

LA
QUINTA RUEDA

Revista cultural
abril 1973 Eº 20.—
(Precio: \$ 1)



Glauber Rocha:
**El dulce
engaño
del sexo**

Parra: el tahur de la baraja postal

Droguett: Manuel Rojas

Actores: podemos lo que hacemos



Benjamín Subercaseaux

Algo más de 86 años de su vida activa dedicó Benjamín Subercaseaux a la literatura. Poemas, cuentos, ensayos, interpretaciones y una notable novela, *Jacmy Button*, de cuya tesis rousseauniana se puede disentir, pero sin restarle mérito a la poderosa reconstrucción de época.

La realidad nacional y su tipología, los mitos sociales, las gentes, los paisajes constituyeron su materia. A libros como "Contribución a la Realidad", "Reportaje a Mí Mismo" y otros, y a las decenas de artículos sepultados en "La Nación" y en "Zig-Zag", que habrá que recoger algún día, debe hacerse justicia.

Sin embargo, fue "Chile o Una Loca Geografía" su pasaporte intelectual. Arbitrario y lúcido, constituye una interpretación del país, en medio de hielos y desiertos, de tímidos, gritonea, sometidos y sometedores.

Y más, sin embargo: dedicó a la Ciencia sus últimos años.

Dijo: "Historia inhumana del Hombre marca mi entrada definitiva en el dominio científico (¡mi primer amor, y el menos ingrato!), con todo el esplendor que encierran las aventuras del espíritu, sobre todo cuando por su audacia pretenda modificar substancialmente el concepto que hasta ahora se tenía del Hombre".

Desde entonces, la palabra se le tornó grave y mayúscula, llena de un afán de conocimientos. El balance de su labor en el campo de las letras y de las ciencias recién se comenzará a hacer ahora, tras su muerte.

aplausos curiosos

Que la concurrencia al cine *Luzi Lulas* esa noche estaba compuesta por adoradores de Patria y Libertad y conspicuas barrigas nacionales quedó fehacientemente comprobado en el intermedio: tanto por la sostenida pifia con que se recibió la propaganda de los candidatos parlamentarios de la UP y de la DC, como por los eyaculatorios aullidos con que se saludó la foto del derechista Juan Luis Ossa Bulnes en la pantalla.

Tras ese desahogo sentimental, los parroquianos se acomodo-



Subercaseaux: letras y ciencias

daron para ver "Sacco y Vanzetti". Durante la primera media hora hubo toda clase de ruidos (incluyendo tapas e imitaciones de vientos por vía anal), práctica frecuente en los cines del barrio alto donde en estos tiempos prima un criterio muy particular de la buena educación.

Al cumplirse una hora de proyección, el silencio no lo quebraba una mosca. El fuerte alegato antirracista y contra el fascismo comenzaba a hacer su impacto. Y, al terminar la película, el público aplaudió de pie, mientras alguna rubia echaba su lagrimón en la cachemira del acompañante. Luego, con temple místico, se armaron de valor y emergieron de la sala, aparentemente sin darse cuenta de que habían aplaudido uno de los más intensos ataques que su forma de pensar ha recibido en el cine.

luffi siamo giovani

"Cormoran y Delfín", revista argentina de poesía que dirige Ariel Canzani, publica en su último número nada menos que 30 poetas chilenos, desde Neruda, Lihn y Jobet hasta Lara, Lavín y Rojas. La selección la hizo la poetisa ariqueña Alicia Galaz, de la revista "Tebaida Chilepoesía". Desde Argentina le pidieron "poesía joven del Chile de hoy". Y ella respondió:

"¿Qué es poesía joven? ¡La del compañero de 16 años que comienza a escribir su poema en

la mitad de la clase de química, o la de Pablo, por ejemplo, que da la vuelta al mundo y persiste heroico en su batalla? ¿Es poesía joven la poesía que escriben los poetas jóvenes? ¿O es poesía joven la poesía actual? Entonces, ¿la poesía actual sería poesía joven? ¿Poesía joven igual a poesía actual? ¿Poesía vieja igual a poesía caduca? ¿Poetas jóvenes? ¿Poetas viejos? O, en fin, ¿la poesía siempre? Tebaida Chilepoesía considera, sin dogmatismos, la poesía siempre, porque no puede existir la poesía joven como no existe la poesía vieja".

acuérdate del ángel

El director alemán Peter Lilienthal, que filmó en Chile "La victoria", oyó cantar a la anciana arpista Carmen Álvarez en el restaurante "El Ranchito", de Pomaire, durante un almuerzo en diciembre. Desde ese momento pensó en que la octogenaria artista entraría en su film.

La ocasión llegó un día de marzo en Cartagena. De paso a la costa se detuvo en Pomaire para ofrecerle el contrato y la filmación al día siguiente. Pero no estaba en el pueblo. Le dijeron que tal vez en San Antonio. Sin más dato que ése, los productores la buscaron en el puerto: No la hallaron, pero sí al hijo que dio la dirección de la señora Álvarez en una población de Santiago. Lilienthal telefonó entonces a la capital para que trajeran a la anciana en un taxi. La ubicaron para encontrarse con una negativa rotunda: "Mis zapatos son feos y tengo el pelo sucio".

Consultas entre la costa y la capital. De San Antonio parte un taxi con el hijo de doña Carmen, para convencerla de que acuda a la filmación. A la una de la mañana aparece Carmen Álvarez con su arpa, previamente rescatada en Pomaire, donde al parecer le había sido embargada por problemas económicos. Se filma la fiesta que ella anima en la pensión San Ramón, de Cartagena, y, tras su brillante actuación, confidenció el motivo de su resistencia a venir a filmar.

"Anoche soñé que venían del cielo dos ángeles en un taxi para llevarme a tocar. Yo me miré y les dije que no podía ir porque no tenía suficiente ornamento."

La primera negativa a los productores al día siguiente no le costó gran trabajo: se limitó a repetir un parlamento que le había dictado Dios.



Alicia Galaz: sus treinta "jóvenes"

La ley es un perro que muerde al mal vestido. Esta sentencia inolvidable e inmovible parece presidir toda la obra literaria de Manuel Rojas, el más grande novelista chileno de este siglo, aunque él opine otra cosa.

Sin ella, sin la traba y la injusticia y el odio que supone siempre la ley, él tal vez no habría escrito y sus manos y sus recuerdos habrían, seguramente, buscado otros materiales para darles forma y transformarlos en utilidad duradera. Esa habilidad artesanal, esa tranquilidad suficiente que emana de los ojos y de las palabras de Manuel Rojas se apoderan del lenguaje, más bien del tema, y él la va aplicando con suavidad, aunque no con dulzura, al cuerpo y al alma de sus personajes, y entonces, después de un lento trabajo invisible, a veces demasiado palpable, aparece el hombre que viene saliendo de adentro de la ley, mordido y golpeado por ella, a veces algo desangrado y paralizado, pero nunca amargo, nunca tragando ansias, como dicen los mexicanos.

Los personajes de Manuel Rojas son como él, desde muy lejos callados, esencialmente solitarios, con destino de solitarios, con vocación de soledad y este modo de ser o de transformarse, o de ser transformados involuntariamente por la vida, por las injusticias, por los sufrimientos, no parece herirlos o conmoverlos, ya que no se quejan, y sobre todo, no hablan mucho de sus indelebles heridas. Cualquiera de sus pobres héroes puede estarse, sin embargo, toda una jornada contando sus penurias, como el protagonista que se empiezo de cómico en un circo, sin tener mayores condiciones histrionicas, fuera del histrionismo que otorga esa costumbre que es el sufrimiento finalmente, o como el protagonista de "Punta de Rieles", puede hablar todo el tiempo, con relativa y detallada frialdad, como si él fuera exterior a esa terrible historia. Puede que no hagan otra cosa que hablar y, sin embargo, dan ellos una sensación total e irreversible de laconismo, de tipos penosamente mudos y silenciosos; parecen de repente estar haciendo un simple primer informe de sus desventuras parecen los actuarios de sus propios sufrimientos, sin agregar nada más, sólo el sufrimiento, sólo la desgracia, pero no el comentario de la desgracia. Y es así, con esa técnica palpante que no ingresa a las tesis ni a la historia y que casi siempre, por supuesto, no les interesa tampoco a éstas, obras maestras como "El vaso de leche" o "Laguna", aparecen simples y desnudas, puras y despojadas, como sus temas y sus personajes. Al leer esa aparente delgadez se diría que la maldad o la mala suerte no tiene imaginación.

Es una literatura que está más allá de la literatura, pero no más allá de la vida, es sólo la vida, la escueta vida contada, no para olvidarla, ni para vengarse ni para sacar tajadas de filosofía, no, tal vez sólo para descansar, para sacar un poco la respiración hasta la próxima etapa, hasta el otro sufrimiento, hasta la próxima ineludible experiencia y ese hallazgo pasajero de la aventura, de la risa, del amor, del ensueño y la imaginación evocadora junto a tanta desgracia y tanta soledad.

Piedad, ternura, amor a la humanidad, amor al sufrimiento y al ser que lo segrega, el pobre, el postergado, el perseguido, el humillado, el miserable, el miserable de cuerpo y de alma, el ser que tiene hambre física y metafísica, son las características de este escritor enorme que ha recorrido a pie el sufrimiento de Chile y de toda América y de gran parte del mundo viejo, que ha conocido las injusticias y vejámenes que sufren los negros, los mexicanos, los haítianos, los portorriqueños, en el corazón de la urbe neoyorquina, en los conventillos verticales de la calle 42, y ha

Ante la muerte de Manuel Rojas, "La Quinta Rueda" solicitó a Carlos Droguett, uno de sus mejores amigos, que escribiera sobre su vida y obra. Atareadísimo por diversos libros que actualmente prepara, Droguett no podía escribir el artículo, pero sugirió que se utilizara un capítulo de su última obra ("Escrito en el viento"), dedicado a Rojas que gustó sobremanera al escritor desaparecido.

la oscura vida radiante

Carlos Droguett



Manuel Rojas

constatado que es siempre la misma enfermedad, la misma terrible realidad, que, recién ahora, en estas inolvidables décadas, primero en Cuba, después en Chile, va a ser deruida y desterrada para siempre.

Ahora Manuel está otra vez en La Habana y creo que se quedará largo tiempo en ella, en esa realidad y esa inspiración que es ahora la vida para el trabajador y para el artista, pues me habiaba de permanecer largo tiempo para escribir su nueva novela, que se ambientará y circulará, si el destino del protagonista no planea otra cosa en el último momento, entre Miami y Varadero, entre Puerto Rico y Santiago de Cuba. Mientras lo recordamos y caminamos por Corrientes de regreso al hotel, le digo de repente a mi mujer, ¿te das cuenta?, Laguna está otra vez en Buenos Aires. El vagabundo chileno, el esmirriado y poquita cosa de hombre, que sufría y no se quejaba, que

atravesó a pie la cordillera y desapareció en ella, ha resucitado y está en todas partes, en estas plazas y estas vitrinas que fueron testigos de su soledad tan humilde. Va a ser medianoche y en medio de este calor húmedo lo hemos visto en las librerías de Corrientes y de Sulpacha y nos hemos sonreído de cómplice entusiasmo. Si, él y el marinero hambriento y el cómico fracasado y el ladrón fracasado, están aquí otra vez, en este nocturno país de sus desventuras, en las mismas calles que recorriera Manuel cuando era joven y desconocido y, como Laguna, a veces ansioso y hambriento, lleno de fuerza y de contenida elocuencia, esa elocuencia tan conocida y tan cabal que se va acumulando sin darse uno cuenta. Alzaba a veces la cabeza y estaba en el dexteado horizonte, buscando la cordillera, buscando también a Laguna, que ahora está aquí, a nuestro lado, callado y deseoso de irse a dormir, pues hace calor y hay hu-

medad y mucha luz difusa y expectante ahí en el obelisco, como si algo malo fuera a pasar, pero no es nada, Laguna, no pasa nada, es sólo la vida que te llena y te atraviesa y te deja con los labios entreabiertos soñando más lejos, como si tuviera sed y hambre desesperada, como el joven marinero desesperado, mientras la vida le grita comida e indiferente: Hello! What?, como testifica textualmente su desgracia.

Dos tipos que sufrieron callados, dos tipos que se perdieron callados en cualquier esquina de la vida, pero que encontramos otra vez aquí, esta noche también de tránsito para nosotros, al atravesar la calle para entrar al hotel. Se me ocurre de repente que van del brazo, un tanto embriagados por el sufrimiento o por el estupor de estar otra vez vivos en estas calles empapadas y resbalosas, en la humedad del verano sucio. Me habría gustado conversar con ellos, caminar mañana por la mañana los barrios soleados en que ellos y Manuel pasaron su infancia, su juventud, su temprana soledad, en que empezaron a oler la terrible vida, como después la ley, ese perro con collar exclusivo y excluyente, los oía a ellos y a sus harapos antes de morderlos, pero tenemos pocas horas, como el marinero, como Laguna, como ellos también tenemos que irnos. En la esquina de Cerrito y Corrientes los miramos atravesar la calle en nuestro persistente recuerdo. Sí, van hacia la diagonal Sáenz Peña en busca de algún tuurño barato, de algún vino barato, de algunas piernas baratas, entre los dos juntarán más monedas de esperanza que de desesperación y desde ahí olerán el río y el mar abierto. Por eso se mantienen vivos y, en verdad, se mueren, se van, desaparecen, para aparecer resucitados allá o aquí, en todas partes, pues por algo son los testigos eternos del desamparo, pero también del ensueño y la ilusión y todavía recuerdo mis lágrimas de niño cuando leía la sencilla historia del marinero que tenía hambre, después leía la historia de ese otro conmovedor y digno hambriento, que es el protagonista de Knut Hamsun, y en la memoria, en el recuerdo, en la pena y la simpatía, y también en la soterrada y futura experiencia técnica, los transformé a ambos en un solo arrebatado protagonista, en una sola e inevitable necesidad y todavía pienso en ellos como tema de probable tesis y de necesario doctor.

Porque el vaso de leche se mantiene puro e inabotable y siempre lleno, siempre dispuesto a nutrir la imaginación y la acción de las nuevas generaciones que sufren y que sueñan, es piedra de toque, pieza emblemática y fundamental, es un fácil símbolo y una enseñanza, incluso, como creo haberlo dicho, una enseñanza estética. Todo es esta minúscula e insignificante vasija, esta frágil y quebradiza uruta a la que han de ir en peregrinación, aunque no querlan todos los que en este país y en otros países vagan en busca de la belleza y de la bondad y la justicia a través de la belleza.

Por lo demás, y ya lo hemos dicho también o insinuado, no es este cuento maestro en la literatura española de este siglo el único que nos muestra la capacidad de Manuel Rojas para captar en su tremenda sencillez, en su pavorosa e increíble sencillez, este misterio monstruoso que es el sufrimiento. Pero como sus protagonistas atónitos ante lo irreparable, el autor cree en la vida, cree en la bondad y en la verdad definitiva de la vida; que el hombre la ha maleado y sigue maleando, es otra cosa.

No por nada está en La Habana otra vez, no por nada su próxima novela lleva como título un verso de Martí: "La oscura vida radiante". Parece, de repente, tema y título para la biografía de Manuel Rojas.



Fernando Lamberg

Con "Señoras y señores" (Premio Poesía Casa de las Américas, 1973) Fernando Lamberg aporta un considerable grano al motivo favorito de la llamada Generación del 50. El derrumbe de la familia "bien" había sido detectado con clase por Donoso y Edwards y con variada fortuna por otros narradores que se expanden o contraen actualmente alrededor de los 45 años. Todos ellos fueron patéticos o monstruosos; Lamberg eligió la vía del humor. Una especie de narrador describe los hábitos de la familia "bien" valiéndose del versallesco truco de fingir una crónica familiar. La decadencia se respira con gracia, porque estas familias ya no son una fuerza viva y dramática. El poeta les concede la mirada burlona y suficiente de quien revisa un álbum de fotografías pituco, donde debajo de la pose megestuosa ve la falsedad, percibiendo que muchas veces el color de la sangre azul tiene el dorado resplandor del whisky o el más opaco tono del modesto tinto.

señoras y señores

Lecciones de francés, de esgrima, de modales, tenis, golf, automóvil, hábiles enseñanzas del mercado bursátil, instrucción sobre leyes, impuestos, compraventas, hondas disertaciones sobre el alza del dólar, cómo eludir el pago de las contribuciones, negar imputaciones, rebajar los salarios, despedir inquilinos, falsificar balances, sesudas conferencias sobre falsas partidas, cómo sacar ventaja de las importaciones, cómo crear sociedades sin poner capitales o cómo controlarlas con algunas acciones, cómo lograr que el agua se convirtiera en vino. José Luis murmuraba en sus ratos de hastío: —Debe ser muy hermosa la vida campesina.

Angélica decía: "La vida es un engaño. Debemos soportar ese engaño". Había un andamiaje dispuesto a cooperar, desde los pies que una empleada limaba hasta la cabellera que un peluquero disponía. No podía negarse la eficiente gimnasia ni el poder reductor de hábiles masajistas. Depilaban su cuerpo, lo untaban, sacudían, pintaban sus diez uñas, sus labios y sus ojos, colocaban las sombras, los matices, los brillos, y luego esa estructura de piel dorada y suave se llenaba de adornos, de calzado, de seda. Como una grácil nave se lanzaba al océano, burlando a su marido, a sus breves amantes, mintiéndose a sí misma desde que un seminarista le raptó al elegido, y ese fastuoso barco lleno de pedrería, de metales y géneros, pretendía decir una verdad inmutable cuando nos afirmaba con su voz de tabaco: —"La vida es un engaño."

Nuestro primo Leopoldo siempre ha sido insolente. Recuerdo los bautizos, las bodas, las exequias, tantos aniversarios que juntaron parientes. Siempre ha llegado tarde, con su absurda elegancia, mezcla de gangster, dandy, hippie drogado, excéntrico, millonario en derrota o delfín de algún reino. Su perfil de gillette, sus cabellos de estopa, su elevada figura, sus ojos lapislázuli, hicieron que las primas entreabrieran las piernas agitando en su honor calzones perfumados; pero este gran imbécil se escapaba diciendo: —Ahora voy a un prostíbulo a tomar aire fresco.

PARA NOSOTROS EL PEQUEÑO PRODUCTOR, COMERCIANTE, ORGANIZACION COMUNITARIA ES MUY GRANDE



Los miles de pequeños productores, comerciantes y organizaciones comunitarias cuentan con nuestro Banco del Estado, preferentemente, para entregar una mayor producción. Solicite un crédito para sus necesidades financieras derivadas de su operación corriente.

Recibirá hasta 15 sueldos vitales anuales a un plazo mínimo de un año. Pida un crédito para herramientas de trabajo e implementos. Recibirá hasta 20 sueldos vitales mensuales con amortización del 10% trimestral. Así, trabajamos por Chile.



BANCO del ESTADO

Entonces vamos al BANCO del ESTADO...



Juicios y prejuicios

Victor Torres

Hace más o menos veinte años nació mi cariño por la dramaturgia. Fue amor a primera vista. Las obras que conocí en el Teatro Experimental de la U. de Chile (luego ITUCH; hoy DETUCH), y en el Teatro de Ensayo de la U. Católica, son las responsables. En aquella época estudiaba química en la U. Técnica del Estado, era un joven pequeñoburgués, más bien pobre. Gobernaba Chile Carlos Ibáñez. Entonces mis concepciones de la cultura eran netamente idealistas. Dos corrientes de pensamientos se disputaban mi modesta alma: la nietzscheana y la griega. "Así habló Zaratustra", y "Paideia", de Werner Jaeger. Lo que veía en esos escenarios me acercó a nuestro tiempo.

En el principio fueron Arthur Miller, algún Ibsen, varios Shakespeare, ciertos clásicos españoles, el inquietante Pirandello; todos me fascinaban, me mantenían clavado en la butaca semientrajado, gozando acriticamente sus ofertas y demandas. Empezó la década del sesenta. Descubrí el marxismo, ya trabajaba; otro prohombre regía los destinos del país (Jorge Alessandri). Me hicieron conocer a Brecht. La placida butaca se volvió incómoda. El espectáculo perdió magia, empecé a cuestionar los manjares del menú. Recuerdo nombres de actrices y actores que me sacudieron: Bélgica Castro, Marés González, Agustín Siré, Nelson Villagra.

