

LA
QUINTA RUEDA

Revista Cultural N.º 8, julio 1973 — Eº 50 (Recargo aéreo: Eº 1).



CUBA 70



Bergman: teleserie

Seis miércoles seguidos toda Suecia estuvo pendiente de Escenas matrimoniales, serial de TV compuesta de episodios de 50 minutos. Su realizador, Ingmar Bergman.

Johan (Erlend Josephson) es médico y su esposa, Marianne (Liv Ullmann), abogada. Fiel al tradicional estilo de Bergman, hay un ambiente de teatro de cámara. En dos de los episodios sólo interviene la pareja protagonista; en los otros, los papeles secundarios son apenas un relleno. Como tantas veces en el cine, las caras de los actores constituyen el paisaje dramático del realizador.

La pareja tiene dos hijas, estuvo casada diez años y —a primera vista— se parece a lo que las revistas femeninas suelen describir como matrimonio ideal.

Paulatinamente aparecen las frizaduras; hay separaciones, intentos de reconciliación, divorcio. Finalmente, diez años más tarde, ambos se han vuelto a casa, logrando una nueva independencia y madurez.

Escribió Stig Björkman sobre esta serie: "El mundo que Bergman escudriña es aquel de los protegidos ambientes de la burguesía y ésta es la crítica principal, tanto a sus películas como a esta incursión en TV. Bergman no establece contacto entre sus personajes y la sociedad que los rodea y los problemas que plantea, por ende, se consideran demasiado privados y excluyentes. Sólo la burguesía puede darse el lujo, el tiempo y el dinero para tener tales problemas. Lo anterior es efectivo, pero eso no significa que tales asuntos no existan".

García Márquez

Los trabajadores de Quimantú se dirigieron al escritor Gabriel García Márquez con el fin de solicitarle autorizara la publicación de algunas de sus obras en ediciones populares. Su respuesta:

"Queridos amigos: El problema con mis libros es que están comprometidos con Edit. Sudamericana y yo no dispongo de los derechos. Sin embargo mi agente se ha hecho cargo del asunto y yo haré toda la presión necesaria para que el editor les permita a ustedes hacer esa edición popular no exportable.

Créame que estaré muy contento de contribuir en esta forma (íntima) a la enorme y di-



"Escenas matrimoniales", de Bergman.

fícil empresa de la Unidad Popular.

Un grande abrazo solidario y amigo,

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ."

¿Pariis?, ¡yjuuuu...!

La señorita Simone de Beauvoir tiene inagotables lectores. Sudamericana le ha traducido ahora "Final de cuentas", especie de resumen vital, diario personal y de viajes, sumario de reflexiones sobre la política, el cine, el teatro, los países, y por cierto, Sartre.

El diario es encantador cuando Simone delata las fuentes de sus informaciones sobre el Tercer Mundo. Se le descuelga la frase: "Me lo han dicho algunos amigos".

En el maremagnum de opinio-



Simone: los años pesan.

nes, también cae Chile. Merece dos líneas de la filósofa: "Las hazañas de los Tupamaros me han alegrado más de una vez. Por otra parte, la elección de Allende en Chile ha representado una victoria que, desgraciadamente, será sin duda sin futuro".

Informada por los revolucionarios en París, agradecemos a ellos y a Simone su fina atención a nuestro proceso. Se lo agradecemos por tiempo indefinido e infinito.

Por otra parte, Simone mantiene vigorosa su inteligencia: "Ya no tengo la impresión de dirigirme hacia un fin, sólo la de deslizarme ineluctablemente hacia mi tumba", dice al final del prólogo.

Presencia de Nilton da Silva

Nilton da Silva, brasileño, 24 años, dirigente estudiantil del FER y alumno destacado del Departamento de Español de la Universidad de Chile, fue asesinado por balas fascistas el viernes 15 de junio cuando acudió resueltamente al llamado de la CUT para impedir la provocación ideada por la derecha en las calles del centro de Santiago.

A continuación, su poema "Presencia":

Hay un goce en la boca que ha-
[bia,
y un pequeño ruido en la voz de
[la noche,
mientras que las últimas palo-
[mas volanderas
van en busca de otro nido noc-
[turno.

Hay un canto sin voz y sin gui-
[llarra
en el que trae el alma limpia
y el pecho descubierto.
Hay palabras que golpean du-
[ramente
en los crudos desiertos
de mentes taciturnas que no
[loyen.

mientras las calles
vomitan soledad por todos los
[poros.

Pero hay una alegría
en los ojos que no ven
y una pequeña luminosidad en
[el corazón de la noche,
porque la luna ha traspasado la
[tierra

y abrió un camino entre mar y
[desierto.

mientras que mis últimos sueños
[de ilusiones
se afirmaron en mis ojos como
[simple realidad.

Mansillado

Hace algún tiempo, Luis Alberto Mansilla publicó en la Revista Semanal de "El Siglo" una larga entrevista a Eduardo "Coco" Paredes, presidente de Chile Films. Días después Simón Blanco, el otro yo periodístico de Mansilla, escribió para la página editorial del mismo diario una columna denominada "Bodrios", en que criticaba las películas que se exhibían en Santiago por su dedicación al sexo y la violencia e hizo partícipe del palo a la distribuidora de Chile Films.

A los pocos días recibe una llamada telefónica de Paredes: "Muy bien su entrevista. Muy fiel a cuanto conversáramos. Pero quién es ese huevón de Simón Blanco, que escribe payasadas sin informarse primero. Basta revisar la lista de las películas distribuidas por Chile Films para darse cuenta que no nos toca. Y nosotros no tenemos nada que ver con las películas que traen los independentes. Y dejémonos de cosas: lo que gusta en este país son las películas con cachas y tiros".

Mansilla, (a) Simón Blanco, escuchó imperlérrito esta y otras embestidas contra su alter ego. Está acostumbrado a que don Simón tenga vida propia. A menudo le llegan invitaciones en duplicado para espectáculos y cocteles. Una para Mansilla y otra para Blanco.

El asunto tuvo su epílogo en un encuentro del periodista y Paredes. Este último explicó al periodista que "no era su estilo" y que seguramente la llamada pfoyino de algún otro funcionario de Chile Films.

Pero, aunque otro sea el santo, el milagro era el mismo.

Con motivo del vigésimo aniversario del asalto al Cuartel Moncada, hemos querido dar una información, por fuerza limitada, sobre aspectos del proceso cultural cubano. Para ello contamos con un artículo exclusivo del director de cine Julia García Espinosa y colaboraciones de especialistas chilenos que han conocido la realidad cubana de primera mano.
¡Feliz aniversario, compañeros!

El Consejo de Redacción

Julio García Espinosa
Fotos: ICAIC

Intelectuales
y artistas



del mundo
entero:
¡desunión!

Ante el europeo Adorno en su crítica a la industria de la cultura, como el canadiense Marshall McLuhan, ese hombre de los medios de comunicación del cual uno tiene la impresión que se ha emborrachado con algunas de sus brillantes observaciones, pecan del mismo mal: para ambos el mundo es una aldea global. Para el canadiense, indiscriminadamente; para el europeo, más moralista, se divide en dos sectores: industria y cultura; en dos tipos de hombres: el comerciante y el intelectual.

Mal se podría analizar el cine cubano dentro de esta aldea y, sin embargo, formamos parte de ella.

Nuestra medida no es el medio ajeno a las parcelaciones que fragmentan esta aldea global. Combatir la industria de los medios no es dejar de reconocer estos medios como expresión industrial. Pero frente a los comerciantes nuestra opción no es la de crear una aldea jerarquizada por los intelectuales.

El rasgo más significativo del cine cubano en estos primeros años ha sido el de combatir con todas sus fuerzas el populismo.

Nuestro frente único no incluye el arte elitario. Pero el arte elitario es una proyección preferentemente

europea mientras que el populismo es el rasgo esencial en la cultura de nuestro enemigo. La penetración cultural del imperialismo norteamericano tiene un único y eficaz medio de comunicación: el populismo.

El arte que inauguró este siglo, el llamado arte moderno, tuvo la oportunidad de darle el golpe de gracia a la división no tan legendaria del arte. Sus virtudes fueron sus defectos. El arte moderno se declaró partidario más de la vida que del arte. Se identificó más con el mundo que con un país determinado. Eran sus virtudes, pero la era no estaba pariendo un corazón.

La Revolución de Octubre fue una explosión abierta y sin máscaras. El imperialismo norteamericano fue una aparición subrepticia y cerrada. La Revolución de Octubre inauguró la revolución cultural más importante de este siglo: eliminar la sociedad dividida en clases. La Unión Soviética declaró la hegemonía de la clase trabajadora para acabar con la división de clases, im-

Escenas de "Historias de la Revolución" (Gutiérrez Alea), "Por primera vez" (Octavio Cortázar) y "Los días del agua" (Manuel Octavio Gómez).



pulsó el carácter internacional de la clase obrera para acabar con el nacionalismo burgués. La Unión Soviética le puso nombre y apellido a la aldea global. El capital financiero la despersonalizó. El imperialismo declaró la hegemonía del capital financiero para acabar con la lucha de clases, impulsó su carácter internacional para acabar con los verdaderos intereses nacionales.

El arte moderno se convirtió en el arte global. La vida por encima del arte se convirtió en el arte por encima de las clases. El mundo por encima de un país se convirtió en el mundo del arte por encima de la realidad de cada país. El arte elitario surgía con más fuerza que nunca en el momento en que había tenido la oportunidad de desaparecer para siempre.

El populismo fue desde siempre el signo más definido de la cultura norteamericana. Frente a la cuita, tradicional y erudita Inglaterra, el vigor, la espontaneidad y el sentido práctico de su ex colonia. Frente a la seriedad europea, el humor norteamericano. Todavía el ex colonizador la ve como al hijo simpático y hasta hábil para los negocios, pero siempre vulgar y mediocre. Norteamérica se acostó popular y amaneció burguesa. Pero no fue popular a tientas ni burguesa a secas. Fue las dos cosas. Hizo ese extraño milagro de convertir al burgués en un personaje popular. Así nació el populismo. Que no es más que ideología disfrazada de pueblo. La gran tradición de gobernantes mediocres en los Estados Unidos tiene una base común: todos han despreciado al intelectual. Con el imperialismo los burgueses no han vuelto a ser los mismos. Ni económica ni culturalmente. En el momento en que la cultura burguesa iba a recibir un golpe mortal, el imperialismo la cubrió de flores silvestres. Porque el siglo inauguró también los medios de comunicación. Y fueron los norteamericanos los que desarrollaron esas nuevas artes que son la radio, la televisión y el cine. Nada podía casar mejor con su afán comercial que su filosofía populista.

