si los mejores momentos de las anteriores películas de Fosse son aquellos donde los protagonistas aparecen como parte del espectáculo, entregados a su trabajo, es porque su contexto existencial ha sido utilizado únicamente como contrapunto. Los personajes, sin embargo, poseen una cierta riqueza manifiesta en la intensidad con que viven sus desgracias. En **El show debe seguir**, de la misma manera, se salvan sólo las coreografías, al tiempo que queda en evidencia la verdadera desgracia de Fosse como personaje de su autobiografía: no tiene nada que comunicar más que su carencia de intensidad y de riqueza humana. En **El show debe seguir**, los sucesos paralelos al espectáculo a nadie le interesan. La película es entonces un testimonio tan brutal como innecesario de la ausencia de experiencias existenciales trascendentes de un realizador que no ha sabido o no ha podido manejar dramáticamente su evasión de la realidad. La estatura de su ego le impide ver el sol.

El show debe seguir es, en realidad, un producto comercial más, que finca su presunta originalidad en el chantaje emocional. Se presume que Fosse firma aquí su testamento, en el que lega a los multimillonarios

Un lugar
para morirse
de música

Camerata
Café
Concert

presenta

La Música
en Solfa Mayor

con

Camerata
Punta del Este

Clásico Jazz
Bossa Nova
Tango



Los mejores tragos de la noche
Shows: Lunes a Jueves 9 p.m.
Viernes y Sábado 8 y 10.30 p.m.
Reservaciones al 524-54-81
Avda. Universidad 931,
entre Félix Cuevas y Parroquia



OBITUARIO APOCRIFO

Por Héctor Rivera

El show debe seguir (*All that Jazz*), película norteamericana, 1979. Dirigida por Bob Fosse e interpretada por Roy Scheider, Jessica Lange, Ann Reinking, Leland Palmer.

Bob Fosse reencuentra con **El show debe seguir** los elementos olvidados de la clásica comedia musical norteamericana: la cursilería, la intrascendencia y el egocentrismo. Otra característica del género que Fosse hace reverdecer, la más importante quizá, es la de traducir a términos absolutamente banales la magnitud de la tragedia que se narra. Al amparo de la música se puede cantar bajo la lluvia un himno al infarto y, más aún, se puede vivir la vida como si ésta fuera una muy ensayada coreografía sin fin, en la que los personajes del drama se reducen teatral-