Desde la partida mis relaciones con los dramaturgos chilenos contemporáneos fueron malas. Pienso en Egon Wolff, por ejemplo, y en su pieza clave, "Los invasores"; en Jorge Díaz y su "Introducción al Elefante".

A través del lumpen invasor, Wolff advierte a la burguesía que conviene modificar algo las circunstancias socioeconómicas para que todo siga idéntico.

La historia, en síntesis, es ésta: la rica e industrial familia de don Lucas Meyer recibe la visita de una horda de maleantes y vagabundos esmerpénticos. Nótese que los nombres y apellidos de esta familia "chilena" nada tienen de ajeno o vinoso: nos remiten a Jerusalén y sus alrededores, quizás para "distanciarnos", tal vez por no herir patricias susceptibilidades, quién sabe si apelando a nuestra bien oculta y tradicional xenofobia o racismo, como se dice vulgarmente.

Los vagos no sólo se apoderan de la casa y del vecindario, sino también de la ciudad. Meyer hace cartas y nos enteramos de que su fortuna la hizo estafando a un socio. Mientras tanto se discute acerca de libertad, igualdad, fraternidad, amor al prójimo, etcétera. Al final, todos hacemos catarsis: el terrible asunto era no más una pesadilla de don Lucas. Pero... se quiebra un vidrio... surge una mano acusadora y amenazante. Fin.



Victor Torres:
"Valía la pena ensuciar
manos y rostro".

Era 1962, año en que el mundo bien pudo desaparecer si las intenciones de John Kennedy hubieran fructificado cuando se produjo el lío con los cohetes cubanos y el católico presidente yanqui estaba dispuesto a ir "hasta las últimas consecuencias", aunque fuesen termoneucléares, si los soviéticos no desmantelaban las bases de proyectiles de la linda y otrora pacífica Isla caribeña. Wolff —católico también— fue mucho más mesurado que el inventor de la Alianza para el Progreso: apeló a las buenas conciencias.

El mensaje gatopardico llegó a los receptivos oídos de la derecha, que —ni corta ni persegosa— apoyó a Frei en las elecciones presidenciales de 1964 para detener el avance del monstruo comunista. Jorge Díaz por su parte combatió con armas lionesquianas, inútilmente, el discreto encanto burgués hasta que la muerte del Che Guevara en Bolivia le produjo una honda crisis, que afectó a muchos intelectuales pequeñoburgueses de aquí y allá, incluido, por supuesto, el que ahora escribe.

Sin embargo, entre tanto gemido de tan diversa índole prevaleció la voz firme, incommovible, válida, de un dramaturgo proletario: Antonio Acevedo Hernández. Al ver algunas de sus obras —escritas años atrás— y al comparárlas con las actuales, uno sentía vergüenza de éstas, anacrónicas, no comprometidas, agnoscidas.

Y así andando sucedió lo imprevisto: un terrible marxista —Salvador Allende— ocupó la presidencia, iniciando un vertiginoso proceso que aún vivimos o padecemos, según sea el cristal con que se mire. He aquí la gran pregunta: ¿cómo reflejarlo teatralmente?

En "Flores de papel", Wolff contesta: un poético miembro del lum-

Tres chilenos obtuvieron este año el Premio Casa de las Américas: en cuento, Poli Délano ("Cambio de Máscara"); en poesía, Fernando Lamberg ("Señoras y señores") y en teatro, Víctor Torres ("Una casa en Lota Alto"); "Los desterrados", de Torres, será estrenada este año por el Detuch.

penproletariado seduce con encantadora lucidez a una dama del barrio alto y la convence de que abandone su mundo. Algo huele mal en dichas flores. Los acontecimientos de octubre de 1972 frustran rotundamente los anhelos wolffianos.

Jorge Díaz busca la respuesta. Aquí la encontrará y no en Europa. Muchos autores progresistas (burgueses o no) deben sorprenderse al constatar que la musa inspiradora los abandonó en los albores de 1971. ¿Por qué? El sujeto de la historia chilena ha pasado a ser el pueblo. Los dramas de la clase media (baja, media-media o alta) interesan en función de aquel protagonista. No se trata de hacer piezas proletarias ciento por ciento. Sería ridículo negar la existencia de nuestra cuantiosa burguesía que aún posee gran poder, proporcional al irracionalismo que maneja. No. Los autores deben expresar algo muy simple que ocurre entre proletarios y burgueses: la lucha de clases. ¿Pero cómo realizarlo? Hay varios caminos. Personalmente opto por el científico: investigar en el terreno mismo la verdad de los hechos. Existen zonas enormes sin desenterrar. Ahí están las industrias, las minas, los campos, el desierto, los pescadores, la Patagonia, las poblaciones periféricas esperando no a Godot, sino a escritores que se sacudan la modorra, la comodidad, el pánico y que se metan de una vez por todas en la vida.


Repito: no se trata de idealizar al pueblo y transformarlo en fetiche; tampoco de ignorar a los burgueses, y menos a los afuerinos imperialistas; que la lucha de clases los moje por parejo.

"Una casa en Lota Alto" es el producto de una investigación realizada durante dos meses en la zona carbonífera. Participaron estudiantes y profesores de antropología y sociología, y gente de teatro. Atahualpa del Cloppo dirigió la experiencia.

Para realizar el trabajo, los expertos en ciencias humanas desarrollaron cuestionarios que responderían los habitantes de Lota: niños, jóvenes, mujeres, ancianos, mineros, técnicos, autoridades civiles y eclesiásticas, dirigentes y militantes políticos de todas las tendencias, etc. Nos dividimos en grupos que —grabadora en mano— se desperdigaban a lo ancho, alto y largo de la ciudad. Luego nos reuníamos para discutir y tabular los testimonios reunidos.

Hablamos y convivimos con los mineros. Conocimos sus casas, los frentes de trabajo donde laboran y donde casi llegamos a caparnos de miedo. Creo que valía la pena, como punto de partida, ensuciarse manos y rostro, resollar y sudar para entender algunas pequeñas cosas de aquel gran universo.





NUEVA CANCION personaje sin carnet

Fernando Barraza

Discutida, polémica, hija natural del desplazamiento de la sociedad rural a la gran urbe industrial, la llamada Nueva Canción Chilena dividió tajantemente las aguas interpretativas de profanos, entendidos y pseudo-especialistas.

Brotada espontáneamente, al amparo de la Viola volcánica, la Nueva Canción Chilena remeció el orden establecido. Tras su ropaje musical y su raigambre folklórica, apuntó, irónica y punzante, contra la sacrosanta propiedad privada; la sociedad de consumo, los mitos históricos, la trilogía auto-cuenta-bancaria y el amable parentesis cotidiano de la gente municipal y espesa.

Nació sin pasar por el registro civil de manifestos y definiciones. Creció sin preocuparse de moñitos doctrinarios o bien cortados trajes institucionales. Se ensució las manos, se manchó la cara y peleó codo a codo junto al pueblo.

De repente, he aquí que surgen los notarios con sus inefables preguntas: que quién es, cuándo nació, cómo se define, qué importancia tiene, quiénes son sus padres, cuál es su parentesco con el folklore.

Angel Parra y Raquel Barros recogen el guante, por cierto desde diversas trincheras.

Raquel Barros: "Ojo con el panfleto".

Rigurosa investigadora del folklore chileno, intérprete del cancionero popular, profesora universitaria, creadora de la Agrupación Folklorica de Chile y notable cultora de la cueca, Raquel Barros tiene su propia mira para apreciar el fenómeno de la Nueva Canción Chilena:

"La llamada Nueva Canción Chilena es la sucesora del neofolklore de 1960. Lo que la caracteriza es lo siguiente: tiene un contenido social, de mensaje y una inspiración latinoamericana. Me parece legítimo usarla para entregar un mensaje social. Pero el ropaje musical tiene que superar el mensaje. De lo contrario, se cae en el panfleto, que es lo que sucede generalmente.

"La música popular, en general, se puede definir como compuesta por chilenos, sujeta a una moda internacional, ya sea en cuanto a forma musical o temática literaria. Está destinada a un consumo rápido, es manejada con criterio comercial y/o ideológico. Está creada por un autor identificado, que cobra derechos autorales y que, en múlti-

ples ocasiones, es sólo un elaborador de melodías y textos. Parte de esta música popular, la mal llamada "neofolklorica", está inspirada en formas musicales chilenas o latinoamericanas (refalosas achacaradas). Su calidad va de lo execrable a lo excelente, como sucede en cualquier género folklórico o docto (absurdamente llamado culto).

"La Nueva Canción Chilena es como el alifio: es necesario, pero cuando se abusa de él, la gente termina odiándolo. Por eso ha creado anticuerpos; mucha gente rechaza recibir mensajes a través de la canción. Generalmente, la Nueva Canción Chilena cae en uno de dos extremos: o un autor que no ha vivido los problemas, por lo que no trasciende al pueblo y se queda con el entusiasmo de los universitarios o intelectuales, o cae en la vulgaridad, buscando, precisamente, conquistar a la masa.

"La Nueva Canción Chilena me parece triste, pesimista. Es muy curioso que, con el auge de la Unidad Popular, no haya sido capaz

de generar una canción optimista, que tenga un mensaje positivo.

"La Nueva Canción Chilena convive con el folklore, diferenciándose de este último en cuanto es distintivo de comunidades regionales o nacionales, sujeto a sucesivas recreaciones que hacen que su primer autor deje de ser importante, para constituirse la canción en un bien común que, aunque dinámico, no está sujeto a la moda y es imposible de imponer por empresas publicitarias. Recordemos cómo algunos discjockeys dictaminaron que el folklore chileno estaba muerto y había que crear uno nuevo: el neofolklore, del cual no queda más que la incorporación del bombo legüero dentro de los conjuntos de difusión.

"La Nueva Canción Chilena se alimenta legítima o ilegítimamente del folklore. En el primer caso, usándolo como fuente de inspiración; formas musicales, ritmos, giros. En el segundo caso, mediante un saqueo, vale decir, inscribiendo como propias canciones del folklore."

Angel Parra: "Pertenece al pueblo"

Hace ya tiempo que dejó de ser solamente "el hijo de Violeta" y se tituló de Angel Parra. Guiltarra, voz, inspiración y militancia en ristre, es uno de los más representativos cultores de la Nueva Canción Chilena, en su triple calidad de autor, intérprete y creador de la Peña de la Parra.

Para conocer la trayectoria de la Nueva Canción Chilena, hay que recordar el año 1962, sin limitarse al plano artístico, sino buscando en lo social y en lo político, porque éstos son elementos fundamentales en las obras de los compositores chilenos. Durante el gobierno de Alessandri existieron represiones, cárceles y muerte para los trabajadores. Violeta Parra, al enfrentarse con esa realidad, da vida a las primeras canciones revolucionarias. Ella es el origen, el motor creador de los discípulos que han forjado la Nueva Canción Chilena.

"Una vez que la Nueva Canción creció, recibimos muchos ataques, en especial de los conjuntos tradicionales. Desde luego hubo un factor, en algunos casos: veían con pánico que se les terminaba la teta de la que tanto habían mamado. Pero hay otro aspecto más sustantivo: el enfrentamiento que se produce con ellos es un enfrentamiento

de clases. Por un lado, los patrones feudales de poncho doñihuano y espuelas de plata, representados por los Quincheros, los Baqueanos, Los de Ramón, Vicente Bianchi y otros, que insistían en el río con su respectivo sauce llorón y el olor a empanadas y la fragancia de la hierba buena. Por otro lado, nosotros, que asumíamos la voz popular. La voz del trabajador, de los mineros, pescadores, campesinos, estudiantes, pobladores. Sus penas, su explotación, su silencio, su impotencia, su combatividad, su miseria.

"Aquellos músicos o teóricos o críticos, que firman la partida de defunción de la Nueva Canción Chilena, están equivocados. Para que eso sucediera tendría que morir su fuente principal, que es el pueblo y eso es imposible. El pueblo chileno es político, tiene conciencia de clase, es un pueblo revolucionario y por lo tanto, invencible.

"Se habla de crisis en la Nueva Canción Chilena. Yo creo que no existe tal crisis. Donde sí hay problemas es en los medios de comunicación. El ambiente artístico no se salva de la lucha de clases y por eso la solución hay que plantearla a nivel ideológico, esclareciendo, orientando en la medida de nues-

tras capacidades. Esto debiera preocupar a los medios de izquierda, a los discjockeys, los programadores, los periodistas de espectáculos. Es un error pensar que lo que gusta al público es "La pequeña langosta". Demos a conocer nuestro folklore. Mostremos a los poetas populares, improvisando con la Biblia, cómo opinan sobre la historia de la Creación del Universo y cantan a lo humano y a lo divino. Hay que hablar con los trabajadores, preguntarles qué opinan de la Mistral, de Neruda, de la Justicia.

"Los cultores de la Nueva Canción no sobrevaloramos nuestro trabajo. Hay que ayudar a la desmistificación de los "artistas" que viven, padecen y mueren por llegar a ser estrellas. Nosotros estamos por el desarrollo de nuestras capacidades a través del estudio y la superación. No por la sucia competencia de la revista Ranking de Estados Unidos, que repiten las radios chilenas. Allí se da el orden y acá se cumple. Mientras esto continúe no se producirá el encuentro entre cantores y público. Los chilenos quieren escuchar la música de hoy, de combate, la que respalda a este gobierno, la que llama al trabajo voluntario, la música que verdaderamente nos representa."



el tahúr de la baraja postal

Manuel Alcides Jofré

Hace muchos, muchos años, en una lejana y pequeña región llamada Chile, existió un trovador: Nicanor Parra. En el reino había reyes buenos y reyes malos, pero al poeta no le importaba mayormente. Vivía para su poesía y su poesía era para todos. Primero escribió romances, y luego empezó a incorporar más y más el lenguaje coloquial del resto de los aldeanos; entonces escribió "Poemas y Anti-poemas". Con el tiempo se fue convirtiendo en una especie de saltimbanqui, viajando mucho, y publicó "Versos de Salón". Cada cierto tiempo volvía a escribir suaves poemas. Y de tanto querer a la poesía, se fue transformando en un energúmeno, una mezcla de ermitaño y payaso, y aficionado a una bebida llamada té. Chocó con otros países, y cuando tenía cincuenta y ocho años publicó un libro extraordinario, llamado "Artefactos". De él les quiero hablar hoy día.

¿Y qué es un artefacto?
ARTEFACTO: Dícese de los productos elaborados por el hombre, que no existen en la naturaleza, sino que surgen del trabajo humano creador. "Artefacto" nombra singularmente un objeto material, de formas corpóreas y densas. "Artefacto" es una manera despectiva de llamar cualquier cosa. "Artefacto" es aquello que funciona. Pero, por sobre todo, "Artefacto" es un hecho de arte, un acto de arte, arte y factum, la unión de lo elevado y lo material.

¿un nuevo disfraz?

El emisor de este mensaje es un poeta. Pero este emisor no nos entrega un tradicional libro de poemas, sino que una tarjeta de saludo, una tarjeta postal, que da cuenta de la dimensión que él está visitando. Ya no estamos lejanos: este poeta, que casi es nues-

tro amigo, nos toma como un pariente más, y en lugar de mandarnos fruta, nos manda la imagen del lugar mental, del lugar real que está visitando. Ya no es la posición romántica del poeta, llorando a la amada, y buscando consuelo en la naturaleza, semi loco; ahora la locura es otra, y consiste en que el poeta se recubre de una máscara que lo revela como un hombre lejano, que juega (éste es uno de los verdaderos Nicanor), un ser cotidiano, un turista del lenguaje, casi.

Pero su mensaje, pese a todo, no es un mensaje corriente. Es un texto fracturado, roto, sin foliación. Un discurso ordenable por el azar, como las cartas de una baraja, o por el gusto. Ahora, cada poema, escrito en cada postal, es independiente de los otros poemas, los anula, se ríe de ellos, los reafirma, los complementa. En alguna parte de "Rayuela" (de pie todos), se sugiere que el destino del hombre es un movimiento que tiene un sentido, que se podría investigar, que daría alguna curva estadística. Pero la figura del suceder humano, dice Cortázar (de rodillas, todos), es lo que en la física contemporánea se denomina los movimientos brownianos, aquellos movimientos anárquicos, sin ritmo ni dirección, sin sentido. Y es según este orden que se articulan los poemas de Parra.

El emisor es un pariente que apelea al lector. El saludo postal trae como consecuencia inmediata alguna actitud del receptor. Este remitente, que en primer lugar es Parra, pero que también puede ser yo (porque basta que ponga una dirección, un nombre, el importe postal, y ya está la poesía circulando por el mundo), me sugiere que yo puedo escribir unos poemas como los que él hace, y entregarlos, enviándolos por Correo a mis amigos. Y ese gesto del envío define la poesía de los "artefactos", pero además es una poesía cuya pluralidad de sentidos sólo puede ser capturada, probablemente, por un chileno (en virtud de lo numerosísimo de las locuciones criollas), por un "compadre" del remitente.

Este tipo de poesía ya no pasa sólo por la Librería: en sentido estricto, debería pasar por Correos y Telégrafos. Así, se ampliaría el radio de su acción, recorrería otros canales comunicativos y rompería el cauce tradicional.

Pero el deseo del remitente es movilizar, impactar en el lector; en ese sentido, estas cartas, estos poemas (forma dentro de una forma) son apelativos, dramáticos. Y por eso adoptan una gran variedad de formas exteriores populares, que pasan por la confidencia, el chiste grosero, el secreto a voces, la ta-



Ediciones Nueva Universidad - Guillermo Topeda

LA POESIA MORIRA SI NO SE LA OFENDE



hay que poseerla y humillarla en público

después se verá lo que se hace



lla muerera, el poeta volado, el proverbio tergiversado, el retruécano, el informe técnico, el memorandum, la moraleja, la noticia, la consigna política, el lema, el rayado callejero, el último deseo del expirante, el epitafio, la palabra de Dios, la definición de diccionario, la anécdota verbal, el versículo bíblico, el letrero de moda en las míceras, el verso poético (además), y llegan hasta la frase escrita con lápiz mina en los baños de algún restorán o teatro de la calle San Diego.

Pocos pueden dejar de entender estos poemas. Porque el remitente es un arquetipo universal, el hombre que ríe, el hombre que juega, el hombre que dice pachotadas. La comprensión se completa con una sonrisa del lector, que delata que está dentro del juego, que las cachó. Y la respuesta es inmediata, siempre: el repudio, la sorpresa, la admiración, la risa.