La cultura norteamericana se hizo más elocuente en estos medios que en las artes preindustriales. Nadie vio en estos medios los nuevos medios de expresión de una sociedad moderna. Ni siquiera los norteamericanos. Los europeos, por cultos, los rechazaron. Los norteamericanos, por oportunistas, los asimilaron. Los nuevos medios ofrecían la posibilidad técnica de recoger el aliento cultural lanzado a principios de siglo. Es decir, hacer del arte una operación de verdadera cultura popular. Los norteamericanos hicieron trampas. Engañaron a los nuevos medios. Los nuevos medios imposibilitados de ser tratados con la sensibilidad y los conceptos de las artes preindustriales, fueron manipulados por la sabiduría industrial de estos burgueses populares. Los nuevos medios se sintieron más cómodos con esta máscara popular que con el distanciamiento estéril de las artes tradicionales. Pero de hecho los norteamericanos no banalizaron la cultura burguesa, sino la popular. Lograron confeccionar un plato que servía para todas las mesas. En lugar de al burgués lo que es del burgués y al pueblo lo que es del pueblo, le dieron a todos lo que la realidad ya contenía. El sincretismo entre pueblo e ideología burguesa estaba ya en la realidad antes que en los medios. Los norteamericanos simplemente devolvían a la realidad lo que de la realidad recibían. Su gran obra maestra fue garantizada, el statu quo, es decir, garantizar por otros medios y con estos medios la continuidad de la ideología burguesa. En dos palabras: sacaron la cara por la cultura burguesa. Por eso cuando los intelectuales de todas

partes recogen las armas del arte elitario para hacer causa común contra los medios masivos de comunicación, no hacen otra cosa que recoger los despojos de un cadáver inútil.

El cine cubano ha combatido y combate el populismo consecuente con su actitud antimperialista. Pero esta frase está cargada de historia y de tradiciones. En el terreno de las artes dramáticas esta historia tiene un nombre: el costumbrismo o teatro bufo. El costumbrismo no es el populismo. Sin embargo, ambos le devuelven al pueblo su propia imagen. El costumbrismo no fue lo que es hoy. En el siglo pasado frente al sainete español, el teatro bufo era una clave revolucionaria. El teatro bufo devolvía al pueblo su propia imagen. Pero era una imagen que en la realidad luchaba por diferenciarse. Librábamos nuestra guerra de independencia. La nación se jugaba la vida en el campo de batalla. El costumbrismo racionalizaba una imagen popular al margen de la división de clases. No importaba. La presencia física del colonizador era determinante. Cada cubano nuevo era un español menor. La vitalidad, frescura y gracia del teatro bufo duraron hasta bastante entrado el nuevo siglo. La República se frustra por la intervención temprana del imperialismo norteamericano. Pero los medios de comunicación llegaron más tarde. La radio y el cine primero, la televisión después. Fue la muerte del costumbrismo. Lo grave no fue que los medios de comunicación banalizaran aquel germen de teatro popular sino que lo hicieran su cómplice. Los nuevos medios eran portadores de un nuevo mensaje: el populismo. La conciliación de clases, niña bonita del costumbrismo, pasó a ser la niña fea de los medios de comunicación. El imperialismo, en esta esfera, no tuvo que imponer su ideología, generosamente le tendió la mano a la nuestra. El Viejo Sam se disfrazó de Juan Criollo. Nada podía estar más de acuerdo con sus aspiraciones que devolvernos nuestra propia imagen sin posibilidades de superarla.

Pero no basta luchar contra el populismo. El cine popular no es lo contrario del cine populista. También esta frase tiene su historia. Cuba, como cualquier otro país, padeció a los medios de comunicación con la misma consecuencia: la actitud hostil de artistas e intelectuales. Salvo el cine —que por determinadas malas interpretaciones se le ha llamado el séptimo arte—, los demás medios fueron anatematizados. Incluso las vanguardias más elitarias del mundo llegaron a gustar películas nada elitarias. Pero la República no tenía interés en desarrollar ni siquiera un cine populista. El cine norteamericano satisfacía plenamente la demanda. Una típica película norteamericana no es más que un teatro bufo refinado. El auge de los medios de comunicación fue el auge de la división entre el llamado arte culto y arte popular. La potencialidad de un arte popular fue despedazada. Sus restos fueron a incorporarse a la elaboración sofisticada del arte culto o se confundieron en la maliciosa promiscuidad de los medios. Frente a ambas expresiones, el pueblo siempre ha visto con nostalgia sus propias posibilidades. Armar el rompecabezas sería una tarea relativamente fácil si ésa fuera la tarea. Inyectar en los medios a los artistas e intelectuales más serios sería una solución si la operación fuera simplemente aditiva. Pero los medios han revolucionado el arte, y lo que es más importante, la cultura toda. Frente a ellos, los intelectuales y los artistas no tienen más cadenas que las de su propia formación. Los nuevos medios marcan las nuevas pautas de expresión

y percepción de una sociedad moderna, de una sociedad socialista.

La misma dificultad que encuentra un campesino para pasar de su pequeña propiedad privada a la granja del pueblo, encuentra el intelectual para incorporarse a los nuevos medios. Los intelectuales ya formados suelen interesarse en el cine exigiendo, como el campesino, una parcela de autoconsumo. Y como al campesino ha habido que aceptársela. Porque el proceso no se puede forzar a que no sea un proceso. Con el autoconsumo el intelectual ha tenido la ilusión de seguir siendo un poeta, un pintor, un músico. Luchar contra el capitalismo era luchar por esta migaja. Nadie se daba cuenta que era precisamente al capitalismo al que más interesaba prolongar la cultura individualista del intelectual, sobre todo si ésta no era determinante en la gran parcela, en la producción masiva de los medios. Al intelectual siempre le ha interesado más la libertad para hablar, para oírse, que la libertad para cambiar las cosas. El capitalismo no pone objeciones. Hacer de conciencia crítica desde su pequeña parcela, es en el capitalismo desarrollado no un acto sino un acto de buena fe. En el socialismo es cuando menos un acto ridículo. Antes de la aparición de los medios, la logia de artistas e intelectuales podía tener un cierto peso crítico en la sociedad. Después de los medios esto es sólo un medio narcisista. La opción no es asaltar los medios como si fueran el cielo. Para después lamentarse porque el capitalismo lo impide. O esperanzarse en que el socialismo lo admita. Los medios rechazan la cultura

individualista del intelectual, exigen la desunión de la logia. Los medios, en el socialismo, son la posibilidad que se abre ante el intelectual para su proletarización. En el socialismo el intelectual no desaparece. Desaparece primero la "unión" de artistas e intelectuales.

Esperábamos que en el socialismo la forma y el contenido en el arte cambiaran. Cambiaron radicalmente. La época de los medios es la época del socialismo. Las nuevas relaciones de trabajo que proponen los medios sólo pueden ser liberadas en el socialismo. No surge una nueva conciencia en el intelectual si no existen para él nuevas relaciones de trabajo. El viejo sueño del arte moderno de rechazar el éxito y todo mecanismo de consagración puede volverse realidad en los medios. El éxito actual de la "estrella" no es más que una treta del capitalismo para obtener nuevas ganancias prolongando métodos viejos. Es también la forma de revelar la impotencia del capital frente a los nuevos medios. La potencialidad de los medios no será revelada totalmente hasta que no participen verdaderos intelectuales en lugar de simples mercenarios.

Ojo. Los medios no son la computadora de las artes tradicionales. Los nuevos medios necesitan actores, escritores, pintores, músicos, cantantes, bailarines, etc. Pero también necesitan ingenieros, técnicos, obreros calificados. Necesitan sociólogos, historiadores, sicólogos, pedagogos, etc. Pero necesitan sobre todo asumir su función de arte industrial. Necesitan que no se siga poniendo el acento en la formación de artistas preindustria-

"Lucía",
de Humberto
Soldá



Julio García
Espinosa,
subdirector del
ICAIC,
es el realizador
de las películas
"Aventuras de
Juan Quin Quin"
y "Tercer mundo,
tercera guerra
mundial."

"Hanoi,
martes 13",
de Santiago
Alvarez



"L. B. J.",
de Santiago
Alvarez



"Historias de la Revolución",
de Gutiérrez
Alca

"Una pelea cubana contra los demonios",
de Gutiérrez
Alca



les. Los medios no viven sólo de arte ni mueren sólo de industria. Las artes tradicionales o preindustriales no son el peor enemigo de los medios, pero tampoco son su mejor amigo. Hay que echar del templo a fariseos y oportunistas, pero hay que cuidar la entrada de artistas tradicionales. Sobre todo, porque los medios no son un templo. Hay que pensar que no se va a hundir el mundo porque el Arte no siga siendo el Arte y los artistas no sigan siendo los artistas. La coexistencia productiva entre las artes tradicionales y los nuevos medios depende de que jerarquicemos resueltamente estos últimos. Nada puede hacer más consecuente a las artes tradicionales en una sociedad socialista como que seamos consecuentes con los nuevos medios.

No es justo decir que han sido los nuevos medios los que le han hecho la vida imposible a la novela. La novela vivió siempre de ilusiones cuando la Ilusión era una forma de aprehender la realidad.

Pero cuando la Ilusión se convirtió ella misma en realidad gracias al desarrollo de la ciencia, la novela, como es natural, no se hizo más ilusiones. Desconcertada y concertadamente le dio a la ciencia lo que era de la ciencia y pasó ella al reino de otro mundo. El desarrollo abrumador de ciencias como la antropología, la sociología, la historiografía, la psicología, etc., es lo que realmente ha hecho posible que la novela se libere de instituciones estériles y de una dramaturgia improductiva. Lástima que en el momento en que puede convertirse en una verdadera "fiesta del espíritu" la mayoría del mundo sea todavía analfabeta. Ese es su problema. Por eso todos los caminos no conducen a Roma sino a la Revolución. Sería más justo decir que es la novela quien les ha hecho la

vida difícil a los nuevos medios. Pero la novela premeditada. El cine, la radio y la televisión no han hecho otra cosa que prolongar en nosotros el siglo XIX. La novela no vive en la novela de hoy. Reencarnó en los nuevos medios. Por eso las artes tradicionales pueden mirar todavía por encima del hombro a los nuevos medios.