La realidad se parece a los libros en muchos puntos, especialmente

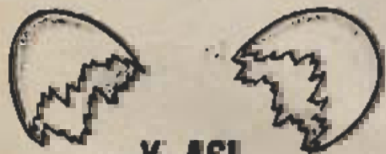
si los libros son de poesía, pero el libro de poesía es usualmente un conjunto armado, coherente, con partes, un desarrollo, etc. En eso, es muy diferente de la percepción que tenemos de la realidad, tal como la captamos a primera piel, sin racionalizarla. Porque la realidad, en primera instancia, nos parece, es un conjunto de datos sueltos, punzantes, discontinuos, de diferente nivel. A ese tipo de realidad se parece este montón (no hay palabra mejor) de poemas. No están integrados, estructurados entre sí, pero líneas puntuadas van lugazmente de uno a otro. Y al igual que con la realidad, esa conexión la establece, la descubre el espectador, el lector del poema, la perspectiva que contempla.

todo es poesía

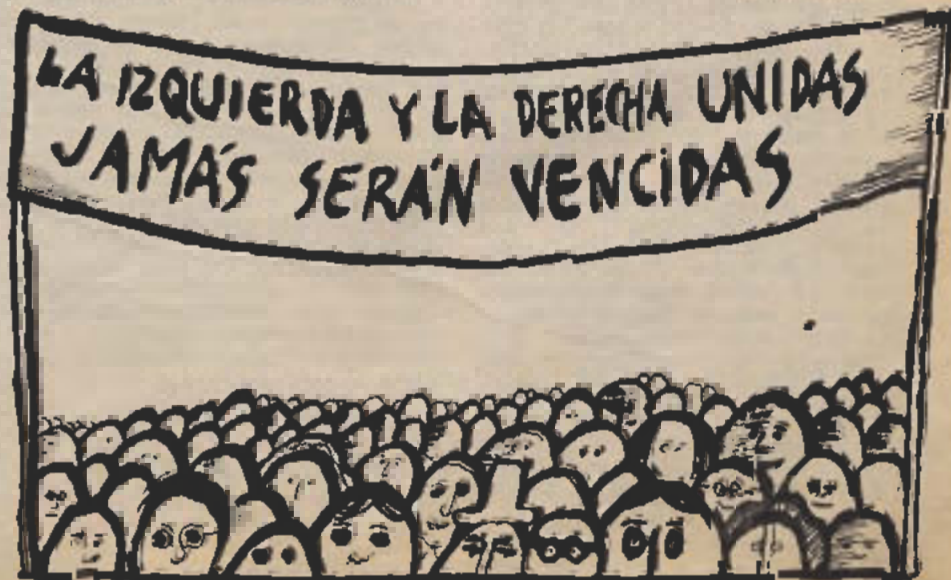
Sin embargo, es posible unificar diversas tarjetas que se refieren a un solo tema (o a varios), estableciendo arbitrariamente una conexión entre ellas, un desarrollo.

Así tenemos que los temas que se reiteran son: el arista de una sexualidad desatada, la búsqueda del humor en cualquier hecho, el encuentro con lo absurdo cotidiano, la plenitud de lo bello acogedor en la naturaleza, la preocupación constante por el sentido de la poesía, entre los valores claramente aspirados. Por otro lado, hay un rechazo de la política mediante un escepticismo y un individualismo muy acentuado, la presencia ambigua de la religión, y el rechazo de la cotidianidad pobre y chata. Por sobre todo este rápido esquema corren el desprecio y la independencia cínica y total del hablante, como un común denominador que sólo agacha el morbo ante la muerte, quitándole sentido a lo superior.

Por lo menos en una veintena de tarjetas el tema es la poesía mis-



...Y ASI FUE COMO LO CONVIRTIERON DE TONTO UTIL DE IZQUIERDA EN TONTO INUTIL DE DERECHA





**BUSQUEN
BUSQUEN**

**hasta en las alcantarillas
hay su poqueque
de mierda**

per este limite, el hablante burlesco dice a otros poetas: "Compadre, su poesía me la meto por la raja", para continuar, en otra tarjeta, proclamando un consejo para todos los poetas jóvenes (que perfectamente es aplicable a su propia poesía) "en la vulgaridad está la cosa".

el poeta como irresponsable

Pese a ello, el poeta no se siente responsable completamente de su discurso poético, por "las malas noticias" que allí se dan, porque "es un simple locutor", que lee lo que va está escrito, intermediario como la aguja de un tocadiscos; y si llega a crear antipoesía, lo hace porque es "máscara contra gases asfixiantes", una defensa para no ahogarse, para no contaminarse con el aire enrarecido del ambiente. Pero sobre todo es una máscara, una cara falsa que tapa la verdadera, pero que revela el ansia de ocultarse del ser que está debajo. La antipoesía, protección, aire fresco, es, en algún sentido, "desencastilladora".

Esta defensa es vista también por el poeta como "parlamentos dramáticos", desgarrados, conflictivos, donde él dice franca y desoladoramente su verdad, agregando que "no son pronunciamientos políticos". De allí que lo político, en esta poesía, sea un campo más donde la burla, como cizaña, florece. La poesía tiene que romper con todo, y el hablante se une a "Lautreamont y a Rimbaud, y el que sea valiente que me siga", proclama, sin preocuparse de ninguna de las catástrofes que pueda provocar, pese a lo cual, añade, "nos encontramos en la prehistoria de la poesía", aún faltan muchas cosas más que crear, y decir, y hacer, estamos en la prehistoria del ser humano también, en un desarrollo incipiente de nuevas cualidades, donde se establece como consejo fundamental el siguiente: "la poesía morirá si no se la ofende, hay que poseerla y humillarla en público, después se verá lo que se hace".

La poesía es concebida como una entidad eróticamente trabajable, como un ser femenino, pero además hay que vencerla violándola, rompiendo los límites de su cuerpo, mostrándola a los ojos de todos, desnuda. Resultado: "Sentado en un ánfora griega, con los pantalones abajo, leyendo un libro de cosmología, en posición fetal, con un fondo de música sagrada, me clasifico el rey de la letrina, dios de los artefactos sanitarios". El ánfora griega es un water closet, forma prestigiosa clásica de denominar un artefacto tradicionalmente ajeno a la lírica, con los pantalones abajo, en plena y desnuda labor de defecación, leyendo un libro sobre el universo, alcanzando desde tan esmirriada y densa situación una altura cósmica en lo que se lee, en lo que se posee en los ojos, en una posición mantenida en el seno materno, de felicidad completa, posición paradisiaca que los muertos tienden a recuperar, posición envolvente, protegida, cerrada sobre sí misma, con música sagrada digna de dioses en un templo, proveniente probablemente de la propia acción ejecutada, y después de haber descrito las condiciones como la unión de lo sublime y lo degradado tradicionalmente, aparece el yo autocalificándose con un título honorífico, rey de la letrina, de la inmundicia, y luego, más arriba aún, dios, poder absoluto de los artefactos (poemas) sanitarios (el water closet), y con esta bisemia, con este doble significado, encontramos que artefacto es el lugar por donde pasan los residuos, un elemento indispensable para la higiene.

**CUANDO ME NUERA
COMANSE MI FOTO CON HARINA
SI QUIEREN
PERO NO AHORA**

ma, actitud característica en la lírica del siglo veinte. Examinaremos levemente su valor y su desarrollo.

Para Nicanor "Todo es poesía menos la poesía, de donde se deduce que la poesía es lo vital, lo natural, lo animal, lo espontáneo, y no lo artificial y construido, es decir, la poesía son las cosas que suceden y no el lenguaje que las resalta. Esta "poesía precede a la acción, es acción, y surge de la acción", donde un concepto central del marxismo es subordinado a un orden estético, primando idealmente la teoría y el verbo por sobre la praxis.

En otra tarjeta agrega que los "juguetes para gigantes, armas de fuego para menores de edad (y) poesías para grandes y chicos", es decir, lo propio de los niños para los grandes, pero grandes en nivel ficticio, el juego inocente para los adultos, y el peligro de muerte para los menores, todo lo cual es una inversión de los valores tradicionales, pero el concepto que abarca todo, los dos extremos del tiempo, es la poesía, que va desde un polo al otro, unificándolos. Los enemigos de la poesía son los policías, porque el "Carabiniero del tránsito no tiene la menor idea de poesía", y un poco también los más altos poderes políticos, como se advierte en este aviso "donde cantan y bailan los poetas, no te metas, Allende, no te metas". La poesía, que antes era todo, no toca los márgenes uniformados ni políticos. Por otro lado, para este hablante, la poesía chilena se trancó, "se desencastilló", adoptó una medida de la cual ahora no puede salir, se fossilizó. Y pese a la necesidad de rom-

Manuel Alcides Jofré es profesor e investigador del Departamento de Español de la Universidad de Chile.



**SOCIEDAD Y
DESARROLLO**

**I
IDEOLOGIA, APARATOS IDEOLOGICOS Y
LUCHA IDEOLOGICA**

- Tomás Vasconi / Contra la Escuela (Borradores para una crítica marxista de la educación).
- Marco A. García / Aparatos Ideológicos de Estado: transición y revolución.
- Michael Lowy / Objetividad y punto de vista de clase en las ciencias sociales.
- Guillermo Labaree / Para un debate sobre planificación de recursos humanos.
- Agustín Cuera / Ciencia de la literatura e ideología de clase en América Latina.
- Fernando H. Cardoso / ¿Althusserianismo o marxismo? A propósito del concepto de clases de Foucault.

**II
PROBLEMAS TEORICOS DE LA TRANSICION**

- Pablo González Casanova / Sistemas históricos.
- Eamir Amin / El cuadro teórico de la problemática de la transición.
- Paul Sweezy / Transformación sociocultural de los países en desarrollo.

INVESTIGACIONES

- José Bengoa / Conciencia campesina y cambio social.

CRITICA

- Ruy Mauro Marini / Reforma y revolución: una crítica a Lello Basso.
- José Valenzuela Feijóo / Notas sobre la economía china.
- Fanny Contreras / La educación en el período de transición.



PRENSA LATINOAMERICANA S. A.
Mac Iver 267-Fono 393932

**SUSPENSO
SUSPENSO
SUSPENSO
ATERRADOR**



**EL GATO
DE LAS 9 COLAS**

dirigida por Dario Argento

con Karl Maiden, James Franciscus y Catherine Spaak

Próximamente en el cine **Central**
Presentada por Chile Films

festival en Panamá

Pedro Chaskel

primer festival de cine chileno

en el auditorium de odontología u.de p.

viernes 23 de febrero
al jueves 1 de marzo



presentado por
cine club universitario-cinemateca de la u. de Chile
embajata de Chile en Panamá - dir. de asuntos estudiantiles
de la universidad de Panamá

valor de la entrada B/. 0.50

de partida nos desconcierta este proceso revolucionario panameño, dentro del marco de una sociedad capitalista de consumo, de un país sin proletariado obrero ni industria propia; y a tres pasos de USA. Mientras una Asamblea Popular nombró "Líder de la Revolución" al General Torrijos, predomina en todos los panameños un fuerte sentimiento antiimperialista, transformable en acción en cualquier momento.

Se preparaba con gran interés (a mediados de febrero) la reunión del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, donde se planteará la soberanía panameña sobre el canal y la denuncia del imperialismo.

La Universidad se proyecta dinámicamente en una línea de avanzada: por esos días el público copaba las salas de conferencias para escuchar charlas sobre la crisis de las estructuras en América Latina. Las dictaba César de León, profesor marxista, largamente perseguido y muchas veces encarcelado, y los estudiantes panameños, de larga trayectoria combativa, son elementos decisivos en los acontecimientos políticos y culturales de su país.

La prensa es más ambigua en cuanto a posiciones políticas definidas, pero cuando se inició la muestra de cine chileno organizada por la Universidad de Panamá, el diario "La Estrella de Panamá" tituló: "Festival de Cine Revolucionario Chileno". Las funciones tuvieron lugar en una sala con capacidad para 350 espectadores dentro del recinto de la Universidad. Contó con afiches y folletos explicativos de muy buena calidad, pero al mismo tiempo tuvo que competir en aquellos días con la celebración de los Juegos Bolivarianos y con la actuación de conjuntos cubanos como la Orquesta Aragón y la delegación "Voces de Cuba".

La muestra se inició con "El Chacal de Nahueltoro" y "Venceremos". Su impacto fue extraordinario. Se me había advertido que a los foros que seguían a las exhibiciones se quedaba una tercera parte del público y que no me sorprendiera ni molestara por este hecho.

Los sorprendidos fueron los organizadores: no sólo se quedó la casi totalidad del público, sino se produjo una participación extraordinaria. Las películas sirvieron de punto de partida para un bombardeo de preguntas sobre el movimiento cinematográfico chileno, como asimismo sobre nuestro proceso político.

El "Chacal" dio lugar a una larga discusión sobre la justicia clasista y me sorprendió el grado de información de los panameños sobre la situación chilena.

Un espectador, por ejemplo, contrastó el caso del Chacal con la rebaja de pena a Viaux.

El segundo día se dieron cinco documentales y el interés que despertaron fue tal que la función nocturna no podía empezar porque el público de la vespertina no abandonaba la sala.

En los días siguientes se dio "Valparaíso mi amor", de Aldo Francia, "Compañero Presidente", de Littin, "Calleche Sangriento", de Helvio Soto, y algunos cortos. "Primer año", de Patricio Guzmán, estaba programado, pero no se recibió la copia. A todo esto habría que añadir que el Festival fue posible gracias a la generosidad de la Cinemateca Cubana que prestó las copias de los largometrajes chilenos. Aquí no se contaba con copias en buenas condiciones para enviar a Panamá.

El interés de los panameños por el cine latinoamericano, fuera de superar la invasión del cine comercial, se manifiesta de un tiempo a esta parte en acciones concretas: una exitosa muestra de cine cubano, una Cinemateca de Ingreso reciente a la Unión de Cinematecas de América Latina, pero que se proyecta dinámicamente, y una producción cinematográfica que apenas comienza, pero tiene buenas perspectivas.

El Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) inició la realización de documentales al alero de la Cinemateca y de la Dirección de Asuntos Estudiantiles. Si bien el grupo está integrado a la universidad, sólo dos de sus integrantes pertenecen a ella. Los otros se dedican al cine fuera de su trabajo habitual. Ya tienen dos cortos a su haber: "Canto de la patria que ahora nace" (6 minutos) plasma un hermoso poema de Pedro Rivera en las imágenes de un Panamá combativo y antiimperialista. El otro documental (20 minutos) ofrece el testimonio de la Asamblea Popular (constituida por 505 delegados que se desplazan desde los más lejanos rincones del país hasta la capital), que plantea una línea revolucionaria. Se llama "505".

El Festival de Cine Chileno continuaba cuando debí seguir viaje a México. En el aeropuerto me recibieron amigos que inmediatamente me llevaron al Parque Chapultepec en plena Ciudad de México. Allí, en el gran anfiteatro de la Casa del Lago, alrededor de dos mil personas participaban en un Acto de Solidaridad con Chile: música, canciones y libretos sobre nuestro país, mientras el sol caía a plomo sobre las cabezas de la multitud.

De los actos de solidaridad de este tipo — que son todo menos aislados — los chilenos poco o nada sabemos.

Solidaridad con Chile en el Parque Chapultepec.

Pedro Chaskel, 40, es Director del Departamento de Cine de la Universidad de Chile, Director de la Unión de Cinematecas de América Latina y realizador de cortos como "Venceremos" y "No es hora de Herar".



El cambio de mando en Chile Films se produjo cuando el último número de "La Quinta Rueda" ya estaba irremisiblemente en prensa. Leonardo Navarro pasó a otras labores y Eduardo Paredes se convirtió en el tercer presidente de la empresa en 26 meses.

A primera vista la designación del cardiólogo y ex Director General de Investigaciones era francamente desconcertante. Pero, como en el caso de Hamlet, parece tratarse de un caso de locura con método. Al doctor Paredes se le encomendó una misión muy concreta: racionalizar Chile Films y lograr que funcione como empresa. Es el tipo de tarea que se le desea al peor enemigo.

Aunque la distribuidora está funcionando bastante bien, no se puede decir lo mismo de la producción ni de los engranajes administrativos. Desórdenes de variada índole tuvieron un costo muy alto para Chile Films, y aunque en principio habría sido preferible un presidente versado en materias cinematográficas, simplemente no se vislumbraba al cineasta capaz de encarar la situación actual en forma eficiente. El panorama se agravaba ante el vacío en la gerencia general. A pesar de cualidades positivas de otra índole, ninguno de los tres funcionarios que ocuparon ese cargo tuvo la formación o los conocimientos exigidos por las labores administrativas del caso.

De partida, Paredes comenzó a cortar nudos. Puso fin al cuoteo, eliminó funcionarios superfluos, reorganizó secciones como contabilidad, puso fin a la disparatada situación del Noticiero, que alternaba directores y enfoques políticos, disponiéndole una conducción única para evitar tales contradicciones. Asimismo primó el sentido común en relación con los dos largometrajes históricos ("Balmaceda" y "Manuel Rodríguez"), cuyo alto costo —sobre todo en el caso de "Balmaceda"— no guardaba relación con la situación actual de Chile Films ni del cine chileno.

Estas dos películas bien podrían considerarse el error más serio de la presidencia de Leonardo Navarro. Tanto por el desacierto que implicaban como prioridad para el cine chileno, como por el hecho de que se hayan formado y contratado los respectivos equipos antes de disponer del dinero para la filmación. Lo anterior se tradujo en un largo y carísimo periodo de preproducción y el resultado final fue que estas películas nonatas viajarán, en conjunto, un costo mayor que un film como "La tierra prometida", de Littin.

En cierto sentido, lo anterior es una lástima por cuanto ambas películas se metieron en la misma olla. "Manuel Rodríguez" era bastante más barata y prometía tener

Cine chileno

cierto interés por su enfoque, mientras que "Balmaceda", daba escasas garantías en un terreno técnico-artístico. En todo caso, la eliminación de las dos películas no implica que Chile Films se abstendrá de hacer largometrajes, por el contrario: se proyecta iniciar dos en el curso del año, pero dentro de una tónica económica más realista. Por otra parte, en materia de documentales habrá dos líneas: una en 16 mm., destinada a sindicatos y poblaciones en exhibiciones gratuitas, y la otra en 35 mm., para circuitos convencionales.

A los dos meses de presidencia de Eduardo Paredes ya se desprende claramente que está cumpliendo, a ritmo acelerado, con la tarea que se le encomendó: poner fin al intríngulis administrativo de Chile Films, de racionalizar la empresa, de hacerla funcionar. En este sentido parece ser el hombre justo para la actual etapa. Pero habrá que esperar su desempeño posterior cuando las decisiones que adopte caigan en un terreno específicamente cinematográfico y artístico, donde no cuenta con la formación que esas materias exigen ni tampoco —en algunos casos— con cuadros eficientes que lo puedan asesorar. Pero, por el momento, cabe el optimismo; incluso puede cambiar el actual panorama en que las iniciativas importantes en materia de cine chileno surgen al margen de Chile Films.

cineasta inconcluso

Miguel Littin se halla en Cuba, compaginando "La tierra prometida", que debe presentarse en el Festival de Berlín. Sergio Castilla está en Europa terminando el proceso de laboratorio de su largometraje (provisoriamente llamado "Proyecto 1"), que postula al concurso oficial en Cannes. Mientras tanto, en la quincena de realizadores de ese mismo festival se verá la película, en un principio contro-

esperanzas...

otra vez

Hans Ehrmann



"El primer año", el instinto de clase funciona.

vertida, de Helvio Soto ("Metamorfosis del jefe de la policía política").

Al Festival de Moscú debe llegar "Palomita blanca", que actualmente dirige Raúl Ruiz y cabe suponer que sólo quedará el esqueleto de la novela de Lafourcade en que teóricamente se basa.

A estas alturas ya se cruzan apuestas de si Ruiz alcanzará a terminar la película a tiempo. El problema no es que sea hombre de filmación lenta; por el contrario, si hubiera un Grand Prix Internacional de las cámaras, Ruiz tendría amplias posibilidades de ganarlo. Mas, de alguna manera, su trayectoria está sembrada de películas sin terminar. Alguien lo catalogó como "el cineasta inconcluso", y Darío Pulgar, que financió dos de

sus films, se ha autodenominado el "productor suicida". El realizador Aldo Francia, entrevistado por la revista "Primer Plano", lo dijo en otras palabras: "La mayor virtud de Raúl es su talento; también es su peor defecto. Es un genio, pero no tiene ningún orden. Cambia rápido en su forma de pensar y nunca termina lo que está haciendo".