Cuando un cineasta quiere modernizar el cine lo que quiere es liberarlo de la chica del diecinueve. Pero lo hace tentado todavía por el fuego de Prometeo. Quiere dar el salto pero cargado de conceptos y sensibilidades preindustriales. Para ese viaje no son esas las mejores alforjas. Hay que hacer con los nuevos medios lo que la vida hizo con la escritura. Traquetearlos. Desinteresarlos del uso exclusivo del arte e interesarlos sin exclusividad en todo. Trabajarlos implacablemente como lenguaje y no sólo como medios de expresión artística. La escritura no se desarrolla solamente por el uso refinado de unos cuantos, sino por el uso y abuso de todos. La imprenta no terminó con el manuscrito sino que hizo posible su multiplicación. Hizo posible que todos manosearan la escritura. El lenguaje de los nuevos medios nació impreso. No existe el manuscrito, ni el manuscrito, ni el manuscrito. El lenguaje de los nuevos medios exige un mundo más calificado que el que exigió la escritura. Su uso y abuso no es sólo un problema económico. El lápiz y el papel siguen siendo más económicos aunque no sea ilimitada la producción de papel. Pero los nuevos medios llegarán a tener resuelto este anacronismo. Hay que preparar las condiciones para ese advenimiento. La incorporación de psicólogos, historiadores, sociólogos, etc., a los nuevos medios debe jugar

ese papel. Como personal calificado deben estar en condiciones de utilizar estos medios.

No para vulgarizar la ciencia. Sino para contribuir a desarrollar este nuevo lenguaje. En realidad es una doble operación condicionante. La ciencia no puede dejar de ser rigurosa en el tratamiento de sus temas. Los medios no pueden dejar de ser rigurosos en la proyección popular de su lenguaje. La ciencia precisará más el rigor del nuevo lenguaje. El nuevo lenguaje precisará más el objetivo esencialmente popular de la ciencia. Los recursos expresivos de que disponen los nuevos medios no están ahí para amenazar los contenidos áridos de un tema científico, social o político. El interés de un tema científico está contenido en la revelación del propio tema sin necesidad de apoyaturas ajenas. A la ciencia, desde luego, no le será tan fácil divulgar sus conocimientos a través de los medios como le resultó con la escritura. Precisamente porque no se trata de divulgar conocimientos sino de hallar una nueva forma de conocimiento. Los medios, insistimos, no son sólo un medio para una mayor difusión del conocimiento. En realidad los medios no son medios de comunicación, son, sobre todo, la posibilidad de una nueva expresión y percepción de la realidad. Los nuevos medios llamados de comunicación (televisión y cine principalmente) contienen en sí mismos muchos medios de comunicación.

Esta particularidad es la que posibilita hacer más significativa y popular la revelación de los temas sin necesidad de que pierdan en rigurosidad. Pero además la incorporación de la ciencia puede ayudar, como en la novela, a precisar más la expresión artística de los medios. Un tema histórico, tratado científicamente en los medios, no sólo revelaría que la manera más interesante de dar la historia no es dramatizándola o novelándola, sino que obligaría a los medios a iniciar el camino de una dramaturgia más consecuente. Un análisis científico sobre las costumbres no sólo nos ofrecería una información más rigurosa e interesante de las costumbres, sino que revelaría al mismo tiempo la improcedencia del género costumbrista para revelar las costumbres. La ciencia, sin duda, puede contribuir también a liberar a los medios de intuiciones estériles y de una dramaturgia improductiva. Pero la nueva dramaturgia no podrá tener en estos medios la coartada de un mundo analfabeta.

No hay nueva dramaturgia si no hay una nueva proposición en la relación realidad-ficción. La exigencia de una nueva dramaturgia no la determina ningún capricho estético. El realismo implícito en los nuevos medios nos ha hecho perder la noción de realismo. La habilidad de la dramaturgia tradicional para convertir la ficción en realidad o la realidad en ficción, ha sido dramáticamente hipertrofiada en los nuevos medios. Justamente porque en los nuevos medios existe la posibilidad de precisar la realidad de ambas categorías. En lugar de evidenciar la ficción como una categoría más de la realidad, los nuevos medios, con su todopoderoso realismo, la han disimulado aún más como ficción. El disfraz ficticio de la realidad o el disfraz realista de la ficción pudo ayudarnos en la dramaturgia tradicional a reencontrar la realidad (aunque un objetivo fundamental en el teatro de Brecht es el de romper con

estos enmascaramientos). En los nuevos medios la continuidad de esta dramaturgia es sólo posible al precio de una mayor alienación de la realidad. En el cine esta dramaturgia tradicional apenas ha sido alterada. En la televisión es más elocuente aún su aberración. El conjunto de los programas de un canal de televisión testimonia con menos pudor la dramaturgia que se esconde en un solo programa o en una sola película. La sucesión de programas no es más que la sucesión de aparentes opciones de realidad y de ficción. A un noticiero le sigue una telenovela, a un conferencista, un cantante de moda. Parecería que las opciones están bien diferenciadas. Sin embargo la telenovela se esforzará por hacernos ver que nos está ofreciendo la realidad, el noticiero tratará de ganar nuestro interés espectacularizando la noticia. El cantante animará su canción haciéndonos creer que proyecta sentimientos auténticos, el conferencista animará su tema tratando de ser tan simpático como el cantante.

Esta relación engañosa entre realidad y ficción parece garantizar la variedad y el atractivo de la programación cuando en realidad es la forma de borrar las diferencias y agudizar la monotonía. Cuando el político burgués se maquilla para competir mejor con el comediante que le seguirá en turno, puede parecerse un acto ridículo. Pero cuando las escenas noticiosas de Vietnam, tratadas espectacularmente, llegan a insensibilizar nos damos cuenta entonces que esta competencia tiene un único vencedor: el espectáculo como alienación de la realidad. Se dice que un programa de televisión está concebido para un público de mentalidad infantil. Es cierto, pero no porque el contenido del programa sea idiota. Sino porque en el niño se da también esta mezcla de realidad y ficción. Pero la utilización que hace el niño de ambas categorías le sirve para madurar y crecer. Es su forma de aprendizaje de la vida. En él esta relación entre realidad y ficción es un acto completamente productivo. En la televisión es un acto regresivo. La imposibilidad de continuar desarrollándonos como adultos. En esta medida la televisión es infantil, pero sin las posibilidades que para el mundo infantil tienen estas categorías. Sin embargo, en los nuevos medios existe, como en ningún otro medio de expresión, la posibilidad de restituirnos la realidad. Una nueva dramaturgia, es decir una nueva proposición en la relación realidad-ficción le daría al espectador la posibilidad de continuar su aprendizaje de la vida. Le daría la posibilidad de utilizar estas categorías en forma orgánica y natural como ocurre en el niño. El aprendizaje impuesto y autoritario cedería el paso al autoaprendizaje. Todo el secreto de la participación del espectador radica en esta posibilidad. Es más, los nuevos medios pueden contribuir a borrar las diferencias entre ocio y trabajo. Hay que acabar de romper el muro infranqueable entre el placer y la verdad, entre el trabajo y el ocio. Los nuevos medios no pueden seguir siendo sinónimos de nuevos tiempos libres. Hay que acabar de hacer como hace el niño para madurar y desarrollarse: hacer del juego un trabajo y del trabajo un juego.

Por estas aguas navega el cine cubano en su fase actual. En la inteligencia, desde luego, de que, en estos momentos, nuestros mejores trovadores usan todavía la guitarra española. No son mejores porque utilicen la guitarra eléctrica.

trova a la trova

Payo Grandona Fotos: Prensa Latina

"Yo canto porque el presente no es de pena ni es de llanto; por eso es que cuando canto canto lo que el pueblo siente".
(CARLOS PUEBLA)

Después del triunfo de la Revolución, y como consecuencia de la implantación de diversas leyes revolucionarias, desaparecieron los negociantes de la "industria cultural", los empresarios de cabarets, agentes de espectáculos y un gran número de artistas que se sentían "fuera de ambiente". Emigraron a países donde podían mantenerse en el mundo de la música como negocio.

Y con la Revolución se amplían las posibilidades de artistas y creadores, haciendo que su movimiento tome más fuerza. Al repertorio de compositores como César Portillo de la Luz ("Contigo en la distancia") y José Antonio Méndez ("La gloria eres tú"), se suman los de Adolfo Guzmán, Tapia Castellanos, Frank Domínguez, Martha Valdés y otros. Algunos intérpretes de alta calidad son la expresión del movimiento: Elena Burke, Omara Portuondo, entre los principales.

Junto a estos artistas ya consagrados, el pueblo sube a la escena. El movimiento nacional de aficionados produce artistas entre los obreros, estudiantes y campesinos que cultivan todos los géneros tradicionales y modernos. La emulación en calidad los lleva a superarse cada vez más, notándose mayor entusiasmo, crecimiento técnico y participación de los distintos grupos.

Como la mayoría de los artistas en los países dependientes, los cantores cubanos antes de la Revolución cantaban en serenatas y cafés "por amor al arte", con una gran vocación, siendo su oficio diario de zapatero, tabaquero o vendedor, que les proporcionaba sus ingresos.

Hoy las posibilidades del trabajo artístico están aseguradas. La

oportunidad de superarse la tienen todos por igual. La campaña de alfabetización musical fue uno de los primeros esfuerzos de la Sociedad de Autores Musicales. Ya el autor no "silba" su canción a un arreglista para "ponerla en música". Ya no se canta una canción de oído. Todos los artistas pertenecen al Consejo Nacional de Cultura, entidad que agrupa además todas las manifestaciones culturales de Cuba.

Del bolero a la trova

La canción cubana ha tenido un desarrollo que comienza con el bolero y la guaracha, los géneros eminentemente populares. Durante mucho tiempo fueron cantos de trovadores, de gente del pueblo, que no llegaban al salón ni al concierto privado. Pero pasaban de boca en boca y se oían en todas las ventanas como serenatas. Más romántico el bolero y más pimentosa la guaracha, ambos se hermanaban como productos de ese pueblo inculto pero musical. En su forma actual, el bolero está ricamente infundido por el son. Ya no es cantable solamente. Ha fundido su expresión de canto al ritmo del montuno, del son. Igualmente la guaracha ha dejado las guitarras y se ha vestido de orquestaciones, siendo el género bailable más gustado.