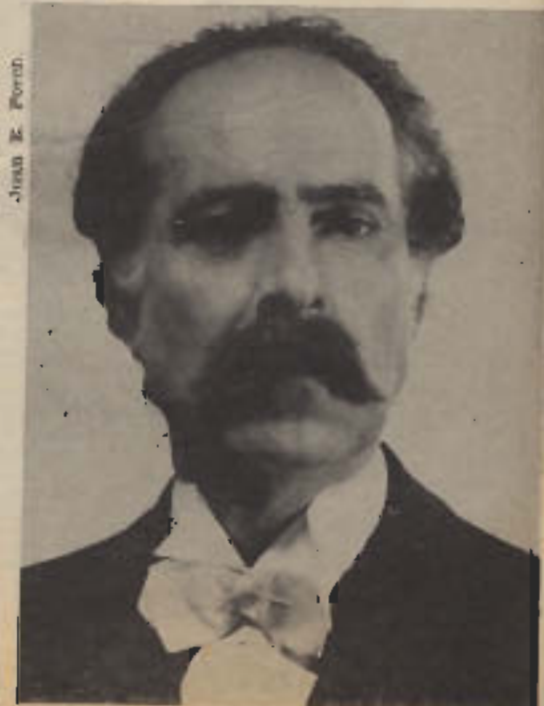
Las razones de Ruiz son imponderables y sólo cabe especular sobre lo que le acontece. Evidentemente le apasiona el acto de creación, de filmar; una vez terminado esa fase y ante labores más artesanales como la compaginación o la mezcla, parecería que pierde el interés. Goma mostrando sus copiones a pequeños grupos de amigos en la sala de algún laboratorio o microcine. Y cualquiera diría que

"Proyecto 1", de Sergio Castilla, camino a Cannes

Antánez como Balmaceda: se quedó con los bigotes hechos

Raúl Ruiz: una paloma blanca será su mensajera

Juan E. Paredes





Festival de Leipzig: selección chilena desigual.

con esas "funciones" las estima estrenadas. Tal ha sido el destino, entre otras, de "La colonia penal", "La expropiación" y "Realismo Socialista".

Se confía que con "Palomita blanca" no se repita la historia, por cuanto ahora —por primera vez— trabaja con productores comerciales que le exigirán llegar hasta el arduo fin.

Si Ruiz adquiriera el hábito de terminar lo que comienza, el aporte para el cine chileno sería considerable. Esto ya se vio en 1969 cuando "Tres tristes tigrés" obtuvo un primer premio en el Festival de Locarno y el año pasado cuando "Nadie dijo nada" despertó interés en el Festival de Pesaro (Italia). Max Tessler, por ejemplo, escribió en la revista francesa "Ecran 72", que "el último film de Raúl Ruiz confirma en forma brillante y muy insólita las ambiguas promesas de "Tres tristes tigrés".

caja de resonancia

Una reseña de película chilena va no constituye excepción en la prensa extranjera. La revista "Imagen", de Venezuela, en una crónica sobre el último Festival de Leipzig, se refirió así a nuestro envío: "Chile siguió siendo el polo de atracción del festival; ahora con una selección desigual que nos permite captar las flaquezas que en el frente propagandístico e informativo acusa la Unidad Popular. Porque al lado de una película como "Entre ponerle y no ponerle", de Héctor Ríos, sobre el alcoholismo y su influencia en la economía del país, y "El encuentro", donde jóvenes chilenos y vietnamitas hablan de sus luchas contra un enemigo común, junto a eso había churros como "Un verano feliz", sobre las vacaciones de un obrero y su familia en la playa de su sindicato. Film de intención publicitaria que hacía agua bajo un texto imbécil y una hechura escolar, y que hacía reflexionar sobre la necesidad de un trabajo más de conjunto de las organizaciones que en Chile mueven esa original experiencia que alienta nuestro entusiasmo".

Por otra parte, en el semanario inglés "New Statesman", John Coleman concluye así su crítica de "El Charal de Nahuelito": "Determinadamente poética y totalmente comprometida con su tema, es, sin duda, uno de los mejores —por ser el más sencillo— ataques al feudalismo que haya surgido del nuevo cine latinoamericano".

Las citas extranjeras podrían extenderse en forma casi indefinida, porque las películas chilenas, tras participar en algún festival europeo, alcanzan exhibiciones en salas de arte, en cines especializados y, a veces, en la televisión. Es un mecanismo útil, pero conviene darse cuenta de sus limitaciones. El crítico europeo tiene su perspectiva y sus puntos de vista políticos, que no siempre coinciden con los del Tercer Mundo. Además vive una búsqueda constante de nove-

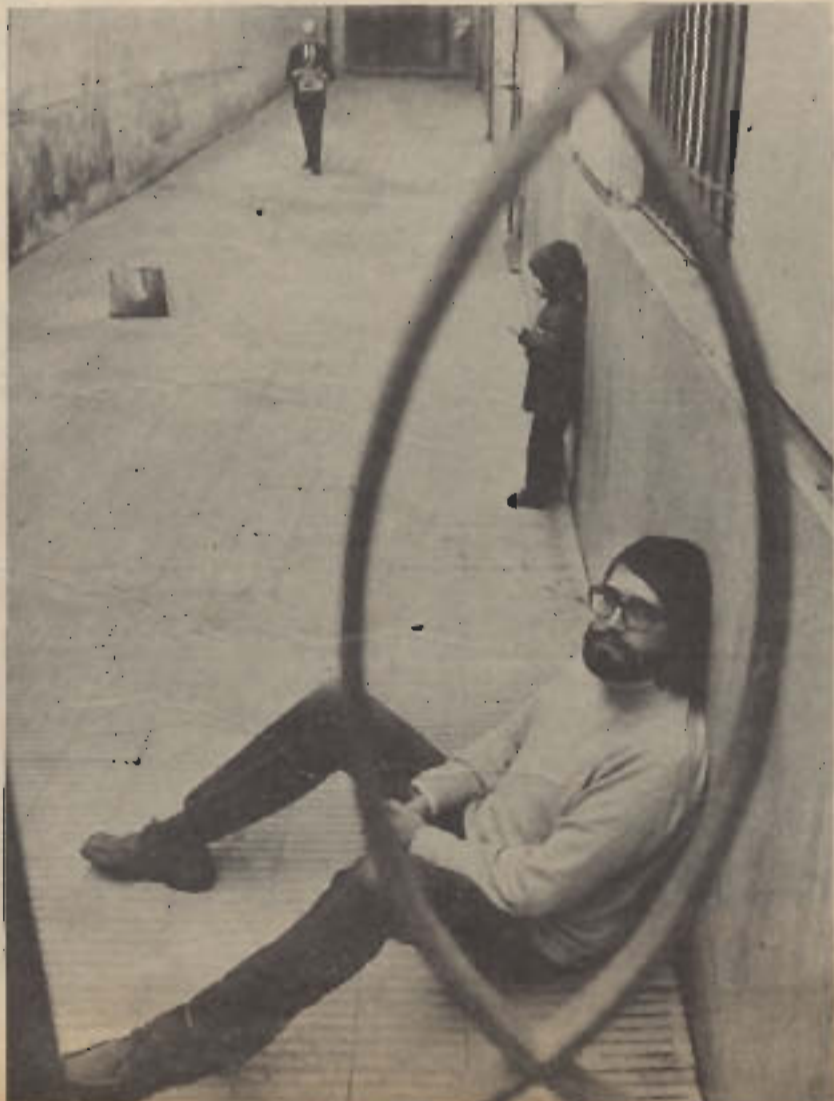
dad, de descubrimiento de cinematografías inéditas, lo que sin duda es muy útil, pero sin sobrevalorarse. Sobre todo encierra el peligro de que sus elogios se conviertan en cantos de sirena, de tentación para los realizadores en el sentido de hacer películas para festivales y para la crítica europea, en vez de pensar en su propio público.

primer año francés

Eso, decididamente, no es el caso del "El primer año", de Patricio Guzmán. Más aún, se cometió el error (en 1972) de enviar esta película al Festival de Karlovy Vary en su versión original que, para un público que no esté al tanto de la situación chilena, tiene aspectos poco claros, mientras otros son reiterativos. Como resultado, pasó casi inadvertida.

Este año pasa todo lo contrario en París. Se estrenó en una sala del Barrio Latino, abundaron las críticas favorables en la prensa y además se realizaron y realizan abundantes funciones en industrias, ante público obrero. Tanto, que puede producirse la paradójica

Patricio Guzmán: doblado al francés



José Carreras

situación de que la película alcance más espectadores en Francia que en Chile.

La versión francesa se preparó por correspondencia. Chris Marker conoció "El primer año" durante una breve visita a Chile. Es un documentalista de gran calidad y reputación internacional que trabaja con el grupo Slon, importante por sus films como asimismo por la divulgación que les da en fábricas y sindicatos. Para que "El primer año" fuera más asequible a ese público, se decidió doblarla al francés, obteniéndose el concurso desinteresado de actores como François Périer, Delphine Seyrig y François Arnoul. Chris Marker escribió un sintético prólogo para el espectador europeo. Ubicó a Chile y su realidad contra un fondo de fotos fijas, mientras un epílogo de Guzmán lleva la película hasta comienzos de este año. Plantea este

epílogo que en la UP hay contradicciones políticas y que ha cometido errores, pero que "esto no ha disminuido en nada el potencial revolucionario que objetivamente existe en Chile... puede ser que la conciencia de clase del pueblo chileno tenga que aumentar en el futuro. Pero su instinto de clase funciona hoy día. Las contradicciones internas existen... pero una sola cosa es segura: el permanente apoyo popular que tiene el gobierno, sin el cual nada sería posible. Y es a partir de ese apoyo de clase que la Unidad Popular sigue siendo un camino abierto para el pueblo chileno".

En una serie de cartas se estudiaron algunos cortes, y una vez realizadas las primeras funciones, Marker escribió nuevamente a Guzmán:

"Ahora vamos a lo más positivo: las buenas reacciones de quienes



"La colonia penal", de Ruiz espera a Godot.

han visto la película hasta ahora. Una cosa debe gustarte: las mejores reacciones vienen de gente "sencilla", como unos obreros en la fábrica de automóviles de Sochaux, o compañeros de aquí y allá, mientras los intelectuales de izquierda consideran en general que por cierto es una película muy interesante, pero muy poco "radical". (Hay que decir que cualquier película, en especial de América latina, que no termina con un llamado a las armas —en América latina, como es natural—, es terriblemente floja para esa clase de hombres.)

"Pero cuando tomé la primera copia para proyectarla en Sochaux y la enseñé a un grupo de compañeros (entre ellos un trabajador español que milita en Francia después de la Guerra Civil), las palabras más usadas fueron "emocionante" y "entusiasta" o "dan ganas de más".

"Después, las proyecciones en París tuvieron igual éxito, con mucha gente, y se entusiasmó una distribuidora que inmediatamente ofreció su sala, Salings en el Studio de la Harpe, sala del Barrio Latino, el 15 de febrero. Es un rincón donde este tipo de películas tiene su público y a veces su éxito."

Así, entre la proyección internacional que alcanzan varias películas chilenas y el energético intento de remozar a Chile Films, 1973 promete ser un buen año. Su importancia, en definitiva, la determinará la calidad de las películas que actualmente se están terminando y que luego adquirirán vida propia.



Garbo y Gilbert (1927):
el erotismo
glamoroso de
Hollywood.

GLAUBER ROCHA

el dulce depo

SA

cómo se ama delante de millones de personas

No interesa quién fue el primero que desnudó a la mujer en el cine. El erotismo, para el puritanismo (mayoría dominante) es, sobre todo, el incandescente inalcanzable: piernas y senos cubiertos. La sugestión no se hace de lo real sino del sueño: así, un pajarito, una hoja olvidada, una cascada, una puesta de sol y hasta una tempestad, siempre simbolizaron el lirismo o la tragedia del acto en su momento crucial.

Nadie puede negar la paternidad de un momento para otro: filmes iniciados por el cine americano, y cuando los senos de Martine Carol aparecieron en las pantallas la revolución fue apenas en el estilo. El cine francés, picante, no apto hasta los 18 años, hizo un guiño desmitificador en una ofensiva para desbancar comercialmente al erotismo glamorizado de Hollywood. La revelación de los cuerpos exterminó una escuela tradicional, pero el tiempo vino a probar, aun en Francia, que el estilo de las diáfanas muñecas de carne cubiertas de *négligé* está resurgiendo, inclusive con boca de goma y senos de alambre.

El secreto de una producción de éxito comercial es la combinación de sexo y violencia: surgieron variaciones desde que el cine norteamericano perdió su hegemonía, y de la imaginación de los productores sale lo posible permitido por las censuras: homosexualismo y lesbianismo, además de los incestos más exquisitos, explotaron en la pantalla muy bien urdidos con las más extrañas formas de asesinato. Acto de matar — acto sexual se funden en ritmo trepidante para la catarsis universal.

No fui a los libros de la historia, uso apenas la memoria: así es mejor para todos nosotros, que, en el día-a-día, convivimos con nuestros mitos de la infancia y de la adolescencia. El primer beso nos viene a la mente en negro y blanco, en una pantalla de *matinée* dominical, probablemente un programa doble. En este

domingo vemos una media docena de besos en la boca, si incluímos un episodio de la serial. En la película policial o misteriosa vemos que el promedio es de dos besos, uno en el descubrimiento del amor, otro en el *happy end*. Pero si la película es "de amor", podremos ver inclusive los besos subjetivamente renegados del marido a la esposa que no lo ama. Como somos menores, no vemos piernas ni manos descendiendo por blancas espaldas. La cascada ensancha nuestra imaginación y desconfiadamente miramos a nuestra noviecita en el momento en que el símbolo es el primer paso en el descubrimiento del sexo (y del romanticismo). Solamente después de los catorce años descubrimos las relaciones del sexo con el crimen. En aquella nación de *gangsters* ella siempre tuvo largas pestañas, por lo menos hasta durante la guerra. Largas, húmedas, agresivas, centro de todas las pasiones, fuego que iba en el alma, volaban capaz de derretir el frío corazón de George Raft, rey de los malos. Después de las pestañas vinieron los cabellos, los hombros, los labios, todos brillantes y coloridos: frente a ellos Bogart arrojaba una bocanada de aire también con los labios mojados, e iba contando sus amarguras de héroe frustrado en una civilización de violencia. Mirada de Gilda, cabello de Gilda, *vamp* o *sexy*, resbaladiza Jean Harlow, trágica Joan Crawford, sinuosa & sutil & malvada Bette Davis, *vamp* Gloria Swanson, trágica Pola Negri, etérea Greta Garbo, en el pasado y en el presente, unas envejeciendo, otras muriendo, he ahí algunas de las divas que del mudo al sonoro esplendor de los cuarenta, crearon el mito sexual de la mujer de la clase media colonizada por el cine norteamericano. Navegaban en los escenarios de la Warner Brothers & Metro & Columbia & RKO & Fox, etc., las distraídas ninfómanas, libertinas sufridas, incomprensidas, románticas, raras madres y esposas abnegadas, novias en crisis, todas fumando y cayendo sobre el

macho con una desenvoltura que en nosotros, pobres espectadores, despertaba la admiración por el superhombre norteamericano, invencible en el ring y en la cama. Este erotismo, de fondo político, está ligado a toda una temática moralizante: en los boccos, *cabarets* sórdidos de Chicago, o en las oficinas más distinguidas de Nueva York, estas mujeres cuya praxis es seducir y dominar. Finalmente, si el amante no es un gangster, ella casi siempre se regenera y va a vivir en un *home sweet home*. Heroínas secretas, nunca Joan Crawford o Bette Davis mostraron senos o piernas más allá de los límites deseados. Toda su criminalidad es moral y se torna difícil para Robert Mitchum, Walter Pidgeon, Ray Milland, George Raft, George Brent, Herbert Marshall, Frederic March, Clark Gable y Mr. X librarse de la trama que los llevan a matar al marido de la amante para heredar el seguro. O enfrentar al jefe de la *gang*, para robarle la mujer. O ser arrastrado al robo por darle lujos a la mujer. O ir a la guerra para defender la democracia y así salvar el hogar. O desentrañar intrincado crimen para demostrar la inocencia de la mujer. Por las telas de la intriga, vengando un pasado injusto, descubriendo al criminal, él regresa a los labios del pecado, contacto fatal del que peca en fruto prohibido prisionero de las sombras.

"El Decamerón"
de Pasolini
cuen nueva
barrera

Glauber Rocha, brasileño, es uno de los más importantes directores de cine latinoamericano. Su "Antonio das Mortes" — que obtuvo el premio a la mejor dirección en Cannes — debe exhibirse este año en Chile. Otra película suya, "Eros y el Diablo en la tierra del sol", ya se conoce a nivel de cineateca.

orte del XO

en las garras del mal; por las veredas de la fatalidad, en los límites del infierno, entre el amor y el pecado, él vence finalmente, enfrentando a la muerte. Y terminan siendo felices, porque, si él muere, raramente ella acaba sola: se agarra del amigo, el siempre buen segundo artista que, si no muere, se queda con la mujer.

¿Cuál es la estética de esta moral? En primer lugar, esta moral, el matriarcado norteamericano, se afirma, el liberalismo de los productores satisface las necesidades internas de la mujer que no hace lo que piensa o le gustaría hacer y que por eso mismo se realiza a través de los actos de Joan Crawford, pecaminosa pero digna.

El símbolo es un recurso contra la censura de los intolerantes: así, el sexo del cine norteamericano es como un adorno de vitrina y no se concentra en las partes exactas. Pestañas, cabellos, ojos y boca. Transfiguración de luces, tanto libertinaje es permitido en la zona de lo irreal, de la ilusión, de lo mágico. Labios gigantes que muerden en la pantalla, son puros. Pero para el guarda del cine del interior de América latina, el beso imitativo en la platea es una falta de vergüenza, y muy pocas sesiones dominicales, no aptas hasta los 18 años, acabaron con dos o tres incidentes. Per-

didos en los trópicos, nosotros, los espectadores de la civilización, fuimos prohibidos de imitar en lugar público el modelo maternal difundido en público lugar: y así, cuando mayores, no podemos imitar ni el beso ni la democracia.

Crecimos, la Segunda Guerra Mundial terminó y de los escombros de Italia y Francia vimos surgir a una joven mujer de vestido sucio y rasgado, axilas velludas a la vista, palabrotas en la boca, abriendo las piernas por un pedazo de pan. Silvana Mangano o Cécile Aubry, dominadas por hombres crueles y preocupadas solamente con la supervivencia, morían frecuentemente desnudas dentro de un pantano o de una cloaca. Y los hombres, también con el pecho peludo, sucios de grasa y de sangre, lloraban la muerte de la mujer amada. El sudor y el pelo, la comida y los muslos violaron la castidad del cine norteamericano. El neorealismo, más aún que el cine de *boudoir* francés, revolucionó el cine y el sexo. Fabricó en los campos de Sicilia a la trágica mujer pasiva que en los barrios pobres de Roma no llevaba al amante al crimen para garantizar su hogar, sino para socorrer al padre enfermo o pagar los estudios de la hermana menor. El proletariado femenino apareció en el cine, las prostitutas de cartera revolvente chocaron a todo un público acostumbrado al éter y jabonera, espumas y veladores. Los "trocadilhistas" de la crítica dicen que el neorealismo se volvió neocerotismo, lo que, en el fondo, tiene su lado de verdad. De las cloacas surgieron las grandes damas de hoy: Sofia Loren es la Madame por excelencia del cine. Madame Ponté, inclusive, que en sociedad vale dos millones de dólares por película. El moralismo provinciano de Italia acabó por hacer damas de sus putas. Evolucionaron en los argumentos. Sofia, de ramera pasó a ser condesa bajo la batuta de Charles Chaplin. Condesas que, no obstante, traicionan a sus hombres, aunque no por dinero y sí por amor. Todo puede correr bien por el mundo siempre que no conmueva las bolsas de Wall Street. El sexo italiano, aliado al cine francés de bribones y pederastas, comenzó a ganar público. Y del Japón nos venían escenas de extraordinario sadomasoquismo para los

espíritus recalcados. Zanuck debe haber rugido. Hal Wallis, *idem, idem* Samuel Goldwyn y otros leones. De los escombros de una tradición internamente hostilizada por la TV surge una rubia de carne y desvergüenza, trágica y romántica, violenta e infeliz: la Monroe, con un artículo francés para darle un toque europeizante. Bajaron los escotes de adelante y de atrás; ¡vengan labios, cabellos y pestañas para incorporar a un solo cuerpo la nostalgia de los nostálgicos y la excitación de los más jóvenes! Y he ahí la mujer ideal que, teniendo problemas sociales como las italo-francesas, manda, por otro lado, en su hombre, puede ser una marginada o una princesa, e incluso, será una gran actriz si para ello fuera necesario contratar a un gran director. Y aún hay más: puede conquistar a un hombre francés, hasta robárselo a una mujer francesa. En las cadenas del acceso dominadas por los demonios, víctima de la ambición, ella navegó entre cráspulas y reyes y terminó bebiendo veneno en la corte solitaria.

Muñeca contra muñeca, los cañones de los productores se volvieron instrumentos públicos de placeres sexuales. Como nada puede chocar más en este mundo, y como, finalmente, en un burdel o en una cama de amores todo lo posible puede pasar, lo bueno es lo imposible, lo inalcanzable en la piel, lo visto y querido pero nunca alcanzado: Roger Vadim, un fotógrafo compaginador vivo y sensible, incorporó el pionerismo italiano al *charme* hollywoodense, reestructuró la raíz pornográfica del cine francés a la dimensión de la licencia literaria de la mejor tradición francesa y, con un polvo de pirlimpimpim y modernos productos de maquillaje lanzó al mercado a Brigitte Bardot. Para este nuevo artifice del sexo del cine, el primer gigoló intelectual del mundo moderno, el buen gusto está por encima de todo. Por lo menos el buen gusto en la moda o, para completar, la moda que él inventa como determinante del buen gusto. Dice Paulo Emilio Salles Gomes que Vadim inventó la estética de la cama. Nada más justo. La cama refotografiada por Vadim: la cama blanca en un cuarto de rojos muertos cuya ventana da al mar abierto de

Marlon Brando
(con Stephanie
Beacham) poco
antes de bailar
su "último tango".





vientos de verano. Brigitte, desnuda. Desnuda sin subterfugios; desnuda como Dios creó a la mujer. El título de esta película era la propia génesis del mito.

En las bancas del juego cinematográfico Vadim descolocó a los productos italianos y norteamericanos de tal forma que los leones de Hollywood ya iban a comprar a la Bardot cuando ella, dejando a Vadim, fue casi sustituida por la Stroyberg, lo que hizo ver a los leones que era Vadim quien producía el sexo. Y comenzaron a cantar, Vadim jugó las cartas sobre la mesa. Pasó por la Deneuve y fue a dar su toque final a Jane Fonda, destruyendo en Hollywood los últimos resquicios de los viejos artifices alemanes. Pero a favor de éstos quedaron, y para siempre, las piernas imbatibles de Marlene Dietrich.

Vadim creó a la mujer-mujer, y los escritores jóvenes americanos, que llegaron al cine con la misión de responder a la altura del *charme* francés y del realismo italiano; introdujeron el psicoanálisis en la cama, creando una nueva forma: cama blanca en un cuarto de rojos muertos con ventanas abiertas al mar en viento de verano, *plus* una heroína angustiada cuyo lado incestuoso le impide tener relaciones plenas con el amante dominado por un semiconsciente complejo de Edipo. Y oh, tempora, oh mores!, el amante ahora está desnudo porque, al final de cuentas, un toquecito femenino en Alain Delon bien compensa un toquecito masculino de Romy Schneider, pues, en las horas preatómicas que vivimos, todo vale porque la vida es única. El cine, señores, buscando al público tiene que reflejar su tiempo.

Un tiempo cruel, pero que todavía permite el romanticismo: no todo es sordidez, el amor existe, el verdadero amor rompe barreras, no tiene pudores morales ni físicos: Jeanne Mo-

reau vaga en un bosque bajo la luna llevando un vaso de whisky, en la mano, un *négligé* sobre el cuerpo mientras suena Brahms. Y en una bañera se baña con el amante después del amor y huye con él finalmente, porque más vale una vida de pleno amor en libertad, aun con riesgos, a un lujo sin cariño. El romanticismo dio lugar al psicoanálisis, la frigidez llegó a la superficie con la misma franqueza de los senos. Y autores serios entraron en el desfile. De la lejana Suecia, donde nuestra tropical imaginación se posa sobre campos de nudismo, el protestante en crisis Ingmar Bergman hizo que lindas mujeres desnudas sufrieran de amor y existencia entre paisajes desaholándose en breves veranos. Estas jóvenes rubias, saludables, cuya epidermis se deja esculpir por lágrimas, sal de mar, sudor o sangre, rugen en sordina la superación del sufrimiento por el sexo y, por fin, caen exangües en la nada del ser. Los leones en Los Angeles no entienden y rugen; "el sexo tiene algo que ver con el arte, pero Mr. Bergman es demasiado artista del sexo para manipular con nuestros dólares en nuestros estudios". Bergman sube y declina en momentos en que un angustiado italiano de cincuenta años, del cual las malas lenguas dicen que es impotente, lanza al sexo en las vías de la incomunicabilidad y de ellas hace surgir una extraordinaria mujer sin salida en un mundo en eclipse: Mónica Vitti se opone al fatalismo romántico de Jeanne Moreau, a la carnalidad juvenil de la Bardot, al correr de cuantas Mansfield y Natalie Wood intentan sustituir a la Monroe. La Vitti no es precisamente un éxito de masas, pero tiene la virtud de ser el ideal de la mujer moderna. Para ella no es el sexo o el amor o el dinero: lo que ella quiere es un sentido para todo esto. Entonces ahí, heroína en pánico, sin esperanza, Zanuck dio su salto de gato. El hombre para estas mujeres no es el intelectual, pues el

intelectual piensa y, si piensa, luego sufre en el mundo de hoy, pues en este mundo de violencia el intelectual es, antes que nada, un impotente. A veces, inclusive sexual. La única salida es la violencia, y quienes destruyen son los agentes de guerra: James Bond destruye, y el mito del sexo ahora es masculino. ¡Qué masculino!, una mujer que encierra lo masculino en ella: Modesty Blaise, Mónica Vitti, cero cero sexy, todo en una sola cosa bajo la batuta de un director inglés, Joseph Losey, especialista sobre todo en una doble atmósfera sexual, manipulador de personajes indefinidos. Modesty Blaise es la mayor respuesta del cine moderno en la síntesis del sexo y de la violencia. Y en esta síntesis la mujer se nutre ella misma, generando una anomalía a los ojos de los hombres y una euforia a los ojos de la mujer. Como las mutuas frustraciones de las relaciones sentimentales contemporáneas, los fabricantes de espectáculos del mundo desarrollado no vacilan en separar las cosas: las mujeres para las mujeres; Modesty Blaise; los hombres para los hombres; ¡y arrojemos a Belmondo y Marlon Brando desnudos que el público de homosexuales crece, y mucho!

—¡Oh tiempos, oh costumbres! —dirían nuestros abuelos. Lejos está el tiempo de las pestañas, de los labios, de los ojos, del contraluz, del crepúsculo de los violines. Doktor Freud se mezcló con el Doktor Marx y se modernizaron vía Doktor Sartre, que se difundieron en las carnes grecorromanas de Claudia Cardinale. Luchino Visconti, pensador sobre todo, selló el tiempo haciendo de Claudia un muchachito y de Jean Sorel una virgen. Y ambos hermanos y ambos apasionados.

—¡Oh cinismo! —gritan los sacerdotes—. ¡Oh blasfemia! Curas que duermen con jovencitas, monjas que se enamoran de soldados, la respetabilidad de los monasterios ha sido de-

Godard: borra la moral de las relaciones amorosas.



James Bond: ¡qué masculino!



Jane Fonda: Vadim le dio el toque final.



Bergman, artista del sexo ("El Silencio").

Antonioni ("Zabriskie Point"): a pesar de las malas lenguas.



Joan Crawford: pecaminosa pero digna.



La resbaladiza Jean Harlow.



Marlene Dietrich: piernas imbatibles.

vastada; este ateo criminal se llama Luis Buñuel, que no vacila delante de una teta de vaca erguida en una aureola; no vacila, esto es, las manos de Viridiana, novicia en crisis. Doktor Freud ayuda a mezclar el catecismo ¿y quién puede negar que Cristo en la cruz no sea un símbolo fálico?

Jean-Luc Godard responde:

—Una mujer es una mujer. Una Mujer Vive su Vida; una mujer puede vender su carne pero nunca su alma; una mujer casada es una mujer que tiene un marido, un amante, gusta de la buena literatura, no puede pasar sin su marido durante la noche ni sin su amante durante la tarde. Uno le da seguridad, el otro le da inseguridad de la aventura. Los dos le dan un diferente placer sexual.

La gran virtud de Godard, como la de Truffaut, en *Jules et Jim*, es el hecho de borrar la moral de las relaciones amorosas. El sexo, al final de cuentas, puede ser un dulce deporte y no una batalla de neuróticos. Si removemos las taras descubiertas por el Doktor Freud entonces la única salida es ser libre sin tener sobre nosotros el estigma del pecado original. Y hay varias formas de removerlas inclusive ¡Ave San Genet! ¡Practicadlas!

No podríamos concluir sin tocar el punto más escabroso de la cuestión: las relaciones sexuales del cine en los países subdesarrollados. Hasta ahora hablamos como subdesarrollados frente a la mitología sexual de los países desarrollados, que lanzan sobre nosotros diariamente sus máquinas de propaganda. Vivimos este mundo de sueño pero no practicamos este mundo. Practicamos eso sí la imitación de este mundo, sin el perfume exacto, el perfume verdadero, el maquillaje que no se derrite, el anticonceptivo infalible, la piel impecable, el nivel cultural adecuado a la inteligencia capaz de comprender al Doktor Freud. Poquisi-

¡Oh tiempos, oh costumbres!



Jeanne Moreau en "Los Amantes": con música de fondo de Brahms.

La Loren: el moralismo provinciano de Italia acabó por hacer damas de sus putas.



Mónica Vitti: agente cero cero sexy.



mos son los que pueden superar el subdesarrollo.

Aquí, chiripás cinematográficos aun hasta de México; la tragedia del melodrama llegó con los productos de la "Pelmex". Un amigo, muy dado a los chistes (João Ubaldo Ribeiro), ilustró así este trágico período de nuestra educación sexo-cinematográfica:

—"Pelmex" presenta: *La prostituta*. La historia de una mujer que durante los días era una niña pero que a la noche era una prostituta. Seducida por el propio padre y enamorada del propio hermano, esta mujer no tenía escrúpulos: ¡dormiría con el propio diablo para satisfacer los deseos insaciables de su carne pecaminosa! Libertad Lamarque es desfigurada por la navaja de Pedro Armendáriz, María Félix bebe veneno mientras Dolores del Río va a ser monja. Sinvergüenzas de bigotes y patillas, los hermanos Junco et caterva hablan estupideces y actúan ¿en nombre de qué?

Del país hermano porteño nos vino el sexo en tragedia. Hay quien diga, con espíritu, que estas tragedias griegas vinieron en tono de tango argentino. Aquí, pero influenciada por la Europa culta, esta dramaturgia mezcló taras con metafísica, subexistencialismo con romanticismo dumesco. Y con las lecciones de la *nouvelle-vague*, importó a Bergman, Malle y Antonioni, con el siguiente detalle: los hombres hacen amor de ojos.

Finalmente en nuestra tierra, patria de Nelson Rodrigues, el símbolo máximo del macho es Jece Valadao. Y nuestra muñeca en plaza es Norma Benguel, que ya fue consagrada desnuda por Ruy Guerra en *Os cajastes* y circuló por Italia en papeles relativos. Los directores especializados en el acto en nuestra tierra son J. B. Tanko, Walter Hugo Khury, Jece Valadao, Fernando de Barros, cada uno con su estilo, cada cual con sus intenciones.

Para la mayoría de ellos la inspiración es Nelson Rodrigues; Khury, sin embargo, reclama para sí la inspiración de Lawrence. En la pantalla lo que se ve es a Jece cayendo sobre las mujeres, casi todas desnudas, en estertores de placer. Darlene Gloria, Irma Alvarez, Elisabeth Gasper, Odette Lara y otras más jóvenes disputan con la Benguel la prioridad. El melodrama cede lugar, aquí, a un realismo indeterminado, a un aflorar de taras sin causa, capaces de desafiar la propia argucia del Doktor Freud. Todo esto con la censura por encima, con las tijeras en la mano, y los productores por detrás, con argumentos en el puño, señalando con el mercado internacional.

El cine brasileño, por desgracia, todavía es un cine de personajes masculinos que sufren más de injusticia que de sexo. Evidentemente, con el tiempo, llegaremos a la cama, en esta emigración progresiva de los latifundios, donde la pobre campesina es desflorada por el hijo del "Coronel", base dramática de los folletines que son, también, nuestra base literaria. Hay, en otras áreas, incursiones en los tenebrosos mundos de los mangues, pero todo es suciedad y enfermedades venéreas.

Privados de recursos económicos y de libertad, el cineasta brasileño se ve privado inclusive por falta de tiempo y oportunidad histórica, de fabricar estos mitos de la diversión con la desventura de los cineastas de otros países. Y, milagro del caldeamiento racial, cuando surge una muñeca de éxito los franceses se la roban, como lo hicieron con Duda Cavalcanti.

Creo que el mito sexual cinematográfico de la mujer brasileña será definitivamente fundado por Nelson Pereira dos Santos en su última película, *Como era bom o meu francês*, cuyo final es sensacional: la india se come al francés, masticando su carne y chupando sus huesos con una pureza angelical.

En los Estados Unidos, en la década de los sesenta, surgen nuevos elementos políticos que afectan todos los aspectos de la vida del país. La característica de este período —que se prolonga hasta hoy— es el principio de toma de conciencia por sectores de la sociedad norteamericana, fundamentalmente en torno a dos problemas: la situación de algunas minorías étnicas y la guerra de Vietnam. Los grupos cuyos intereses no están representados o que no pueden hacer oír su voz a través de las instituciones políticas tradicionales buscan otros modos de expresión que van desde explosiones violentas hasta nuevas formas de organización.

Dentro de este contexto se dan manifestaciones artísticas que no sólo reflejan una problemática social determinada, sino que juegan un papel en la lucha por la transformación del medio en el que se han producido. El cine, el teatro, la literatura, la canción popular, la pintura, encuentran nuevas formas de expresión y se vuelven medios de comunicación activa que orientan y crean conciencia política. Es el caso del Movimiento Mural de Chicago.

Los antecedentes más cercanos de muralismo en los Estados Unidos se remontan a proyectos auspiciados dentro del New Deal de Roosevelt, después de la gran crisis de 1929. Miles de murales fueron pintados durante más de 10 años en edificios públicos, escuelas, oficinas postales, etc., a lo largo de todo el país. En aquella época, trabajaron en Estados Unidos Rivera, Orozco, Siqueiros y otros pintores mexicanos, y fue patente la influencia del muralismo mexicano en obras de artistas norteamericanos. Al inicio de los cuarenta, con el fin del New Deal, la entrada de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial y la muerte de Roosevelt, se realizan los últimos murales de la serie.

Desde entonces no hubo nuevos murales en los Estados Unidos, exceptuados algunos de carácter abstracto hasta 1967. Durante ese año, en un barrio proletario de Chicago, un grupo de artistas negros dirigidos por William Walker realiza el "Muro del Respeto y la Verdad", que marca el inicio del Movimiento Mural de Chicago. En 1969, el pintor chicano Mario Castillo, al frente de un grupo de adolescentes, lleva a cabo el "Muro de la Hermandad", y John Weber es el primer artista blanco que se inon-

pora al movimiento, con su mural "Todo el Poder al Pueblo". Hasta la fecha, han aparecido en barrios proletarios blancos, en barrios negros, chicanos (norteamericanos de ascendencia mexicana) y portorriqueños, más de ochenta murales realizados por artistas de Chicago.

Algo notable en el resurgimiento del muralismo es que sea un fenómeno extraescolar: las escuelas de arte ignoran toda la pintura mural a partir de los frescos renacentistas, dejando fuera de la historia del arte incluso las mencionadas experiencias norteamericanas. La pintura mural figurativa, con un contenido netamente social, concebida y realizada en forma colectiva en muros externos que pertenecen a los habitantes de los barrios, aparece hoy en los Estados Unidos como una respuesta al arte de carácter elitista y comercial, y como una forma de expresión de los problemas profundos de la sociedad norteamericana. El Movimiento Mural de Chicago constituye la vanguardia de esta corriente que ya es nacional.

John Weber, que como señalamos fue el primer artista blanco en incorporarse al movimiento, ha dirigido varios proyectos en distintas zonas de Chicago y es actualmente director del Community Mural Project y profesor asistente de arte en el Elmhurst College. Me habló ampliamente del movimiento del que forma parte:

"Nuestro movimiento comenzó sin ningún apoyo oficial, sin ningún apoyo gubernamental. El "Muro de Respeto" no está pintado en un edificio público, sino en los muros externos de un viejo edificio en la parte más pobre del Black South Side; los pintores trabajaron como voluntarios y los materiales fueron proporcionados por miembros de la comunidad.

"A partir de entonces, varios artistas nos separamos de la pintura de caballete y buscamos en los muros nuevas formas de expresión. Las causas son varias, pero podemos resumirlas en el hecho de que el mundo oficial del arte, el de las galerías, no ofrece ya posibilidad de desarrollo. Las motivaciones en los artistas de las minorías nacionales son quizás las más claras: estos pintores, ya sean negros, chicanos, portorriqueños u orientales, han sido casi totalmente excluidos de las galerías y museos y de la enseñanza del arte. Son artistas que vienen de me-

dios predominantemente proletarios con un gran desempleo, en que la gente no dispone de medios económicos para adquirir obras de arte o ir a museos. Para ellos, las alternativas eran conservar la ilusión de un posible éxito en el campo artístico dentro de una estructura de poder dominada por los blancos, o buscar una comunicación con su propia gente y establecer entre ellos una audiencia; el único medio era el arte público. La enorme mayoría de los trabajadores blancos tampoco van a museos ni tienen medios para adquirir pintura, e igual que las minorías raciales oprimidas tampoco encuentran la imagen de sí mismos en el arte, digamos, de las galerías; en ninguna parte encuentran el reflejo de sus propias vidas, de sus problemas, de su dignidad.

"Todos nosotros, al ir a los muros, nos proponíamos lograr una comunicación real con la sociedad y determinarle al artista un papel digno en su seno, participando activamente en las transformaciones sociales.

"Casi simultáneamente al inicio del movimiento de Chicago —señala Weber—, se pintaron algunos grandes muros en Nueva York y Boston; pero se trataba de pinturas decorativas, concebidas para llenar espacios arquitectónicos y ejecutadas por compañías a partir de los proyectos de los artistas, quienes no participaban en la ejecución de su obra. La pintura mural, concebida como una expresión social del artista y de la comunidad, como una declaración pública, es decir, lo que llamamos "Arte del Pueblo", se inicia en Chicago, y es allí donde se desarrolla y se consolida en la forma más clara. La influencia de Chicago llega posteriormente a varias ciudades y, recientemente, han surgido en forma independiente movimientos similares. En la actualidad existe por lo menos el inicio de un Movimiento de Arte del Pueblo con algunos murales de contenido social en quizás unas dos mil ciudades de los Estados Unidos.

"Aproximadamente la mitad de los murales realizados en Chicago está en barrios negros; un gran número fue realizado en barrios chicanos y portorriqueños, y en los últimos años, algunos murales han sido pintados en barrios proletarios blancos, geográfica y socialmente cercanos a las zonas habitadas por las minorías nacionales. El último año hemos hecho unos cuantos en

Julio Solórzano

ee. uu.



Julio Solórzano, 28, mexicano, actualmente trabaja como sociólogo investigador en la U. Nat. Autónoma de México; también es dibujante, compositor y cantante.



sectores de clase media, y este verano se está terminando el primer mural en el barrio chino de Chicago.

"Debo decir que los pintores muralistas de Chicago —continúa Weber— no forman una "escuela" en lo que a estilo se refiere. Todo nuestro trabajo es figurativo. Tratamos de crear un arte que pueda ser comprendido por la gente de las comunidades en que trabajamos, de tal manera que ellos también puedan participar en la realización de los murales. El Movimiento Mural Mexicano ha sido una inspiración para todos nosotros; lo vemos como la única gran escuela, la única gran tradición de arte público en el siglo XX. Pero no es la única influencia. Muchos de los pintores eran ya pintores maduros cuando empezaron a trabajar en murales y estaban formados bajo diversas corrientes: surrealismo, cubismo, etc. En cuanto a mí, fue muy importante la influencia de Leger. Algunos de los participantes del Movimiento Mural de Chicago sí están directamente influenciados por la pintura mexicana: Mark Rogovin trabajó aproximadamente un año en el Taller Siqueiros; Ray Patlan se siente íntimamente ligado a México, como chicano y como artista chicano. En otros se revelan afinidades, más que

La realidad social
norteamericana
en los muros.
Una respuesta
al arte comercial

museo en las calles



estamos limitados a unos cuantos meses al año; desde que deje de nevar hasta el inicio del otoño. La pintura, las brochas, los andamios, etc., son proporcionados por la comunidad. Trabajamos con el apoyo de organizaciones locales, grupos políticos, organizaciones religiosas e iglesias, o grupos de particulares. En algunos casos es una sola organización la que nos apoya, en otros, llegan a ser hasta diez.