El son es el género cubano por antonomasia. Cantable y bailable, de ascendencia hispánica y africana, surgió de un ambiente campesino donde no llegó ninguna otra influencia. El son utiliza su propio instrumento, el tres, una guitarra de tres cuerdas dobles, para acompañar textos en cuartetos, letrillas o décimas.

De varias combinaciones de formas musicales populares surgieron el mambo, y el cha-cha-cha. El primero toma su raíz de otra danza, el guaguancó y la rumba. En 1943, Dámaso Pérez Prado hace sentir su "Qué rico el mambo". En-



Los Papini

rique Jorrín, por su parte, reelabora estilos y maneras de algunas zonas para tomar la sonoridad de la charanga e implantar el cha-cha-cha — nombre de origen onomatopéyico, basado en el ruido de los escobillados de los pies al bailar—. "El alardoso" y "La engañadora" fueron los temas que le abrieron las puertas a este nuevo ritmo, convertido al igual que el mambo en carta de presentación internacional de la música cubana. Frente a todo esto, la canción toma nuevos rumbos. Después de la aparición de algunas canciones que se desprendían del bolero, se admitieron nuevos estilos, que la llevarían del "feeling" a la canción moderna. Pero estos primeros cambios en la corriente musical fueron más en la forma de interpretar que en la canción misma. Cantar con sentimiento, expresar determinados estados de ánimo, "decir" con expresión una canción se denominó cantar con "feeling".

Estas variaciones en la temática de la música cubana perduran desde los años treinta hasta hoy día. Sus características se funden, a partir de la Revolución, con las nuevas necesidades expresivas del pueblo cubano, en las más puras tradiciones de la isla.

La Trova surge en Santiago de Cuba. Pepe Sánchez es el maestro de ese estilo de canto. Maestro de otras figuras como Alberto Villalón y Sindo Garay, los más grandes de la Trova y junto a Miguel Matamoros ("Lágrimas negras", "Oviedo").

Tan grande ha sido la influencia de este estilo que ya en diciembre del año pasado se celebró el Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores. Y en él se reafirmaron las raíces musicales del pueblo cubano, se reconocieron los reales aportes de toda la música y estilos a la Nueva Trova. En parte de esa declaración, los nuevos trovadores expresaron que "...debemos ir a nuestro folklore, recoger

los aspectos positivos de nuestra música tradicional, conocer las expresiones culturales latinoamericanas... utilizar lo mejor de la cultura universal sin que nos la impongan desde afuera...".

Y es, con todo estos antecedentes histórico-musicales, que surgen en Cuba, hoy en día, grupos de jóvenes cantores y es por la Revolución Socialista que surge la nueva concepción del trabajo del artista.

El grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto del Arte e Industria Cinematográfica) fue creado a fines de 1969, bajo la dirección de Leo Brouwer, compositor y guitarrista. El trabajo del Grupo se relaciona con la música pop, las raíces nacionales, los recursos electrónicos de actualidad y la canción política y social; a la vez el Grupo aporta música para el cine cubano.

Conforman este conjunto de reconocida calidad y acentuada popularidad una serie de compuestos que trabajan en los planos culto, popular y de música concreta y electrónica.

Sigue el baile

Siempre de las vertientes africana e hispánica, se nutren las orquestas modernas. El Conjunto de Quaguancó de Mario Alan, que tiene pareja de bailarines que van mostrando las figuras coreográficas de esta danza. La Charanga Típica de Conciertos, el Septeto Nacional, etc., están integrados por percusionistas, violines, flauta, piano y trompetas. El sonido típico de Cuba se escucha con esta conformación orquestal.

El Grupo más Popular en estos momentos en la Isla es el "Van Van". Una canción titulada "Que se sepa" hace bailar a todos. Estuvieron también hace poco en Chile, al igual que la orquesta REVE y Omara Portuondo. Es preciso destacar que estas orquestas viajan



Orquesta Aragón

Carlos Puebla





Omara Portuondo



Ela Calvo

constantemente por Cuba y al extranjero mostrando la historia musical popular.

Estos conjuntos y orquestas, donde hay que nombrar también a Los Compadres, Conjunto Caney, Chucho Valdés y otros, actúan en fiestas de los trabajadores y en los centros de trabajo. El repertorio más solicitado gira desde temas de Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona, hasta Juan Formell o Miguel Matamoros, sin descontar los temas ya tradicionales. Además estos grupos, solistas y conjuntos participan en una serie de actividades, como festivales o celebraciones regionales.

Y sobre los festivales hay que decir dos o tres cosas. Se ha celebrado el 5.º Festival del Creador Musical, evento a nivel de provincias y nacional; se ha realizado el 2.º Festival de Aficionados de la Universidad de La Habana; el 4.º Festival de la Décima, en una re-

gión tabacalera con 200 poetas campesinos, sin considerar otra secuela de presentaciones en saludo a fechas históricas, tanto cubanas como de otros países.

Incluso en estos instantes se realizan concursos entre todo el pueblo y las Fuerzas Armadas sobre aspectos culturales de Cuba como saludo al XX Aniversario. Evidentemente uno de los rubros es la canción. De la misma manera se realizan festivales en apoyo y saludo al X Festival de la Juventud en Berlín, donde llegará una delegación de artistas cubanos y seguramente algunos de los enumerados en esta nota.

Este número de la revista aparece cuando en Cuba se conmemora el XX Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada. Por eso es oportuno consignar aquí el texto de una canción de la Nueva Trova. Si antes la Trova tenía como principal tema las relaciones humanas,

el amor y la descripción de personajes, las tradiciones de la zona, hoy en día son los acontecimientos de la Revolución los que se cantan y transmiten.

Noel Nicola, compositor e intérprete, es el autor de esta canción dedicada a "los nuevos héroes".

¿Cuestión de fullos?
más o menos siempre es fullo,
¿cuestión de hombres más o me-
nos?

por ahí andan,
¿cuestión de decisiones más o
menos?
casualmente "momento" más
["ser humano",

suman 26.
¿Cuestión de seres superiores?
no lo creo.

¿Cuestión de hombres con "H"
grande?,
eso sí.

Si le cupiera más de un corazón
[a un ser humano,

cada uno de ellos tuvo de se-
guro 26.

Amanece,
y a cualquier hora se siente,
pero ahora
está amaneciendo.

¿Cuestión de esquemas y valo-
res?

no lo dudo.
¿Cuestión de haber nacido a
tiempo?

puede ser.
¿Cuestión de mostrarse simila-
res?

siempre hay tiempo.
Hay un almanaque lleno de días
[26.

Cuando "llegó el Comandante y
mandó a parar", toda la música se
dispuso a la nueva vida. Ahora ya
no hay sino música "popular", "jo-
ven" y qué sé yo.

"Para que sepan y se comenten";
la música también es Territorio
Libre.

más allá del moncada

Juan Enrique Vega



"La Revolución es como una estiraca, mientras más se la golpea más se afirma".

Che

CUBA, el Moncada, la Revolución, Fidel, una misma cosa. Síntesis de una historia y de un pueblo. No un pueblo ni una historia cualquiera. Simplemente y nada menos que el comienzo de la nueva historia de nuestro continente.

El avión descendió sobre el aeropuerto José Martí, vi el verde, mucho verde, miles de distintos verdes y pronto supe lo que todos sabían: "en Cuba siempre es 26". Porque "siempre se puede más". Así lo dijo Fidel en una oportunidad. El verde pinta solo el marco, la alegría de la naturaleza, pero es el hombre, el más humilde, todos los hombres, los que forjan su destino. Hacen que la vida crezca y sea vida, o se muere en medio de la belleza que la insulta, la empuja, que niega la naturaleza misma.

Sean siempre capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo. Es la cualidad más linda de un revolucionario. Lo dijo el "Che" a sus hijos. Todo un pueblo sabe que es verdad. Por eso lo vive diariamente. Solo la verdad hace la vida. Aunque para descubrirla haya que romper todo lo que una pesada transformaron en nada. En el verbo del marxismo-leninismo: Amor y verdad. Allí se comienza, se sigue en Santiago de Cuba, con las armas y la propia existencia en la mano en el

Moncada y se termina cuando se descubre que en una revolución se triunfa o se muere. El es tal.

El 26 de julio de 1953 fueron 120 jóvenes los que rodeando a Fidel partieron a encontrar a su pueblo. Allí debía acabarse Fulgencio Batista. Fracasaron y sobre el fracaso construyeron el camino de la victoria. "Patria o Muerte", ¡VENCEREMOS! Antes y después, la tortura y la muerte. Cayó Abel Santamaría, vivió Fidel, también Raúl Alarcón y Montané. Todos fueron juzgados en septiembre. Fidel compareció ante el tribunal en octubre. Asumió su propia defensa y aseguró que la historia lo absolvería.

Eran pocos, quedaron pocos, hoy son todos. La historia no solo dio su fallo absolutorio. Se entregó para ser construida al único que la puede hacer verdadera: el pueblo. Cuando en enero Fidel recorrió triunfalmente La Habana, cientos de miles saludaban el recorrido propio que los ingresaba definitivamente en la nueva Cuba. La hada construido con el heroísmo cotidiano, con el esfuerzo y el trabajo productivo. Es menos luminoso y más difícil que el heroísmo individual, pero más grande y real. El camino fue accidentado, aunque no lineal, se cometieron y se cometieron muchos errores. ¿Quién pretendió que la revolución sea una empresa de ángeles y no de hombres? Bole la fe en las masas, la confianza en que son el centro, las conductoras, hacen de la revolución tal. Se construyó el hogar de todos, nunca más solo del de algunos, y sobre piedra solas.

Comprendimos que el alma del campesino por la tierra era el más fuerte estímulo de lucha que se podía encontrar en Cuba. Fidel entendió muchas cosas más, se desarrolló como el extraordinario constructor de hombres que es hoy, y como el gigantesco poder aglutinante de nuestro pueblo. Porque Fidel, por sobre todas las cosas, es el aglutinante por excelencia, el conductor indiscutido que suprime todas las divergencias y destruye con su desaprobación. Utilizado muchas veces, desafiado otras, por el dero o ambición, es temido siempre por sus adversarios. Así nació esta revolución.