Realizar un mural dura alrededor de seis semanas; pero es mucho más lo que requiere su preparación. Cada proyecto se inicia con encuentros con organizaciones locales y gente del barrio, en los que el artista explica el sentido del "Arte del Pueblo", muestra diapositivas de trabajos realizados y solicita de la comunidad tanto sugerencias sobre el tema del mural a ejecutar, como apoyo de tipo económico, y, sobre todo, político. En muchos casos, se crea un "comité del mural" que se encarga de obtener los materiales, participa en la ejecución de la obra, y hace una labor política explicando en el barrio el sentido de lo que se va a pintar y, en algunos casos, protegiendo el muro. Tres o cuatro murales que han sido destruidos o dañados con botes de pintura fueron restaurados y después vigilados por habitantes de la zona para evitar nuevos ataques. En algunas ocasiones, surge oposición por parte de pandillas locales con las que inmediatamente se establece contacto explicando y escuchando y, por lo general, se logra no sólo neutralizar su oposición, sino obtener de ellos un valioso apoyo.

"Todos los murales son inaugurados con una fiesta. Se cierra la calle donde se encuentra el mural y se organiza un "happening", en el que participan poetas, grupos de música, conjuntos folklóricos locales; en este acto, el mural pasa oficialmente a ser propiedad del barrio. La comunidad está presente en todas las etapas de la realización de la obra que realmente siente suya. Hay un caso muy revelador; uno de los murales se realizó en la fachada de un edificio que fue posteriormente vendido a una familia de exiliados cubanos; éstos decidieron lapar la pintura, pero temiendo la reacción de la gente del barrio... ¡tuvieron que cubrir el muro de noche!"

El Movimiento Mural de Chicago es descrito así por uno de sus más activos miembros, autor además de varios artículos teóricos sobre el tema que no ha pasado inadvertido en los medios informativos de los Estados Unidos; la prensa local está presente en la inauguración de cada mural y en algunos casos, también la televisión; al final de cada verano, la prensa especializada publica artículos críticos haciendo un resumen de los trabajos realizados. Pero por supuesto, no es sólo el aspecto artístico el que interesa a la opinión pública. La intención y el alcance de esta pintura van más allá, y sus autores no se limitan a ejecutar murales. El pintor contribuye a la toma de conciencia general, agita y organiza.

Uno de los resultados obtenidos, por ejemplo, es haber logrado un mayor contacto y una identifica-

ción entre negros, chicanos, portorriqueños y sectores cada vez mayores de blancos.

Inevitablemente comparamos la fuerza y la frescura del Movimiento Mural de Chicago con la situación actual del muralismo en México, donde los pintores que actualmente trabajan en muros, salvo algunas excepciones, parecen haberse olvidado de expresar problemas y situaciones reales y de propugnar cambios, características que dieron sentido al Movimiento Mural Mexicano desde sus inicios. Las autoridades oficiales, empresas particulares e individuos que patrocinan la realización de murales propician un arte que no refleja problemas sociales y que, en caso de tocarlos, lo hace en una forma servil. Por su parte, los pintores exigen elevados honorarios, muros especiales, materiales caros, etc., corriendo el riesgo de comprometer así su libertad de expresión.

No creo que todos los pintores deban ser muralistas, ni que éstos en su totalidad deban orientarse hacia una temática social si no sienten tal necesidad. Pero para aquellos artistas mexicanos que, conscientes de los problemas que los rodean, han decidido participar con su obra en las transformaciones necesarias de nuestra sociedad, sin limitarse al marco estrictamente artístico, es importante estudiar los planteamientos que fueron guía del Movimiento Mural Mexicano y sería útil que reflexionaran sobre este extraordinario fenómeno de muralismo con sentido verdaderamente popular, que ha surgido en Chicago y otras ciudades norteamericanas.

influencia directa. Sin embargo, la situación histórica en que se da nuestro movimiento es distinta de la que produjo el muralismo mexicano; la estructura de nuestro movimiento y el tipo de muros que pintamos son diferentes, y aunque tengamos mucho que aprender de la pintura mural mexicana, creo que tenemos un gran potencial para desarrollar nuestra propia originalidad.

"En cuanto al financiamiento general de nuestros trabajos, es importante señalar que no hay un sólo muralista en Chicago que viva a lo largo del año de su pintura. Como la mayoría de los artistas en todo el país, tenemos que ganarnos la vida con otros trabajos: dando clases, como choferes de taxi, como obreros, como... bueno, ¡qué no! Muchos de los murales han sido realizados con trabajo estrictamente voluntario, sin que los artistas recibieran un solo centavo. Cuando el Community Mural Project que yo dirijo fue creado, solicitamos fondos de varias instituciones autónomas y de fundaciones particulares con éxito diverso. El dinero así obtenido se destina a pequeños estipendios para los artistas durante el tiempo que estén trabajando en los muros. Recordemos que sólo pintamos en muros externos; por lo que



actores:

podemos lo que hacemos

Carlos Olivarez

¿Qué pasó, entonces, con los autores, actores y conjuntos que antes del 4 vivían planteando problemas vigentes de interés social, o tratando de acercarse a ellos? Tal es la espina dorsal de Rodríguez Elizondo en un artículo que la Quinta Rueda publicó en su número tres. Elizondo revisa lo que se está dando en el teatro santiaguino y llega a la desértica verdad de que en el Centro los espectadores ven un teatro que da la espalda o cuando menos el costado a la realidad política que este país vive desde 1970.

Como para jugar tenis se necesitan dos, conversamos con los protagonistas de este fenómeno.

A continuación va lo que ellos dijeron. Salvo Nissim Sharim, que pidió revisar él mismo la redacción del texto, cosa que se le permitió, los demás hablaron libremente y la copia de sus palabras es todo lo textual que puede hacerse con un lápiz en la mano.

¿Por qué cree usted que el teatro del Centro modificó la temática de sus obras después del cuatro de septiembre de 1970?

EDMUNDO VILLARROEL (El Túnel; está dando "Los Chinos", del norteamericano Schisgal): Creo que estamos en un proceso en el que no se le debe exigir al teatro más de la importancia que ha tenido. Elizondo caracterizaba en su artículo al teatro chileno de una manera bastante desinformada. No se da cuenta de que si nosotros montáramos una obra acerca de política contingente chilena, correríamos el riesgo de ser superados rápidamente por la realidad. La realidad es mucho más rica y veloz. Por ejemplo, si nosotros montáramos una obra acerca de la ley de reajustes que se está discutiendo en el Parlamento, rápidamente quedaríamos atrasados porque esa ley va a salir en poco tiempo más y será otra cosa la que preocupa a los chilenos. Este es un proceso que se está haciendo.

El problema no es que hagan teatro contingente sino de izquierda, ideológicamente de izquierda.

VILLARROEL: Esa es una crítica de afuera, hecha por funcionarios de la cultura. Por eso a mí me

Sharim en "Tres noches de un sábado": involuciones estructurales.



Josef Carreras

molestó mucho el artículo de Elizondo, fijate que me molestó tanto que dejé de comprar la "Quinta Rueda" por ese artículo. Los funcionarios siempre están pidiendo, exigiendo el panfleto político. No se puede escribir con prisa acerca de un proceso que cambia todos los días.

¿No será que otra cosa es con guitarra?

VILLARROEL: Nosotros tenemos la misma autoridad que los que nos critican pagados por un sueldo mensual.

Parece ser que tu idea central es que se necesita la perspectiva...

VILLARROEL: Sí. Por otro lado yo no soy militante de ningún partido de izquierda. Toda mi vida he sido independiente de izquierda.

¿No será ese un defecto?

VILLARROEL: No, creo que no. Yo debo tener mucho más cuidado en lo que escribo, porque detrás de mí está sólo mi firma, ningún partido. A nosotros no se nos ha dado un frente de trabajo.

¿Qué quieres decir con eso?

VILLARROEL: Que el proceso cultural, en general, no ha sido definido, no se ha creado la herramienta para que éste funcione.

La misma crítica que nos hacen a nosotros yo se la hago a la "Quinta Rueda". La considero dilatante, deslavada, elitaria y adoradora del panfleto. Creo que no es útil al proceso. Lo más importante que ha hecho Quimantú ha sido con el libro, porque uno ve que la gente está leyendo más, es estimulante.

Bueno, ¿la "Quinta Rueda" no te gusta o no la lees porque te sienten muy herido por ese artículo?

VILLARROEL: En el contexto, son las dos cosas.

Yo vine a preguntarte tus razones del porqué hacen lo que hacen y tú arremetes contra otra cosa.

VILLARROEL: Como no hay proceso cultural definido no puede haber una respuesta teatral. Se requiere la perspectiva histórica para reflejar con precisión lo que está pasando.

Nosotros con El Túnel tenemos dos años de vida y en primer lugar construimos este teatro con nuestras manos. Creamos una forma de trabajo nueva. Nadie nos ayudó. Y aun así buscamos obras que reflejen valores culturales trascendentes. Dimos a Gênet y se acercó la juventud y conocí a Gênet. ¿Gênet no es elitario?

VILLARROEL: Sí, pero ahora ya no lo es. Nosotros hemos contribuido

para que deje de ser elitario un autor de tal trascendencia. Esas obras no se daban en Chile porque no son comerciales y nosotros demostramos que eso era falso.

¿Cuánto tiempo la tuvieron?

VILLARROEL: Siete meses. Y yo trabajé 8 horas diarias durante cuatro meses para hacer la adaptación de la obra a nuestro medio.

en el ángel

¿Qué cree usted que ha pasado en el teatro santiaguino para que se dé el tipo de obras que se están dando?

ALEJANDRO SIEVEKING (Teatro El Ángel, están dando "Gato por Liebre", de Feydeau): Antes de Allende la batalla era más general. Era una posición extrema contra la reacción. Era extrema tanto en la Derecha como en la Izquierda. Hoy hay que tener más habilidad para convencer a la gente. Pensamos que para hacerle una crítica al enemigo lo primero que hay que tener presente es de si el enemigo está escuchando o no. No sacamos nada con el aplauso de la gente de izquierda; hay que convencer a la gente de derecha o al grupo que aspira a pertenecer a la burguesía.

¿No es necesario montar obras de carácter ideológico claramente de izquierda?

SIEVEKING: Sí. Por ejemplo lo que hicimos con la Celestina acentúa la posición de tipo ideológico de izquierda. Es decir, un pituco que sacrifica a todos los demás que están bajo sus órdenes con el único fin de acostarse con la niña.

¿Eso no es un reblandecimiento?

SIEVEKING: Es difícil encontrar una manera adecuada de ser convincente. Nuestra labor es muy delicada. Hay que aprovechar las grietas del enemigo. Creo que hay que atacar el criterio burgués que aún está vivo. Yo personalmente me opuse a que se montara "Gato por Liebre", porque la crítica que hace a la burguesía es casi simpática. Ahora creo que estaba equivocado, porque después de las elecciones había que enfriar un poco el lado político para empezar de nuevo. Creo que es necesario que se monte un tipo de teatro de repertorio.

¿Qué cree usted que haya motivado a los grupos para hacer un teatro distinto estos dos años, al que hacían antes de Allende?

ELGICA CASTRO (Teatro El



"La Celestina" (Teatro del Ángel): "toda obra de calidad tiene implicancias sociales"

El Túnel: "la realidad es mucho más rica"



Pedro Carreras



Mimos en "Educación Seximental":
"hay organismos fantasma y nada más".

Angel); ¿Usted cree que es distinto? Como yo soy una persona de izquierda nunca me interesaron obras que no sean de buena calidad y yo no conozco ninguna obra de calidad que no tenga implicancia social. Nosotros llegamos a esta obra porque nos pareció sano para el momento político que se vivía en el país. Lo que pasa es que hubo un momento en Chile con la moda del teatro de creación colectiva. La creación colectiva puede tener buenos resultados, pero no siempre es así. Por ejemplo en el ITUCH nosotros montamos "Viet Rock", que era una creación colectiva en Norteamérica y que apuntaba a sus problemas, por eso fue un éxito; pero cuando se dio acá no provocó el mismo efecto.

¿No será que es más fácil estar en la oposición?

CASTRO: ¡Claro!, pero lo que pasa es que las obras de calidad siempre son políticas. Nosotros también estamos en la oposición. Estamos en oposición a la burguesía y en contra de las lacras que tiene. Es decir, estamos en contra de lo mismo que el Gobierno combate.

¿Por qué cree usted que no se ha producido la obra de este momento?

CASTRO: Porque es muy pronto. Tenemos que tener reposo para que no salga panfletaria. Ahora estamos en la acción.

mimos

¿Ha cambiado la temática de los grupos teatrales estos dos últimos años?

ENRIQUE NOISVANDER (Teatro Petropol; "Educación Seximental"): Creo que los que hacían teatro político eran los del DETUCH. Ninguno de los otros ha hecho obras políticas. Nosotros en el Canal 13 hacíamos cosas bastante políticas y por eso salimos de allí también. Pero en teatro, no.

Por otro lado, ¿por qué va a ser malo que El Angel presente a la Celestina? Creo que más importante que ese problema es que ahora se está dando teatro chileno. Antes bastaba que una obra fuera de autor chileno para que la gente no fuera. En estos momentos hay cuatro obras de autores chilenos en cartelera. El público está volviendo al teatro y en esto han influido los teatros chicos como éste.

¿Cree que sería necesario un

teatro ideológicamente más a la izquierda?

NOISVANDER: Sí, creo que si un grupo necesita, intuye que hay que hacer algo así, lo hará. Nosotros somos artistas, tenemos que hacer lo que sentimos. A mí no se me ocurriría hacer una obra francesa, yo necesito hacer obras chilenas.

¿Qué querían ustedes del Departamento de Cultura de la Presidencia?

NOISVANDER: Bueno, que funcione. Siempre se ha hablado de una política cultural, pero no se sabe nada. Hay unos organismos fantasmas por allí, pero nada más. Falta definir lo que se quiere hacer. Es cierto que se han hecho cosas, pero son muy aisladas. Para hacer funcionar el Departamento de Cultura es muy simple, los espectáculos están.

ictus

¿Por qué después del triunfo de Allende el teatro del Centro no golpea a la burguesía como lo hacía antes?

NISSIM SHARIM (Teatro ICTUS; "Tres noches de un sábado"): El llamado teatro del Centro involucra nada más que una realidad física: las salas ubicadas en el centro de la ciudad. Su realidad estética, ideológica o política suele ser muy diferente. Por eso no se puede hablar en bloque del problema. A pesar de ello, me atrevería a decir que ninguno de esos teatros ha experimentado una involución ideológica en el sentido que supone Rodríguez Elizondo. En general, opino que cualquier cambio que en dichos grupos se pudiera haber producido, no ha sido condicionado — por lo menos todavía — por los cambios en lo económico o en lo político. En todo caso, me parece que del esquema emerge un análisis opuesto al que hace Rodríguez, en el sentido de que la proyección negativa que él cree que los cambios políticos y económicos han producido en el área teatral, harían necesario un análisis cualitativo de dichos cambios, antes de su proyección teatral.

¿Cómo ha evolucionado el ICTUS en materia ideológica?

SHARIM: Aceptando como válidos los indicadores que usa Rodríguez — cosa que yo cuestiono — podría decirle que el producto actual de nuestro trabajo es más maduro artísticamente e ideológicamente, que ha-

ce tres años. Bastaría comparar lo que hacíamos antes en Teatro y en TV con lo que hacemos ahora. Pero yo cuestiono ese tipo de indicadores.

¿Cuál sería entonces el indicador correcto para medir la evolución ideológica de un grupo de teatro?

SHARIM: Su entrega al trabajo, su método, su estilo de producción y la profundidad de sus concepciones artísticas. En general, podría sintetizarse lo anterior diciendo que para medir la evolución de un Teatro, hay que establecer su capacidad para percibir y expresar estilizadamente la conducta humana, la realidad. Naturalmente que todos estos elementos deben desprenderse del producto que el teatro exhibe. Pero puede ocurrir — como creo que está ocurriendo en alguna medida a ICTUS — que hablando de un mismo tema y pretendiendo similares premisas en lo ideológico, una obra sea infinitamente superior a otra por estar incorporados en ella, tanto en su montaje como en su estructura, todos o algunos de los elementos que

le sintetice como indicadores de la madurez artística e ideológica de un grupo teatral.

Podría agregarle que en general me parece mucho más importante abordar en teatro la conflictiva a nivel de relaciones humanas y de superestructuración en general, que pueden traer aparejados los cambios sociales, económicos o políticos, que dedicarse a apologetizar dichos cambios.

¿No será que hacen falta algunos años para hacer la obra revolucionaria de esta época?

SHARIM: ¿No será que hacen falta algunos años para hacer la revolución?

(Aquí Sharim dijo en un principio que sí, en la redacción final lo cambió).

¿Entonces, ustedes admiten que no hacen teatro revolucionario?

SHARIM: ¿Qué es un teatro revolucionario? (De nuevo se metieron los duendes de la redacción, porque Sharim en un principio dijo: "Si, lo admitimos, pero tampoco lo hacíamos antes de Allende")

TRES DE LOS ULTIMOS TITULOS DE BIBLIOTECA POPULAR NASCIMENTO

LA COLECCION DE BOLSILLO DE MAXIMO PRESTIGIO EDUCACION Y LUCHA DE CLASES, por Aníbal Ponce.
Un clásico del pensamiento social del siglo XX, y un tema de candente actualidad.

LOS SANGURIMAS, por José de la Cuadra.
El más alto exponente del "grupo de Guayaquil", uno de los más grandes autores latinoamericanos.

DON GUILLERMO, por José Victorino Lastarria.
Cronológicamente, la primera manifestación novelística en nuestra patria.

EDITORIAL NASCIMENTO

En todos los librerías de Chile y en el
Editorial Nascimento
San Antonio 290 Cas. 2298 Tel. 274078

el sexo en el confesionario

El procedimiento, por cierto, es discutible: dos periodistas (Italo Calvino, Norberto Valentini y Clara di Meglio, se confesaron —microfófono en el bolsillo— un total de 622 veces en diferentes iglesias. La transcripción de 112 de esas "confesiones" dio lugar a su libro "El Sexo en el Confesionario", aparte del cual se transcribe a continuación.

Al margen del procedimiento y del escándalo, el libro constituye un importante documento sobre las dificultades del clero para enfrentar la mayor libertad sexual, propia de nuestra época.

Iglesia de San Alessio (Roma)

SACERDOTE: —Alabado sea Jesucristo.

FIEL: —Sea por siempre alabado.

S.: —¿Cuánto tiempo que no se confiesa?

F.: —Hace mucho tiempo... cuatro o cinco meses.

S.: —¿Qué pecados ha cometido en ese lapso?

F.: —Vea, padre, yo, más que para confesarme he venido a pedirle un consejo. El hecho es que estoy de novio y tengo relaciones íntimas con mi novia. La última vez que me confesé, el sacerdote me dijo que no podía recibir la absolución y ahora...

S.: —La cosa no es tan simple.

F.: —Pero...

S.: —Quiero decir que no se puede liquidar este problema superficialmente, limitándose a emitir una sentencia de absolución o de no absolución. El confesor no es un juez, sino un confidente, y como tal debe saber penetrar en el ánimo del penitente para llegar más allá del pecado.

F.: —Es eso lo que yo busco... ser comprendido, ser...

S.: —Veamos un poco. ¿Por qué tiene usted relaciones íntimas con su novia?