Y Chile, tan distante, tan cercana. El primero después de Cuba. "Por Chile todo hasta nuestra propia sangre". Solidaridad vital. Nace desde el fondo. En ella no hay vacilaciones. Todos se entregan. El gran calman del Caribe vibra y se encuentra con el largo Quijote del Sur. Historias distintas que se funden bajo una misma estrella solitaria. No lo han determinado así solo Fidel y Allende. "La determinación las nubes, lo determinaron los pueblos". En los extremos se construye el tiempo nuevo.

Esta generación de revolucionarios que pretende construir un mundo está construyendo un mundo para otros. No viviremos en ese mundo muy superior, pero nos ha tocado el privilegio de luchar por ese mundo. De luchar por el mañana, nos ha tocado el privilegio de la esperanza.

La esperanza comenzó el 26. En Chile fue después. Pero también comenzó.

Juan Enrique Vega, fue embajador chileno en Cuba durante 1971-2.

**Editorial
PRENSA
LATINOAMERICANA S.A.**
presenta su colección



ARAUCO



Pídalos en librería PLA Mac Iver 267
y en todas las buenas librerías



YA ESTA A LA VENTA

"EL COMPUTADOR VIRTUOSO"

Primer disco grabado en Chile
con Computador y Sintetizador
electrónica. Con obras de: Bach,
Debussy, Ravel, Chopin y Falla



EN LA AVANZADA MUSICAL ELECTRONICA

la GRAFICA de la REVOLUCION

Miguel Rojas Mir

El cartel o placarte, como deberíamos llamarle con propiedad en castellano, tiene una historia relativamente larga. Los primeros que se conocen datan de los años más tempranos de la imprenta: eran pancartas exclusivamente compuestas de textos que anunciaban proclamaciones reales, impuestos u organizaciones de ferias. Muy pronto se introducen imágenes en estos anuncios, con lo que se rompe la línea que los separa del grabado. Ya desde los orígenes su carácter de medio de comunicación de masas hace asumir al cartel una función ideológica.

La primera serie de "xilografías" que se conserva (1498) es un Apocalipsis del Durero. A ella siguen las que se graban durante la Reforma y que se colgaban en forma de exposición para las lecciones del catecismo. El cartel "concientizador" no es pues una novedad del siglo XX o de fines del diecinueve. Más bien nace con la historia de la imagen seriada.

La gráfica cubana se vincula, así, a una tradición muy antigua, pues en su mayoría los carteles o las vallas están concebidos para difundir un mensaje político o social, los que van desde misivas muy simples, como "Clit". Ahorro de electricidad es ahorro de petróleo hasta niveles de comunicación que implican un alto desarrollo de la sensibilidad moral como "crear conciencia" o "el espíritu del trabajo". Sabido es que la formación de una nueva ética es una meta explícita de la política cubana; consecuentemente, los carteles se utilizan incluso para transmitir sentencias morales tan complejas como las señaladas. En general, los placartes tienen siempre una función didáctica, aunque no necesariamente explícita. Esto, sin embargo, no lesiona su calidad estética ni pone límites a los recursos formales. La gráfica cubana ha resuelto el conflicto entre el arte político social y el lenguaje plástico de vanguardia. En ella es posible reconocer muchos tipos de influencia, lo que es natural si se piensa que en cada caso se recurre al lenguaje que mejor favorezca la comunicación. La función de la gráfica no consiste en fundar un estilo, sino en comunicar eficientemente.

En un seminario que fue publicado en Cuba Internacional, en julio de 1969, se refieren a este problema Edmundo Desnoes, Raúl Martínez, Félix Beltrán y Roberto Guerrero.

Desnoes, aludiendo al desarrollo que ha experimentado la gráfica desde 1965, dice: "Sin embargo, creo que el trabajo realizado se caracteriza por la copia algo mecáni-

ca de tendencias extranjeras sin el logro de una expresión auténtica original..." No obstante, aún considerando sus limitaciones, lo que hace de esta gráfica una expresión auténticamente cubana es la función que ella cumple, la que queda precisamente definida en ese mismo seminario por Félix Beltrán: "Y hay que considerar que en Cuba se está estableciendo una nueva sociedad y como consecuencia el diseño juega un papel muy importante, pues se hace necesaria una nueva comunicación". Resumiendo, si bien es cierto que en Cuba no se ha definido a través de la gráfica un estilo cubano, sí podemos afirmar que ella ha dado una fisonomía plástica a la Cuba Revolucionaria. Por otra parte, aun cuando la gráfica no representa valores estilísticamente nuevos, expresa, eso sí, valores críticos pues despoja los modelos usados de su sentido de comercialización, sin imponer por ello el realismo y el folklorismo socialistas.

La gráfica es un producto de la Revolución y está al servicio de ella. El cartel en Cuba deja de ser un "poster" con función comercial para transformarse en una imagen educativa y concientizadora. Esto implica un cambio semántico de la imagen: el objeto representado en el "poster" comercial carece de sig-



MASAJISTA ICHI, EL FUGITIVO

PEL APOYOS DE CULTURA Y DIVERSIDAD
 Dirección: Tania, con dirección editorial: Tania, Tania, Tania



nificado trascendente, es simplemente un bien de consumo que debe ser perfectamente identificado para encontrarlo en el comercio; en cambio, el objeto en el cartel político adquiere, por encima de cualquier otra connotación, un valor simbólico, como la rosa que sangra del festival de la canción protesta. Este cambio de función permite además un enriquecimiento estético, pues hay mayor libertad para tratar un tema de carácter simbólico, que otro, donde la forma y los colores del "producto" imponen su pie forzado. Adquiere así el placarte una autonomía estética, continuando y enriqueciendo con su carga simbólica una línea cuyos primeros hitos fueron los "posters" de Peter Max, que nada anunciaban y que con un puro afán decorativo montó a fines de 1960 en los costados de los buses de Nueva York.

La gráfica se desarrolla pues en

función de las necesidades del Estado. Esto es tan claro como que todos los artistas trabajan para organizaciones estatales: La OSPAL (Organización de Solidaridad para Asia, África y América Latina), COR (Comisión de Orientación Revolucionaria), ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), La Casa de las Américas, el Consejo Nacional de Cultura, el Instituto del Libro, o para revistas como *Tricontinental*, *Cuba Internacional*, etc.

La importancia de la función hace que a menudo resulte difícil reconocer en los gráficos cubanos más conocidos como son: Azcuy, Bachs, Beltrán, Martínez, Guerra, Peña y Rostgaard, por citar sólo algunos, un estilo individual definido. Esta especie de eclecticismo se acentúa aún más por la gran variedad e internacionalismo de la temática, lo que a menudo lleva a buscar soluciones plásticas en que

el estilo concuerde con el tema. Buenos ejemplos de ello son "Samurai asesino", o "Masajista Ichi, el fugitivo", de Oliva y Rostgaard. Del pop, así como de la "tira cómica" se advierte la influencia en numerosos placartes: "La canción protesta" o "El holandés de Leroy Jones", así como la presencia del arte geométrico se destaca claramente en los anuncios que aparecen celebrando los "Cien años de lucha". Resulta, no obstante, erróneo afirmar que todos los gráficos carecen de estilo. Desde luego, Raúl Martínez ha acuñado una forma absolutamente definida que hoy día se expresa tanto en su pintura como en la gráfica (el anuncio de "Lucía" es un buen ejemplo) y lo mismo puede decirse de Rostgaard, que trabaja con una gama muy propia, y de Beltrán, que extrema el ascetismo y la simplificación de la imagen en beneficio de la eficiencia de la comunicación.

La diversidad de estilos se explica por variados factores: en primer lugar, la gráfica prácticamente no tenía tradición en Cuba. Antes de la Revolución en La Habana sólo se veían carteleras americanas, escritas en inglés y dirigidas a los turistas. Ahora, en cambio, el cartel se ha incorporado a la decoración de los propios hogares cubanos: "Como en las casas, paredes y vidrieras los nuevos afiches y vallas desplazaron el cuadro de los flamencos, el calendario norteamericano, las revistas y anuncios estimuladores del consumo, para introducir una nueva visión, nuevas preocupaciones, sin apelar ni explotar el sensacionalismo, el sexo, el sentimentalismo, la ilusión de una vida aristocrática, etc." (Desnoes).

En segundo lugar, la "generación de gráficos", que es la que nace entre los años 30 y 40, aparte de no encontrar una tradición, tampoco vincula su lenguaje a las formas coloniales o al estilo del "obrero heroico" y de neoclasicismo primitivista. La Revolución inicia las tradiciones y borra todo lo anterior, pero permitiendo una apertura total para recoger todo lo valioso del lenguaje contemporáneo. La diversidad de estilos, resulta así expresión de la gran libertad creadora

que tiene el artista en la Isla. Ya en sus Palabras a los intelectuales en agosto de 1960, lo declaró Fidel: "Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada". Con la Revolución se instaura en Cuba una nueva visión del arte y del artista. El artista deja de ser visto desde la perspectiva romántica y freudiana como un ser antisocial y alienado y se transforma en un trabajador del arte, en un miembro importante de la sociedad y cuyo trabajo resulta directamente útil a ésta. Desde el punto de vista de la creación, el concepto de libertad dentro de la revolución implica una serie de consideraciones fundamentales; primero dentro de la revolución todo; lo que indica que no se da ningún modelo previo, ni se impone ningún estilo. Hay posiciones antirrevolucionarias, pero no hay estilos antirrevolucionarios. Finalmente, sin que esto signifique un encasillamiento del lenguaje visual, se rechaza toda concepción elitista del arte y se estima que éste claramente puede cumplir dos funciones revolucionarias: puede ayudar a la revolución transmitiendo su mensaje y puede contribuir a elevar el nivel cultural de las gentes. Estos supuestos vuelven a ser reafirmados en el discurso de clausura de Fidel al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971).

Si la educación es atractiva, la cultura forma parte de la educación; las mejores obras culturales, las mejores creaciones artísticas del hombre y de la humanidad forman parte de la educación. Para todo lo que puedan ser usadas, serán usadas. Y deberán ser cada vez más usadas... Y por eso se ha planteado que nosotros en el campo de la cultura tenemos que promover ampliamente la participación de las masas. Y que los mejores valores que ha creado la humanidad en todos los siglos, desde la literatura antigua, las esculturas, las pinturas, igual que lo fueron los principios de la ciencia, la matemática, la geometría, la astronomía, puedan ser patrimonio de las masas, puedan estar al alcance de las masas, puedan comprenderlas y disfrutarlas las masas. Y que las masas sean creadoras.



de cómo fueron los quince de Eugenia de pardo y pardo

Sergio Chaple

Ilustró: Mario Fernández

Porque yo no puedo olvidar su figura de antaño. Porque ahora la veo y apenas puedo reconocerla. Porque han pasado dieciocho años desde que se celebró aquella fiesta de quince y porque ahora en sus piernas despuntan ya las venas varicosas y no se viste al día, y aunque yo no le pido que use minifalda, quisiera verle la saya cuando menos a la rodilla, no dos dedos debajo, y quisiera no verla con los senos cabizbajos, aerostático el vientre, las nalgas derrotadas, el pelo desgredado y ya con canas. Por eso siento dolor al verle de nuevo esa cara en la que se han dejado crecer las espinillas y el desencanto. Pero lo que más me ha dolido es verla ahora donde está y con quién.

Porque hace dieciocho años todos andábamos locos por ella: Roberto, Julito, "Fallo", los dos chinos, su propio primo Félix. Que sin que nos diéramos cuenta nos había crecido al lado la flaca hermana de Toto, la que no tiraba el trompo a la mujerlanga, sino de cortalazo y sin nunca necesitar pedir un "dedo" por difícil que estuviera de sacar el trompo; la experta en zafarle la mula del carretón al chino Manuel; la que más de una vez me puso a bollina un papalote; la primera en orinar en la lata de leche condensada con que bañábamos al novio de turno de Enriqueta el Befe cuando pisaba el cordelito atado a la lata, colocada allí arriba, entre las columnas del portal; la que "quimbaba" al "flaco" y tiraba por encima del brazo; la que hacía decir a mi madre moviendo la cabeza: "Vaya marimacho".

Pero que un día dejó de ser flaca y marimacho; y también dejó de juntarse con nosotros, que ya comenzábamos a pensar en cochinas y en dárnoslas de hombres y en juntarnos a hablar de mujeres bajo el farol de San Mariano y San Lázaro. Allí pugnábamos, moche a moche, por traer cada cual una aventura más erótica, de la que indefectiblemente éramos héroes, y que nos había acontecido como quien no quiere la cosa.

Jamónas sacadas de novelas de Blasco Ibáñez, que nos lundian con sus brazos de gigantes y luego nos violaban. Viudas vargasvilesas, ojerosas, afiebradas, que nos hacían el amor entre gritos, espasmos repetidos y viradera de ojos en blanco. Roquinalguitas criadas sacadas de "Cortina Roja" o "Colección Alhambra" (que la biblioterofilla de "Fallo" era insaciable). Eran los tiempos de la revista "Gente" y el "pollo" femenino de la "Bohemia", que invariablemente lograba que el viernes por la tarde el cura Rafael nos enviara al salón de penitencia por no sabernos la lección. Eran los tiempos de la búsqueda en la Guía Moral del Cine de las películas con la C y los veinte números más factos deshonestos, escenas inconvenientes, desprestigios, desnudos, jodedera). Eran los tiempos de "Arroz Amargo" y la Mangano ensangada. Eran los tiempos de buscar la peseta como fuera y empinarnos ante la taquillera engolando una voz que traicionadamente se nos asopranaba, que hoy la tanda del "San Francisco" echa "O.K. Nerón" con la Paganini y aquellos sus senos ballándose en la escena del mambo que no hay quien nos lo desgrabe de la memoria a aquella turba de muchachos del barrio que carnábamos en el cine que parecía, por el mofo, que por allí se estaba buscando a "El Colorado".

Pero que vuelvo a Eugenia. Ella se fue refinando desde que su padre la puso en el "Lourdes" y, junto con ella, nos fuimos refinando (al menos aparentemente) también nosotros. Empezamos a untarnos grasa como si el pelo fuera maquinaria y a cuidarnos el cutis. A medimos los bíceps en secreto (para deses-

perarnos cuando no los veíamos hincharse con celeridad) y a estrangularnos en nuestros pulóveres, tratando de decir, rojos como tomates, "Buenas noches, señora" y "Adiós, Eugenia", sin desinflarnos. Y ella, modosita, cabroncita, meciéndose en su sillón en el portal, dándose importancia, todo por los dos pechitos paraditos que le habían crecido, ya que, por lo demás, todo el mundo sabía en el barrio que la familia andaba "con una mano alante y la otra atrás".

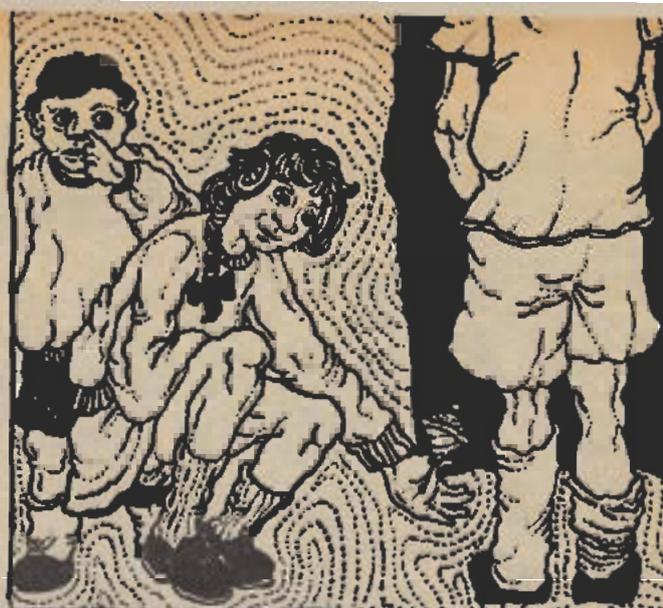
Por eso fue tan problemática para su padre la llegada de los quince de Eugenia. Porque hay que decir que al viejo lo quería todo el mundo, por servicial, por buena gente, por cubanón que se daba sus tragos en la bodega de Peláez ("La Fior de San Mariano") y les vivía el fondillo a las mulatas cuando nos llevaba a la pelota el Día de los Niños, cubiertos los hombros con la gran pañoleta con el alacrán bordado en lentejuelas (y era lindo verle brillar los ojos cuando Marrero lograba sonarle un ponche a Formentat el batistiano). Pero que el viejo con los dos hijos, la mujer, el suegro, la suegra y los dos perros, no veía la suya. Y la vieja que le insistía que los quince sólo se cumplen una vez y él que por qué mejor no le compramos a la niña un juego de cuarto que se lo daban a plazos y que así le queda hasta para cuando se case, sabe Dios; pero que la vieja que no cree y que no y que el suegro igual que los perros ladrando y el viejo comenzó a arañar la tierra y Peláez le fló y, bueno, se iba a hacer la fiestecita.

Para un club grande no había plata, por supuesto. Pero al viejo le hablaron de hacerla en el "San Carlos" o en el "Atlético Viboreño", que en este último club el padre de Roberto tenía amistad. Así que el viejo metió papel y lápiz y que va, no había con qué, de modo que habló con "Chamizo" y con "Taliá", y los dos perros negros por quince pesos le dieron lechada a toda la casa, le repellaron el patio, taparon las cuevas de los ratones, cogieron las goteras y, nada, que le dejaron de paquete la casita.

El "Super-cake" y los dulcecitos se compraron en "La Gran Vía". El gallego Peláez, que los quería, fue a la mitad en lo del ron, la sidra y los refrescos. Félix y yo nos fuimos a la panadería "San Ramón" del paradero de la Vibora y trajimos no sé cuántas libras de pan de bocaditos. La idea del "Palmolive" fue de "Fallo", que consiguió el alcohol de reverbero, las naranjas ácidas y el azúcar para echárselos al ponche a ver qué coño pasaba con las viejas, sólo que Félix y yo lo disuadimos.

A Eugenia le hicieron las tias un vestido rosa que era un sueño (hay que ver las fotos que papá como fotógrafo aficionado sacó: parece pesadilla). Lo del vestido de la madre me lo contó Félix, después de lo que pasó.

La vieja tenía un vestido de "ocasión" que guardaba celosamente en el escaparate. Así que ese día lo sacó, le dio un poco de ancho y sobre las cinco de la tarde le pasó un poco de gasolina, tiró el resto al inodoro, puso el vestido en la cama y comenzó a emperifollar-se. Lo genial fue que al momento le entraron ganas de ensuciar al abuelo de Eugenia. Se sentó en la taza. Agarró un periódico. Prendió un cigarro y arrojó el fósforo por el huequito entre las piernas. Yo sostengo que el primer cosmonauta fue cubano. "¡Papá! ¡Papá!", gritaba la vieja en refajo. Eugenia se mesaba los cabellos. "¡Ay, más huevos!", aullaba el viejo. Toto se comía las uñas y no alinaba a hacer nada. El padre de Eugenia corría a buscar una máquina para llevar al abuelo a la Casa de Socorro, y los perros, respetuosamente, calla-





ban, mientras miraban atónitos los estragos causados en el baño por la primera erupción de un inodoro que registra la historia.

Imagínense. ¿Qué hacer? El padre de Eugenia regresó tranquilizando a la gente. La familia celebró consejo. El viejo de esa no se moría. Por lo demás, aquello hacía rato que no le servía, por más que a tía Cuca se queda esta noche con él en Hijas de Galicia entonces, caballeros, ¿dónde orina la gente esta noche? Yo qué sé, que vayan al lado, pero si estamos peleados y qué quieren que haga, ya no hay tiempo pa' comprar un inodoro. Bueno, lo que sea, a echar pa'lante.

Todos le dimos una manito al viejo y metimos los escombros en el paticello del fondo. Se le dio "Parola" al baño, se limpió bien y luego nos volvimos a nuestras casas a prepararnos para la fiesta.

Julito se había puesto con su tocadiscos "Silvertone" de muleta. Teníamos el "Blue Moon" de Vaughn Monroe; "Beguín the beguine" y "Frenesi", por Artie Shaw; "Perfilla" y "Moonlight serenade", de Glenn Miller; "My reverdie", por Larry Clinton. Todo esto era especial para apretar, suavemente, nada difícil de bailar, que aún no estábamos duchos en eso del balleteo. Además, teníamos boleros de Fernando Fernández, María Luisa Landín, Leo Marini, Tofia la Negra, cosas del Conjunto Casino, Nelo Sosa, Daniel Santos y la Sonora amén de la locura: discos del carafoca, del Rey del Mambo, que ballábamos sin saber cómo. "Fallo" se apareció con el "Júrame", de Mojica, que decía que haría honor a las viejas y las pondría blanditas, recordando su época y así les aprovecharíamos mejor a las hijas.