F.: —Existen varias razones. La primera es que ambos pensamos que, antes de dar el paso definitivo del matrimonio, es necesario un completo conocimiento recíproco, y un conocimiento completo no puede prescindir de la parte sexual que, al fin y al cabo, es algo de notable importancia en la vida conyugal. Porque nos amamos y somos jóvenes, nuestras manifestaciones de afecto tienden a concluir instintivamente en el acto sexual. No vemos una razón válida para condicionarnos, para frustrarnos con renuncias que podrían volverse en nuestro perjuicio.

S.: —¿Han pasado las consecuencias al después tuvieron que separarse?

F.: —Sí, lo discutimos antes de estar juntos la primera vez. Pero llegamos a la conclusión de que era mejor separarse antes del matrimonio en caso de encontrar que no estábamos hechos el uno para el

otro, que cargar después con un matrimonio fracasado.

S.: —Veo que tiene las ideas muy claras y un cierto sentido de responsabilidad. Yo, como sacerdote, no puedo aprobar su actitud, pero puedo justificarlo, puedo comprenderlo y puedo hasta aprobarlo.

F.: —¿Cómo usted me dice estas cosas mientras los demás confesores condenan sin apelación y de inmediato esta situación?

S.: —No, yo también, como le he dicho, condeno esta situación, porque son éstas situaciones peligrosas que con frecuencia traen más mal que bien. Pero comprenda, hay excepciones, excepciones que con el tiempo son siempre más numerosas. Usted me ha hablado con sentido de responsabilidad de su situación y me ha dejado intuir que no usará para mal la libertad que se ha tomado.

F.: —No, por cierto.

S.: —Mire, estoy convencido de que las leyes, las estructuras fijadas por la Iglesia fueron utilísimas en tiempos en que la ignorancia del hombre habría empleado mal cualquier libertad concedida, sirviéndose de ella del peor de los modos. Hoy, deben ser entendidas con un sentido menos rígido. Yo lo condenaría sin ninguna vacilación si usted tuviera con su chica una relación física pensando sólo en sí mismo, pero no me siento inclinado a condenarlo si la relación física entre usted surge como acto culminante del afecto, del amor, de una integración sincera. Bajo este ángulo, no hay diferencia ante Dios entre usted y dos personas legalmente casadas. Ustedes están intercambiando un afecto igual y tienen intenciones de consolidar este cariño más adelante con el sacramento del matrimonio.

F.: —Comprendo.

S.: —Creo una cosa: que en estos casos es solamente la conciencia la que puede guiar. Si uno actúa de acuerdo a su propia conciencia, puede estar tranquilo que Dios está con él. Cuando, por el contrario, se fuerza la propia conciencia, significa que algo no va bien, que nos estamos alejando de Dios.

F.: —Entonces, ¿puedo ser absuelto?

S.: —Sí. Puedo darle la absolución. Sé que otros confesores no se la darían, pero lo considero como un acto de confianza hacia su sentido de responsabilidad. Sería peligroso que la Iglesia dijera oficialmente... dejara vía libre a las relaciones prematrimoniales. Hay aún demasiada gente inconsciente, incapaz de un sano autocontrol.

F.: —Le agradezco, padre, su confianza.

Sagrado Corazón del "Suffragio" (Roma)

S.: —Alabado sea Jesucristo.

F.: —Sea por siempre alabado.

S.: —¿Cuándo fue su última confesión?

F.: —Hace tres meses, creo.

S.: —¿Qué cosas recuerda en este tiempo?

F.: —No lo sé, padre, mejor me hace usted las preguntas.

S.: —La misa en este tiempo...

F.: —Sí, sí, voy siempre a misa.

S.: —¿La oración, el pensamiento en el Señor?

F.: —Sí, suelo rezar en las mafanas.

S.: —Decir las oraciones es un poco menos que orar propiamente tal, en el sentido de que el pensamiento debe volverse al Señor en el curso del día. Hacia los demás, ¿tiene buena disposición de ánimo, caridad?

F.: —Sí. El hecho es que tengo un problema sobre el cual me gustaría saber su opinión. Estoy de novia, pero con mi novio estamos en una gran duda. No sé si puede comprender lo que pienso... porque en resumen existen exigencias físicas que no logro reprimir, por eso no sé si está bien que tenga una relación completa con él o si es mejor... bueno que lo haga yo sola.

S.: —¿Lo dice por usted o por él?

F.: —El problema es válido para los dos.

S.: —Debemos ser cuidadosos en no ver exigencias donde las exigencias sustancialmente no existen. Ciertamente este afecto no se viene manteniendo en un plano sereno, sano; puede suceder que alguna cosa que, llevando a un estado de inquietud y de excitación, haga más difícil esto de amarse de manera tranquila como novios y no como esposos. Debe ver la posibilidad de mantener este cariño en un plano más controlado.

F.: —Tratamos, hemos intentado controlarnos, pero de pronto, justamente llegamos a un momento así.

S.: —En cierto punto, justamente por esta exigencia de lealtad, uno debe reconocer que se precisa de un cierto control... es inevitable, de otro modo no admitiríamos ninguna diferencia (sin entrar a hacer otros razonamientos y motivaciones más elevadas) entre dos novios que se aman y dos personas casadas.

F.: —Sí, está bien, pero aún queda el problema físico. He notado que a fuerza de controlarnos, después nos sentimos mal, en suma, no somos niños... Bueno, yo he pensado en tener relaciones normales; y más natural, ¿no?

S.: —Bueno, sí; objetivamente hablando es más natural. Lógico, porque ésta es una cosa natural y lo otro es antinatural. Pero una cosa es decir que es natural y otra que sea justa.

F.: —Hoy día los novios lo hacen todos. No veo por qué yo debo seguir...

S.: —Mire: es un criterio demasiado primitivo para un cristiano decir "esto lo hacen todos". Porque...

F.: —Pero es que yo creo que es importante conocerse sexualmente antes de casarse, ¿no?

S.: —No lo sé.

F.: —Tantos naufragios de matrimonios se deben justamente a una incompatibilidad sexual.

S.: —Sí, sí, pero mucho más numerosos son los noviazgos naufragados por un conocimiento sexual.

F.: —Pero, perdón, padre, ¿no es mejor separarse antes del matrimonio, comprobar primero la incompatibilidad, que después llevarla consigo por toda la vida, sellada por un vínculo de indisolubilidad?

S.: —Yo no hablo de esos noviazgos que hayan revelado una incompatibilidad sexual, hablo de esos noviazgos que han sido desechados en un cierto punto de conocimiento sexual.

F.: —Quiere decir entonces que no era amor verdadero. Según mi opinión el problema está claro: si dos personas se separan, es porque algo entre ellas no camina. Y es mejor que esto suceda antes que después del matrimonio.

S.: —Eso es un poco apresurado. Yo creo que puede admitirse otra hipótesis, que podía existir un sentimiento que en un momento se desperdició.

F.: —Pero no, padre, una persona inteligente no puede desperdiciar un sentimiento, como usted dice, con un acto en el cual participa deliberadamente. Y, además, ¿por qué el acto sexual podría marchitar un sentimiento en el período de noviazgo y no durante el matrimonio? El sentimiento, en el fondo, se consolida con el acto físico, a menos que exista una incompatibilidad sexual.

S.: —El acto físico, siempre que sea la expresión llena de cariño que nace de todo un conjunto de circunstancias, puede producir compensaciones. Escuche, en el amor uno no sabe dominarse, no sabe controlarse... y cuando esto está respaldado por el cariño, está bien... de otra manera, son todos subrogantes del amor. Y usted entiende que, cuando estos subrogantes pasan a tener una importancia excesiva, se está eludiendo el amor. De otro modo, no debemos decir: el ideal de un noviazgo es aquel que se lleva adelante a través de la experiencia sexual. Es la duda.

F.: —Pero sólo de esa manera, padre, se puede saber si uno está sexualmente de acuerdo con el otro, o no.

S.: —Que de otro modo puedan surgir sorpresas, puede ser. Pero yo creo que pueden llegar a conocerse muy bien a través de todo... de todo ese amor sano y después ser...

F.: —En resumen: ¿qué debo hacer?

S.: —Debe tratar de mantenerse así, o si no, apresurar su matrimonio todo lo que le sea posible. Aunque, llegada a este punto, aparte de otras eventuales consideraciones, me parece que debe hacer todo lo posible por dar este paso definitivo con serenidad, con tranquilidad. Pero si las circunstancias no permitieran apresurar este matrimonio, trate, al menos dentro de lo que le sea posible, de no ponerse en condiciones de tener que llegar a eso. Porque es cierto que si uno se asoma demasiado a una ventana y se deja ir, terminará en el suelo... Pero yo creo que para no caerse basta con tratar de no inclinarse en el umbral.

F.: —Comprendo.

S.: —Recuerde que cuando podemos decirnos a nosotros mismos (porque la conciencia tiene un primerísimo plano en la evaluación de

estas cosas) que hemos intentado hacer las cosas lo mejor posible, y hacer las cosas lo mejor posible no significa que uno no pueda equivocarse. Dios te comprende y te ayuda. Lo importante es no persistir en el error, ¿comprende? No rendirse al error.

F.: —Comprendo, padre.

S.: —Como penitencia recemos un Padrenuestro al Señor y un Ave María a la Virgen. Acto de coherción.

Templo Monumental (Modena)

F.: —Padre, soy casado hace cinco años y tenemos dos hijos. Yo quisiera saber si es pecado realizar el acto sexual de manera que no lleguen niños.

S.: —De ser pecado es pecado. Pero, ¿cómo hacerlo sin que lleguen hijos?

F.: —Bueno, padre, me parece obvio, ¿no? No dejando que el semen entre en la mujer. O tal vez, no sé, dejando que mi mujer tome la píldora.

S.: —¿Y dónde quiere meterse, el semen? ¿Dónde? ¿Qué te crees? Vienes aquí y crees que puedes...

F.: —Pero yo no digo eso. Basta con retirarse hacia atrás antes de llegar al término del acto sexual.

S.: —Pero todos esos son pecados, y graves. Además..., la píldora, ¿sabes que puede arruinar a tu mujer?

F.: —Si es el médico quien la controla, no lo creo. Además no soy yo quien quiere hacérsela tomar, es ella la que no quiere tener más hijos por ahora.

S.: —Ah, tienen sólo dos y ya no quieren tener más. Bien. Pero si la

culpa es de tu mujer, déjala que haga lo que quiere, son asuntos suyos. Tú..., no digo que estés en muy buen pie con tu conciencia, pero no estás tampoco en pecado grave. Trata, de todas maneras de disuadirla, pero si ella insiste, antes de derrumbar el galpón de la familia, hazte el desentendido.

F.: —No es así, en realidad. Mi mujer no quiere tener más hijos y yo estoy plenamente de acuerdo con ella. Tenemos dos..., el número justo, ¿no? Para educarlos bien. Y también porque la vida, según nosotros, no debe ser dedicada por completo a educar hijos. Hay otros intereses complementarios, hay más tiempo para dedicarle a los hijos que ya se tienen y además estamos nosotros... aún somos jóvenes y es justo que deseemos vivir con un poco de respiro para dedicarnos a nosotros mismos. ¿No le parece, padre?

S.: —Sí, pero, ¿qué hay de las leyes establecidas por Dios que el hombre o por lo menos el buen cristiano debe respetar?

F.: —Pero recientemente la Iglesia ha admitido que el acto sexual no debe ser necesariamente entendido como un acto reservado esencialmente a la procreación.

S.: —¿Y qué con eso? Basta abstenerse en los días en que la mujer está..., en que, bueno..., el pelli-

gro...

F.: —Sí, pero...
S.: —La mujer es fértil solamente cuatro días en el mes, entonces, basta con un poco de sentido de responsabilidad y...

F.: —Si esos cuatro o cinco días fueran localizables con absoluta seguridad, creo que no habría problema para nadie. Pero la experiencia lo demuestra: se ha transformado en una lotería..., por eso es mejor no correr el riesgo, interrumpiendo el acto en el momento preciso, ¿no?

S.: —Si eres tú el que toma la iniciativa para la interrupción, cometes pecado gravísimo... es inútil que insistas. Si por el contrario es tu mujer la que te induce a hacerlo, entonces..., en ese caso, puedes hacerlo, pero dejándole a ella toda la responsabilidad. En estos casos, nosotros los sacerdotes aconsejamos no ponerse en contra de la voluntad del cónyuge para no

provocar roces familiares. Es en el fondo un poco de tolerancia hacia quien sufre la decisión, ¿comprendido?

Iglesia de San Juan (Bologna)

F.: —Padre, no es sólo mi marido, ¿comprende?, quien no quiere más hijos. Yo estoy plenamente de acuerdo con él.

S.: —No. Si usted está de acuerdo, comete pecado y terminará fuera de la Iglesia, ¿entendido? Usted lo deja hacer, soporta el acto incompleto.

F.: —Pero yo tampoco quiero más hijos, padre!

S.: —¡Bah! "Yo quiero, yo no quiero." ¿Quién es el que entra? Usted soporta el acto y basta. ¿No es su marido el que se retira?

F.: —Sí, pero yo estoy de acuerdo.

S.: —... ¿no es su marido el que se retira? Usted en esta fase está pasiva. Usted no es la que entra. ¿Ha comprendido? ¿Ha comprendido bien la diferencia? Sólo así puede salvarse y conservar la gracia de Dios.

Iglesia de San Miguel Arcángel (Palermo)

S.: —¿Tiene pecados graves que confesarse?

F.: —No. Paso por una situación especial por lo que desearía de usted un consejo, padre.

S.: —Escuchamos.

F.: —Soy casada y separada de mi marido desde hace cuatro años. La separación fue por culpa de él y lo admitió. Este último tiempo he conocido a un hombre al que me he aficionado mucho y con el cual tengo una relación válida. Además tengo intención de formar una familia con él.

S.: —¿Cuántos años tienes?

F.: —Treinta y uno.

S.: —¿Tienes hijos?

F.: —No.

S.: —¿Por qué?

F.: —No lo sé. Mi marido... no quería.

S.: —¿Y cómo hacía para no querer?

F.: —Era muy cuidadoso.

S.: —Llamemos al pan, pan y..., ¿te lo sacaba fuera antes de terminar?

F.: —Bueno... sí.

S.: —¿Es así que se separaron?

F.: —Se lo dije.

S.: —¡Bien les está! Comenzaron un matrimonio en el pecado y ahora..., porque, ¿sabes que impedir así el tener hijos es pecado gravísimo?... y ahora todo ha naufragado. Y después vienes al cura a lloriquear "¿y ahora qué hago?, ¿y ahora qué hago?, y ahora quiero otra familia porque sin esa cosa entre las piernas no puedo estar". ¿No es así?

F.: —Yo diría que no. Su modo de ver las cosas es muy superficial y en absoluto caritativo, creo.

S.: —Ah, sí, entonces mejor márchate si no te gusta oír cantar claro. ¿Qué creías que iba a decirte? Buena chica, has hecho muy bien con portarte así. Anda a hacerlo de nuevo con otro. Sigue haciéndolo mientras yo esté aquí para remediarlo. ¿Esperabas que te dijera eso?

F.: —No, por cierto. Esperaba sin embargo que usted antes de expresar juicios tan odiosos, profundizara un poco el problema. Por el contrario, usted se siente tan seguro de sí mismo que ya me ha juzgado sin siquiera saber nada de mí, de mi situación, de todo. Sin embargo le doy las gracias y sigo su consejo: me voy.

S.: —Pero, perdona, ¿no me ha contado su historita? Está separada del marido con quien pecó desde el primer momento de su matrimonio. Quiere meterse con otro, fuera de todo sacramento. ¿Qué más quiere decirme?

F.: —Bueno, hay tantas cosas que decir... Por ejemplo, que era mi marido quien no quería hijos y que

una de las razones de nuestra crisis conyugal fue mi oposición a..., a esto de no querer hijos. Después, que fue él quien quiso separarse porque, según dijo, había encontrado una mujer que era más femenina que yo. Por último, que si yo pretendo rehacer una familia con un hombre mejor y más decente que mi marido es sólo debido al deseo de poder yo también llevar una vida normal, con cariños normales y válidos, ¿comprende?

S.: —Seguro. Yo comprendo todo. Pero dime, ese monstruo que es tu marido, ¿quién se casó con él, tú o yo? ¿Quién lo eligió?, ¿tú o yo? ¿No estuvieron de novios primero? ¿Qué hicieron durante el período de noviazgo?

F.: —Padre, dejemos de lado el tacto. El noviazgo..., durante el período de noviazgo habré visto a mi futuro marido una decena de veces en total. Y porque yo manifesté el deseo de conocerlo mejor, de estar primero algo más cerca de él, mi padre me hizo hablarle a mi confesor de entonces el que me dijo que era pecado estar demasiado con un hombre antes del matrimonio. Me dijo que debía solamente hablarle un poco, pero no darle confianza ninguna y que todo lo que podía permitirme sin caer en pecado mortal era un beso en la frente. Y ahora, ¡usted me reprocha lo contrario!

S.: —¿Pero quién fue el estúpido que te dijo esas cosas?

F.: —Mi confesor de entonces.

S.: —Bueno, dejemos eso. Veamos su situación actual. ¿Ya ha estado en la cama con éste, con este nuevo? O solamente se trata de una simpatía así... (el confesor no se decide a hablar a la penitente de tú o de usted).

F.: —No. He estado con él.

S.: —¡Ah!

F.: —Sí.

S.: —Esta vez no has perdido el tiempo, ¿eh?

F.: —Padre, hacía cuatro años que no tenía relaciones sexuales...

S.: —¿Y tenías ganas, eh?

F.: —Bueno..., sentía la necesidad...

S.: —Así que te diste una panzada.

F.: —Me avergüenza..., no sé.

S.: —Bien, dejemos eso. Usted debe recordar sólo una cosa: la Iglesia no le consentirá jamás, digo, jamás, seguir por este camino. ¿Comprende? Si quieres formar una familia, debes estar dispuesta a renunciar a la gracia de Dios, a ser una hija del diablo. Sólo en estas condiciones de perderte para siempre puedes seguir por el triste camino que has iniciado.

F.: —¿Qué debería hacer entonces? Tengo apenas treinta y un años.

S.: —No es culpa de nadie si las cosas te han salido mal. No es culpa tuya ni tampoco mía y mucho menos de Dios. Si puedes, anda a agarrarte con ese estúpido que te aconsejó que no..., que ni siquiera miraras a tu novio antes de casarte. Yo sólo puedo decirte que la Iglesia en estos casos no ofrece ninguna escapatoria. O te comportas como una mujer buena, que reprime sus instintos, porque los instintos los tienes fuertes, ¿eh?, por lo que parece..., o bien caes en pecado. Y yo no puedo hacer nada. Eso sí, puedo tener compasión de ti. ¿Pero qué haces tú con mi compasión?

F.: —¿Y si pido el divorcio?

S.: —¡Ah, eso me lo esperaba! Peor que peor. Para la Iglesia el divorcio es como si nadie lo hubiese hecho, ¿comprendes? No pienses más. La única solución ya te la indiqué.

F.: —Está bien, padre.

S.: —No la agarre conzigo o con la Iglesia. Lo sé. Su situación es más bien difícil. Ruegue a Dios y hágase decir por Él cómo debe comportarse, ¿comprende?

F.: —Comprendo, padre. Le agradezco.

S.: —Está bien. Está bien.



foro
abierto

la quinta pata

La publicación es oportuna, esclarecedora, orientadora. Cumple una función informativa de gran importancia; da pautas y metas. Felicitaciones por su intención y aparición. PERO ¿por qué QUINTA RUEDA?

En tiempos de la carreta no se hablaba de quinta rueda; la expresión se acuñó cuando apareció el automóvil, designando el repuesto para las emergencias. De manera que QUINTA RUEDA arrastra la connotación de "en caso de...", "si pinchamos...", "por si acaso...". Es decir, implica reemplazo, sustitución, ayuda de segunda mano, dinero guardado en un calcetín para el caso en que falle el banco.