No había vals, y Roberto decía que puséramos la Marcha Triunfal de "Aída", que para el caso era lo mismo, pues él sabía que se tocaba en ocasiones solemnes y que todos los años se escuchaba en las graduaciones de los maristas. "Animal", se le dijo, y no sé cómo fue que conseguimos al fin "Sobre las olas", interpretado por la Boston Pops.

A las ocho y treinta comenzó a llegar la gente. El padre de Eugenia, que se veía regto con su guayabera, su jacinto azul y sus zapatos de dos tonos, desempeñaba su papel de anfitrión a maravilla y calmaba a los vecinos que iban llegando: lo del viejo no es nada. La madre, toda gravedad ella, miraba con el rabllo del ojo el coro de las viejas que chismecaban. Poco a poco fue llegando la gente joven.

A las nueve se rompió el baile. Renunció a describir cómo bailaba el vals el pobre viejo, el que ni a los danzantes que tanto le gustaban, sabía "darle". Eugenia tenía cara de bronca esa noche. Bailaba con todos y no bailaba con

ninguno. Poseía una forma de clavarnos el pulgar en la clavícula que nos quitaba toda posibilidad de rozarnos contra ella. Su mirada era fría. Aquella noche nos detestaba a todos. Su actitud terminó por cabrear a "Fallo", que se fue a su casa. Trajo el garrafón de "Palmolive" que había dejado preparado y sin que lo vieran, lo vació en el ponche.

Aquello fue el acabóse. La tía de Roberto se fue en diarreas. Hubo que meterla en el baño, porque ni tiempo de llegar le dio a casa de los vecinos. Las viejas reían que daba gusto, son risotadas que se escuchaban a dos cuadras. A Enriqueta el Bofe hubo que llevarla para el último cuarto y zafarle la blusa. A Celedonia, la solterona, le dio por sacarnos a bailar y apretársenos de mala manera. El gallego Peláez, en medio de la sala y los boleros, cantaba a todo pecho que ni Hipólito Lázaro algo relativo a los naturales de Ortigueira.

Para colmo, el tocadiscos se rompió y en la

radio, que estaba en ocho negra, sólo se escuchaban novelones, la pelota y la Radio. Cadena Sueritos disparando con matemática precisión sus cañonazos.

Así que una vez que se apagaron las quince velitas y los ecos desenfrenados del "happy birthday" (había que oír las jotas del japerdi del gallego, a quien el "Palmolive" le había hecho cogerse la fiesta para él solo), el padre de Eugenia salió a ver cómo resolvía la situación de la música en un último esfuerzo por salvarle los quince a su hija.

Y volvió. Volvió con tres "artistas cubanos" que encontró en el bar "La Campana". Tres negros flacos, desdentados, dos guitarristas y uno maraquero, que con voz etlíca gritaban como si en ello les fuera la vida:

"...que sufra mucho, pero que no muera.

¡Ay, Aurora, yo te quiero todavía!"

haciendo plenamente justificable la traición de Aurora.

Yo no le perdía los ojos a Eugenia. Miraba. Miraba no sé adónde, a los lejos, tan lejos que no es hasta hoy que puedo entender esa mirada.

Ya sin el jacinto, con los dos botones superiores de la guayabera abiertos y los puños doblados, que dejaban entrever la pelambre negra del pecho y de los antebrazos, el viejo nos fue despidiendo a todos. No eran las doce todavía. El último en irse fue el gallego. Se abrazó al padre de Eugenia y poco a poco se nos fue perdiendo su voz en dirección a la bodega:

"Quisiera, quisiera, quisiera volverme hiedra..."

Después me mudé del barrio. Dejé de verla. Supe que años más tarde, ya con la Revolución, murió su padre. Lo que nunca imaginé fue que hoy te vería en esta cola de los que piensan abandonar el país, Eugenia. Porque pienso de dónde procedemos, porque pienso en tu padre, porque pienso en cómo fueron tus quince e intuyo cómo serán allá los de esa niña que ahora se te creiga al brazo, Eugenia de Pardo y Pardo.



humor político cubano

Fonógrafo americano

La Política
Cómica, 1909



El Pueblo. Por tu madre: no pongas esa pata,
que me voy a arrebatar de la cabeza.

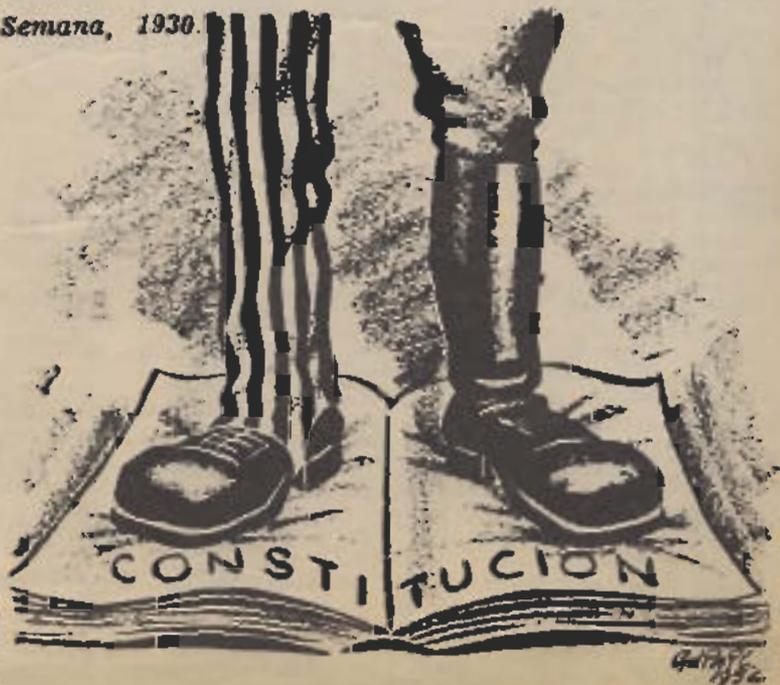
Los dedos de
Mister Crowder:
¡Verán Uds.
cómo esa mano
acabará por
apretarme
el pescuezo!
De expertos
americanos estoy
harto.
¡Lagarto!
¡Lagarto!
¡Lagarto!
(La Política
Cómica, 1922)



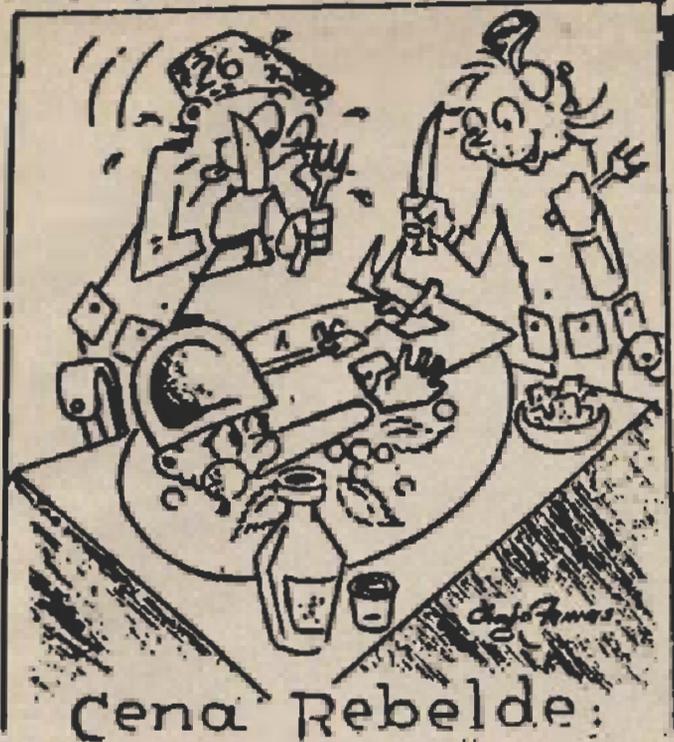
Mi presentar a las naciones
Cuba librrre independiente.
Ol rait.
(La Política Cómica,
1906)



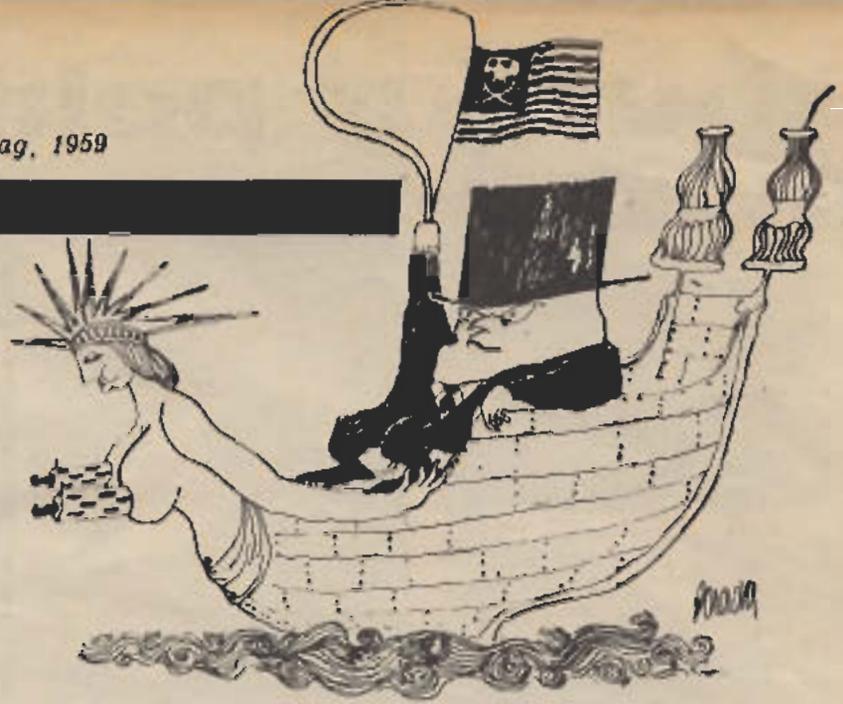
La Semana, 1930.