Quiero decir que no me parece afortunado el título de la revista, para una función tan importante como es impulsar la Revolución Cultural en nuestro país. Cambiar la psicología y la ideología de los chilenos es una empresa tan importante como el aumento de la producción. No hay ganancia nacional si no se enseña a los chilenos a gastar los dólares que entrega el cobre; si no sopesamos con lucidez lo que es una revolución. Esto es lo que significa en última instancia la Revolución Cultural: SEGUNDA RUEDA —si seguimos con la metáfora—; segundo latido del corazón, aquel que trae la sangre renovada a las arterias y mantiene la vida en crecimiento y superación.

Busquen un título más de acuerdo con la intención. Puede ser un cambio positivo en más de un sentido.

Rubén Sotoconil
SANTIAGO

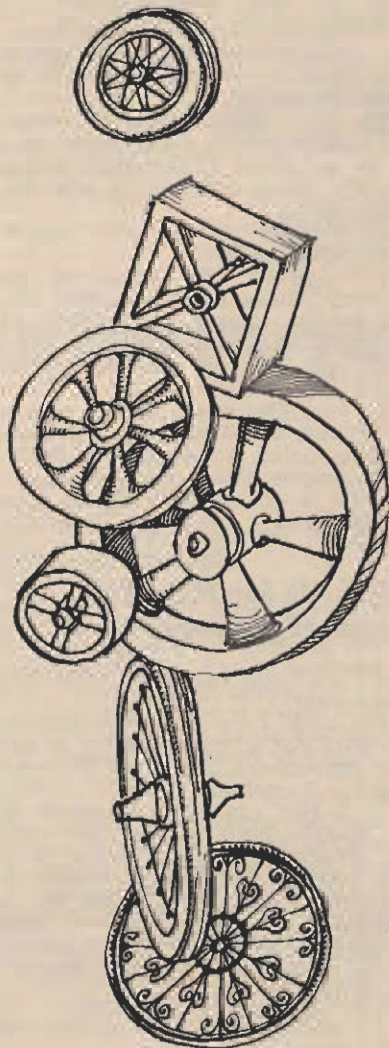
de alemania

Teniendo la suerte de haber leído los diferentes números publicados hasta la fecha de su revista "La Quinta Rueda", quiero hacerles llegar mi felicitación por el buen y sencillo desarrollo de todos los temas en ella tratados y por la aportación que estas publicaciones significan en los actuales momentos histórico-políticos que vive Chile, deseando continúen en la brecha, con los cambios de superación necesarios.

Aprovecho la gentileza de su revista para hacer llegar mi saludo a todos los hermanos chilenos —de más está decir los "quintaruedinos" incluidos— que luchan por un Chile nuevo, que junto con nuestros hermanos de Cuba y de otros pueblos del orbe son la punta de lanza para la construcción de UN MUNDO NUEVO.

Para todos, un boliviano abrazo. Venceremos!

Eva Pereyra Bustamante
Rheinhausen
ALEMANIA



de ee. uu.

...en el continente nacen revistas parecidas en número apreciable, pero pocas son las que alcanzan más de uno o dos años de vida. Ojalá no sea éste el destino de "La Quinta Rueda", a pesar de las difíciles circunstancias en que le toca ver la luz.

Difícil es estar al tanto de las actividades culturales chilenas en esta tensa y dinámica época de la historia nacional, y su revista será de gran auxilio para dicho propósito a los que nos interesamos por los libros y las ideas que circulan en Chile en estos días, pero que vivimos alejados de sus fronteras.

Adjunto mi pedido de suscripción con el cheque correspondiente.

Reciban de nuevo mis felicitaciones y mis saludos muy cordiales.

Robert C. Mead Jr.
Profesor de Literatura
Hispanoamericana
The University of Connecticut
EE. UU.

yoga y compromiso

Soy un estudiante universitario y, como tal, privilegiado dentro de la sociedad. Me decidí a escribir estas letras pensando que muchas personas, en especial jóvenes, tienen los mismos problemas que yo. Resulta que nací en una familia pequeño-burguesa y me he formado en sus valores, pero a medida que fue pasando el tiempo me fui dando cuenta de muchas cosas; y me rebelé contra el miedo y sus valores; este rechazo fue también ha-

cia el sistema en general. Debido a esta inconformidad creciente me comencé a interesar por el movimiento anarquista; leía a Nietzsche, Hermann Hesse, me sentía atraído por las filosofías orientales, el Budismo Zen, el Yoga y también llegué a participar en "trabajos interiores" en movimientos que buscan el conocimiento del ser y la liberación del espíritu. Todo esto me ha servido bastante.

Pero hace algún tiempo me ha tocado trabajar en actividades culturales comprometidas con el proceso que vive nuestro país, y he comprendido que en Chile se trata de hacer una Revolución y de hecho se está llevando a cabo. La dicotomía, aunque quizás no sea tal, es si para evolucionar y participar en la Evolución hacia la Conciencia es necesario trabajar a nivel de individuo, cosa que creo muy difícil (no creo que las masas vayan a practicar el yoga todavía...), o si el verdadero progreso humano está en un cambio a nivel de sociedad, como el que se realiza hoy en Chile.

No sé si sería posible contestar la presente, para esclarecer un poco entre los jóvenes lectores de "Quinta Rueda" estas dudas, que muchos, "pequeño-burgueses vacilantes", como dice Sábato, tenemos y que no nos permiten comprometernos y participar en el proceso revolucionario chileno.

Mario Muñoz M.
SANTIAGO

entre amigos

He leído la crónica sobre Malbrán (Q. R. N.º 3). Me pareció macanuda. Alegre, ágil, fiel al caso y personaje que se trata. (Como profesor de Historia, valoro mucho esto último.) Después de leída, me nació de "lo hondo", hacer una contribución desde mi perspectiva al conocimiento de un asunto que me es tan familiar (fui amigo de Malbrán, cotidiano, regular, entusiasta, durante muchos años). Sucede que la crónica que escribí resultó muy larga, impubliable en vuestra revista, algo escuálida en páginas, y no tan periódica como "deblera". Se me ha dado la alternativa de reducirla a dos carillas y allá voy. Suprimo todas las más impersonales pinceladas que daba sobre "el ambiente" del Pedagógico de entonces (1955-60), que fue "la salsa" donde me tocó conocer a ese gran pez de alta mar que es Malbrán. Dejo sólo la última parte, que es una parte crítica, alusiva, personal. Decía textualmente, refiriéndome a todas las alternativas de la sabrosa y humana vida del personaje:

"Todo esto debe contarlo él. Pero que lo haga y no sé nos vaya por la tangente. Quisiera terminar esta carta-crónica, que ya debe estar muy larga, con unas cuantas reflexiones que después siempre me parecen idiotas. Creo que unos cuantos puntos de vista críticos pueden contribuir a "animar la cueca" de Malbrán y sus seguidores. Estos puntos de vista contribuyeron a congelar nuestra amistad, pero insisto en ellos porque los creo consistentes. Siempre le dije que como escritor metiera las manos en su propia experiencia. Que se atreviera consigo mismo. De alguna manera curiosa se soslaya, sintiéndose impelido a "inventar" personajes y situaciones. Esa crítica se la hice y se la hago a sus cuentos recién publicados. Son valiosos. Son un alarde literario, un alarde de energía. Pero no encuentro "su ser" en ellos. No veo en ellos un estilo, sino varios, siendo que el autor tiene una "tónica" vigorosa que debería saber mantener.

Aquel Malbrán que yo conocí, en que la nota humana, personal, se

unía a la energía, resultaba muy atractivo. Diría que las aventuras y desventuras de la vida lo han endurecido. Mantiene la energía, pero se ha hecho más teórico. También lo siento encerrado dentro de esa forma "jibarizada" que es para mí el cuento. ¿Por qué no buscar más grandes espacios donde su verdadero y desmesurado espíritu pueda vagar más libremente? Diría que nuestro héroe es mejor narrando oralmente que cuando se enfrenta al papel. Hay que vencer esa especie de verbo tremolante que en algunos produce el escribir y que al hablar es pura gracia y vida.

Finalmente, no estoy de acuerdo con "la invitación a soñar", que está implícita en la crónica. Decía antes, que el problema de Malbrán es atreverse "a ser" más que "de sonar". Que sus lectores, sus amigos, lo vean viviendo, amando, a través de sus escritos, no sonando. Y que la amistad no se descomponga si no se hace funcionar el inflador, ese sistema de "inflame que yo te inflo", que es un mal tan latinoamericano. Destruye el ser del individuo convirtiéndolo en un globo preocupado de mantener el aire a presión. Nuestra amistad nunca estuvo basada en un tal proceso. Pero fui conociendo amigos de Malbrán inflados por su energía entusiasta. Me di cuenta de que cuando caían en sus manos seres sencillos, simples, se convertían después en desgraciados que no podían reencontrarse con sus sencillas realidades.

Nuestro héroe decidió encarar la política, algo tardíamente, quizás por aquel ambiente apolítico en que le tocó "ser joven" y que apuntaba en mi primera y larga crónica. También lo hizo, a mi modo de ver, de manera algo estridente e inflada, siendo que para mí la tal política, que mucho respeto, siempre fue un arte de la más pura y descarnada realidad. No creo que para la salud de esta nuestra revolución (chilena actual), sea bueno andar inflando situaciones. El verdadero asunto es ubicarlas, situarlas con el mayor realismo. Lo demás es licencia poética, pero no política (dicho sea de paso y entre paréntesis, este "enfoque" significó el Punto Final de nuestra amistad; creo que es realista y coherente que así sea, ya que vivimos tiempos en que "lo apolítico" pasa a tener caracteres "decisivos").

Quise así hacer aparecer al héroe, no siempre brillante y sonoro, sino también con sus desventuras y desviaciones. Esta es una réplica que viene desde una auténtica amistad; como tal, es emotiva, va un poco a borbotones...

Andrés Orrego
SANTIAGO

LA QUINTA RUEDA

Revista cultural mensual
N.º 5, abril 1973

Consejo de redacción:

Hans Ehrmann (director),

Carlos Maldonado,

Mario Salazar, Antonio Skarmeta

Presentación gráfica: Hernán Vidal

Campaginación: Romelia Olmos

Editora Nacional Quimantú Ltda.

Avda. Santa María 076

Casilla 10155. Teléfono: 391101

Santiago de Chile

en el ford azul

Lisandro Otero

Viene de la página 24

—Medicinas —dijo Antonio.
—¿Para los rebeldes? —dijo el cabo sonriendo.
—No juegue con eso, cabo, yo trabajo en un laboratorio.
—¿De quién es este carro?
—Mío.
—Bueno, pues tiene la chapa vencida.
—¿Vencida?
—Vencida.
—Pero ¿cómo es posible?
—Ya lo sabes.
—¿Qué puede hacerse?
—Me tengo que llevar el carro.
—Por favor, cabo, déjemelo aunque sea un día más. Hoy mismo le saco la chapa. Es que he tenido mucho trabajo...
—De eso nada, me lo tengo que llevar.

El cabo disfrutaba obviamente con el trastorno que le producía al muchacho, y Antonio insistió para satisfacer el sadismo del policía en la negación.

—Déjemelo aunque sea un día más, cabo, aunque sea un día.

—No, no, tá bueno ya. Vamos para la novena estación. ¿Sabes dónde es?

—Sí, ahí en Zapata.

—Bueno, dale. Nosotros te seguimos.

Antonio encendió el motor y esperó que los policías subieran a la perseguidora para poner la primera.

—¿Qué hacemos? —preguntó Yoyi.

—Te tienes que bajar —dijo Antonio—. Agarra los paquetes y apéate en 12 y 23. Hazlo natural, no te apures.

El Ford descendió por la 12, seguido a corta distancia por la perseguidora. Se detuvieron en el semáforo de la Calle 23. Yoyi tomó tres paquetes en sus brazos. Apenas podía. El último se lo situó Antonio. Casi le tapaba la nariz. Antonio abrió la portezuela y Yoyi descendió haciendo equilibrios con los paquetes.

La perseguidora aceleró en seco para colocarse junto al Ford.

—¿Qué le pasa a ese? —preguntó el cabo.

—Tiene que seguir las diligencias, cabo. Si no, nos botan.

No contestó. El cabo había almorzado bien y fumaba un buen tabaco. Era feliz.

La luz verde. La perseguidora avanzó primero. Antonio la siguió. Al doblar por 23 miró a Yoyi por el retrovisor. En ese instante el cuarto paquete se balanceaba y Yoyi trataba de estabilizarlo, pero no pudo, y el paquete cayó sobre la acera y se deshizo.

Las hojas volaron, cubrieron

la acera y el asfalto de la calle. Dos palabras gruesas, entintadas, podían leerse a distancia: HUELGA y, más abajo, ASESINOS.

Yoyi echó a andar, con los tres paquetes, en dirección a la Calle 25. Los peatones que esperaban en la esquina de 12 y 23 vieron los periódicos y leyeron las palabras. Una mujer comenzó a dar un paseito inquieto y corto. Un hombre caminó hasta la otra esquina para esperar la guagua allí. Nadie dijo nada. Yoyi desapareció doblando por 25.

En la novena estación de policía, Antonio entregó su cartera dactilar al sargento de guardia, y la circulación del Ford.

—La circulación no está a su nombre.

—Ya lo sé —dijo Antonio.

—¿Quién es esta María Ruiz?

—Mi tía.

—Bueno, tiene que ser ella la que recoja el carro cuando tenga la chapa nueva.

El sargento le devolvió los documentos.

—¿Y yo?

—Puede irse.

Antonio iba llegando a la puerta cuando una voz gritó desde el fondo:

—¿Un momento!

El policía de guardia le impidió el paso con su Garand. Antonio se volvió. Era un hombre con un pantalón blanco y una camisa de colores que usaba con los faldones por fuera.

—Yo te conozco a ti.

Antonio distinguió en la cintura del hombre que se le acercaba el bulto de la 45. Sintió que el estómago se le encogía de nuevo.

—Tú eres Ernesto Suárez, ¿no?

—No, señor.

—¿Cómo que no? ¿Yo soy un mentiroso acaso?

—No, señor, usted no es un mentiroso.

—A ver, Ramón, ¿yo soy un mentiroso?

—No, mi teniente.

—Tú, Candela, ¿me conoces de mentiroso?

—No, señor.

—Tú lo ves, Ernestico. Yo no miento.

—Eso se ve en seguida, teniente.

—¿Cómo sabes que soy teniente?

—Porque lo han llamado aquí.

—¿Tú eres Ernestico Suárez?

Antonio desabotonó el bolsillo superior de la camisa y extrajo la cartera dactilar.

—Mire, teniente, éste soy yo.

El hombre de la camisa de colores examinó atentamente la identificación y se volvió hacia el sargento de guardia.

—¿Está limpio?

—Es una chapa vieja —respondió el sargento.

—Bueno, puedes irte, Ernestico... porque no eres Ernestico.

Le dio un manotazo a Antonio en el hombro.

—Es una lástima, porque tú puedes aguantar unos cuantos palos.

—Lo siento, teniente.

El teniente se rió y caminó hacia el bebedero, subiéndose el pantalón que se le corría por el peso de la pistola.

Antonio salió contento de la estación porque había pasado bien por todo, pero lo mortificaba haber perdido un carro del "movimiento". Estaba cansado.

Fue a casa de Blanca, que no tenía el teléfono chequeado. Hizo varias llamadas. Supo que Yoyi tomó un taxi, después que bajó del Ford azul, y no paró hasta el Cerro y que los periódicos estaban a salvo.

Blanca era agradable de ver, joven y todo lo demás. Le ofreció una limonada fría, que Antonio bebió con una aspirina en el portal cruzado por la brisa.

Salió al anochecer. Fue hacia el Mercado Único en una guagua y tomó una sopa china con mucho pan. Cruzó la calle y entró en una casa de dormir para hombres solos y pagó veinticinco centavos por su cama. Se acostó vestido para que no le robaran la ropa. Durmió doce horas seguidas, porque el encuentro con la perseguidora lo había agotado.

Lisandro Otero, 41,
novelista y cuentista,
actualmente
es Consejero Cultural
de la Embajada
de Cuba en Chile.

en el ford azul

Lisandro Otero

tenían el automóvil, que era lo importante. Para trasladar algo hacen falta cuatro ruedas y lo demás es secundario. El "movimiento" les prestó el Ford azul que, con una bujía defectuosa, podía subir a ochenta en menos de cien metros.

Antonio lo aparcó en el garaje y caminó hasta la casa.

—¿Está bueno?

—Camina bien.

—Pero... ¿bueno?

—¿Qué tú quieres? Camina. Hasta corre.

—Ayúdame a cargar.

—¿Así, en la calle?

—La casa no está quemada.

—¿No hay chivatos?

—Casi seguro que no.

Entraron en la casa. La sala estaba vacía. En el primer cuarto había un catre de lona y una pistola en el piso. En el segundo cuarto, cubierta con un nylon, reposaba la *multikit*. Junto a ella, cuatro paquetes.

—Llévate tú dos y yo dos —dijo Yoyi.

—Ponlos en el asiento de delante.

—En el maletero es mejor.

—Es lo primero que registran. En el asiento es más inocente.

Al salir, Yoyi descansó sus pa-

quetes en la baranda para cerrar la puerta con doble llave. Subieron al Ford y Antonio salió en marcha atrás. Pasaron del Ensanche a Carlos III. Cruzaron frente a la Quinta de los Molinos.

—Ese es un buen lugar —dijo Yoyi.

—Está muy quemado. La FEU lo quemó muy pronto.

—No fue la FEU.

—Pero es un buen lugar.

—Sí, muy bueno.

—Hasta prácticas de tiro hacían ahí.

—Es muy bueno, qué lástima.

—Hay otros mejores.

—No tan buenos, no con tanto espacio.

—Ahora está muy vigilado.

—Es muy cerca de la Universidad.

Antonio aprovechó la luz roja del semáforo para encender un regalia superfino. Palpó los paquetes.

—¿Está bueno este número?

—Trae noticias —respondió Yoyi.

—¿De la Sierra?

—De todo.

—Debe estar bueno.

Con la luz verde, continuaron. Antonio cuidaba de no pasar de

los cincuenta. El motor ronroneaba seguro. Cruzaron frente al castillo del Príncipe. En lo alto de la loma, las almenas y las siluetas de los guardias.

—Tico está ahí —dijo Antonio.

—Si fuera Tico nada más.

—Tico es el último.

—El último nunca existe. Puedo ser yo o tú.

—Tuvo suerte, está vivo.

—¿Sabes cómo lo cogieron, Antonio?

—No, dime.

—Iba en una ruta 28 por la Calle 23 y en la esquina de Paseo ve a un señor que lo saluda desde la calle. Tico contestó al saludo. El señor sube a la guagua y siguen viaje. A Tico se le parecía un amigo de su padre. En la Calle G se baja Tico y el señor también. Tico se le acerca y lo saluda. El señor le dice: "¿Cómo está tu mamá, Tico?" El contesta que muy bien y por decir algo le pregunta por su esposa. "¿Adónde vas ahora?" Tico le dice que a casa de su primo, al Edificio Chibás, que era donde realmente iba.

—¿Y qué?

—A los diez minutos se presentó el tipo de la guagua con

tres del buró y se lo llevaron a él y al primo.

—¿Qué idiota!

—A cualquiera le pasa.

—Sí, a cualquiera le pasa si está suave.

—En cualquier momento...

—No, cuando uno los tiene atrás, camina con cuatro ojos, se cuida hasta de la sombra.

—Pero cuando uno los tiene atrás, no se vive. No sabes si vas para el Príncipe o para acá —dijo Yoyi, señalando con un dedo hacia la monumental portada del cementerio de Colón.

Habían bajado toda la calzada de Zapata y doblaron frente a Colón para tomar por la Calle 12. En ese instante, con un churrir de gomas, los interceptó la perseguidora.

—¡Arrímate ahí! —gritó el cabo bajándose con una ametralladora en la mano. Otro policía se bajó del lado opuesto y el cabo le entregó la ametralladora para que lo cubriera mientras se acercaba al Ford azul.

Antonio sintió que el estómago se le encogía como si fuera a disolverse.

El cabo se acodó en la ventanilla y vio los paquetes.

—¿Qué llevan ahí?

Sigue en la página 23

Dibujos de Hervé