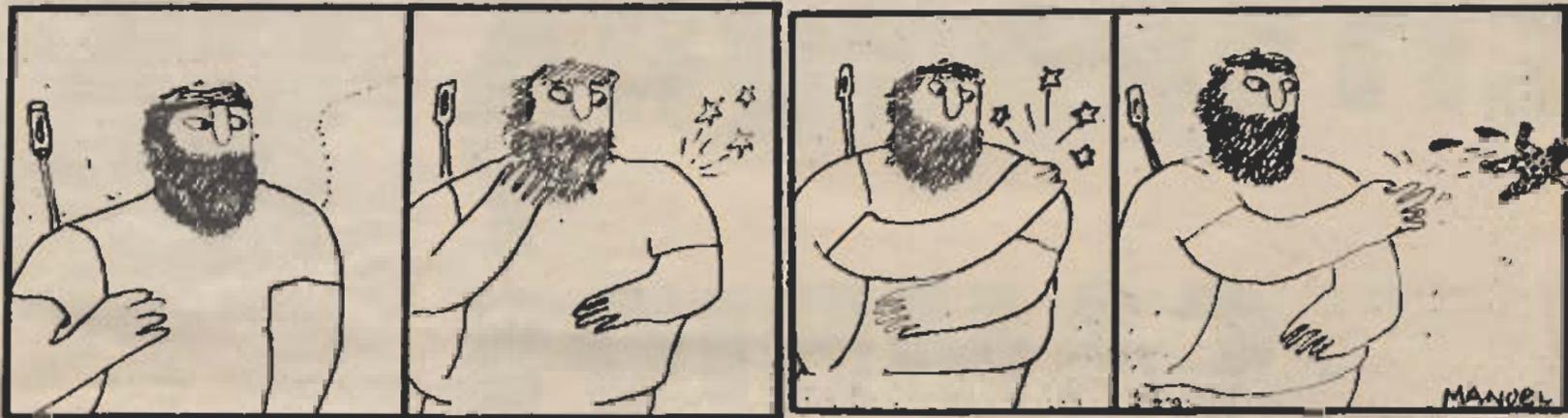
10 de marzo
de 1952
(Archivos
Nacionales)



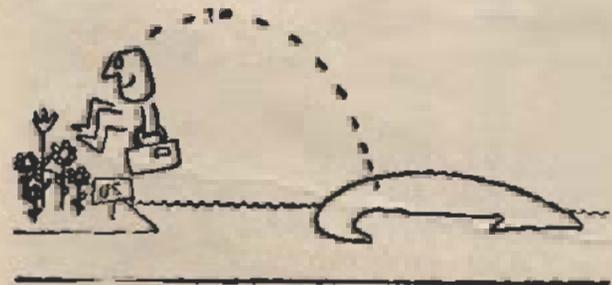
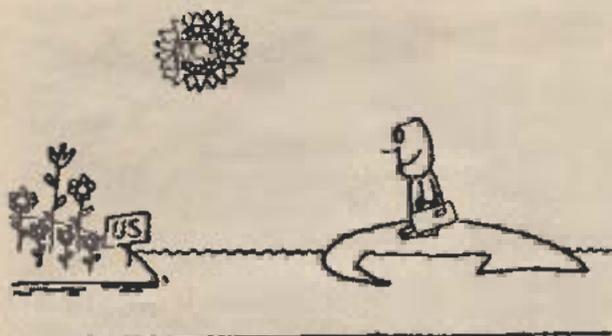
Cena Rebelde:



Crisis de Octubre



DDT, 1970



El Sable, 1967



No sabemos de donde salió el avión pirata (Palante, 1964)

Y ocurrió algo muy dulce a los niños (La Chicharra, 1968)





Lezama Lima.

LITERATURA Y CAMBIOS

Carlos Santander

"Los que vengan después serán mejores que nosotros, gracias a nosotros".

FIDEL CASTRO.

Cualquier lector busca en la Literatura Cubana de hoy la imagen literaria de su revolución. ¿Existe este vínculo? ¿Cómo se expresa? ¿Despeja el camino del problema teórico de una literatura revolucionaria?

Existen algunas cuestiones básicas para entender el problema en su exacto contexto. Si —como decía Martí— no hay igualdad verdadera sin igualdad de cultura, habrá que señalar que el primer problema cultural de una revolución es la formación de una sociedad de lectores. Y a ello se orientó desde un comienzo la política del gobierno revolucionario. Constituyó una editorial del Estado. Puso a su cabeza a su intelectual de más prestigio —Alejo Carpentier—. Multiplicó hasta cifras increíbles las ediciones (de manera simbólica para ese comienzo, el primer libro editado fue el inmortel Don Quijote) y organizó una campaña de alfabetización (1961) que, junto con enseñar a leer y a escribir a cerca de ochocientos mil adultos, significó la primera experiencia épica de toda una generación, que aun hoy —doce años más tarde— se enorgullece de su gesta. Dos millones de muchachos en las escuelas primarias y secundarias han convertido a Cuba en un paradigma hasta estadístico, como lo prueba la UNESCO.

Existe un Consejo Nacional de Cultura que coordina todas las actividades y también una eficaz orientación en lo relativo a la difusión de los textos. En las librerías de intercambio, por ejemplo, basta con presentar un ejemplar de una colección para retirar gratuitamente cualquier otro título de la misma. Se ha fundado, pues, la infraestructura necesaria para el estudio científico y la devoción por todas las formas de cultura, entre ellas las letras.

Los Concursos Literarios anuales

patrocinados por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), la unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC) y la revista Casa de las Américas; las publicaciones periódicas (revista Unión, Casa de las Américas, la Gaceta de Cuba, el Caimán Barbudo, la revista Cuba, etc.) y la facilidad editorial, por otra parte, han promovido indiscutiblemente un interés por la creación que a cualquier testigo le sorprende. Surgen más poetas que palmas tiene la lala. Ha sido el bloqueo imperialista —no la falta de autores— la causa de su relativo desconocimiento.

Sobre esta base, se han cultivado todos los géneros: los tradicionales (poesía lírica, narrativa, teatro) y, con el perdón de Enalle Zola, de alguano nuevo, como el testimonio.

Las reglas del juego han sido claras, si se exceptúa el período de los años 70 y 71. En sus Palabras a los Intelectuales —1961—, Fidel fijó la política vigente para el decenio: Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada. Era natural la preocupación de los intelectuales por una orientación, teniendo en cuenta los precedentes históricos y su propia situación que, en general, los encontraba marginados de un proceso que no había dado una significativa contribución intelectual a la vanguardia política. La mayor parte de los escritores o estaba en el exilio o no participó en la lucha rebelde por incredulidad o excesiva juventud. Vuelto al país —pequeñoburgueses los más, si no burgueses— manifestaron una inquietud por los problemas de la libertad que era casi todo un complejo de culpa. "La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas re-

siste en su pecado original: no son revolucionarios" ("Che" Guevara). Atendiendo a esta realidad, Fidel, en la misma ocasión agregaba: "La revolución no puede ser enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, esa preocupación es innecesaria y no tiene razón de ser... que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente lo que desea". Quienes podían atender a tales palabras eran creadores que enfrentaban el momento de la Revolución desde diferentes actitudes vitales. Se podría señalar, en 1959, la presencia de cuatro generaciones.

1.— Las que se gestaron coetáneamente a la aparición de la "Protesta de los Trece" (1923) y la Revista Avance (1927-1930), en medio de la dictadura machadista (1926-1933) y que se vincularon literariamente a los movimientos de vanguardia y al surrealismo. Su indagación en la ontología cubana estaba ya formulada y madura. Se cuentan entre ellos —próximos a los 60 años en 1959—, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Enrique Labrador Ruiz.

2.— Un grupo importante de escritores —Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Onelio Jorge Cardoso, Cinto Vitier, que formó trinchera en la revista Orígenes (1944-1954) para defender el esteticismo y el trascendentalismo artístico, haciendo de la literatura un mundo propio y autosuficiente, cuya verdad y riqueza contrastaba brutalmente con el ambiente histórico de tiranía y despotismo. Con ellos, el valor de la palabra adquiere su máxima dignidad, independencia, pero también aislamiento.

La Revolución los sorprende en una edad relativa de 47 años.

3.— Otros comienzan a gestarse poco antes o después del momento revolucionario. Tienen cerca de 30 años. Algunos prefieren el exilio definitivo; otros regresan; los menos —como Lisandro Otero— habían colaborado con el proceso insurreccional. Sus primeros libros, en general, son anteriores a la Revolución. El proceso de asunción temático es paulatino y creciente. Es la generación típicamente conflictiva, sobre la que recae el peso de una tarea nueva que se va a asumir o de la que se va a renegar, constituyendo su literatura una verdadera biografía de un proceso de contradicciones, individuales y sociales que el proceso revolucionario fomentará y catalizará: Antonio Benítez, David Buzal, Edmundo Desnoes, Humberto Aceval, César Leante, Calvert Casey, Guillermo Cabrera Infante, Lisandro Otero, Ambrosio Fornet, Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Heberto Padilla.

4.— El último grupo de escritores tiene apenas alrededor de 17 años cuando la revolución. Su experiencia es por lo tanto paralela a ésta. Irán creciendo y gestándose con ella misma, vinculados a sus delirios y zozobras: la campaña de alfabetización, la terrible crisis de octubre (donde se escribieron testamentos con mano de 15 años), la lucha contra la burocracia, contra bandidos, playa Girón, la muerte del "Che", la zafra de los 10 millones y los que siguen y faltan.

Del grupo de los mayores, Alejo Carpentier extendió hasta 1962 su actividad creadora, año en que apareció esa magna novela titulada El Siglo de las Luces, cuyo asunto toma pie en las repercusiones que tuvo la Revolución Francesa en la zona del Caribe. Con todo, el temple escéptico de la obra —escrita en su mayor parte antes de la Revolución— no puede ser referido al de la Sociedad Cubana, entusiasta en su marcha hacia el socialismo y ética en su enfrentamiento con el imperio. Críticos y vecinos a la CIA creyeron adivinar en ella una imposible referencia a la situación cubana, que el propio Carpentier hubo de desmentir. Después de esa fecha, el novelista prometió una trilogía que hasta el momento no ha aparecido. Sin embargo, en sus ensayos de Tientos y Diferencias ha hecho una magnífica contribución a la concepción de lo que debía ser una novela en Hispanoamérica. Nicolás Guillén, en la lírica, ha publicado dos poemarios —Tengo (1954) y El gran zoo (1967)— en



Nicolás Guillén.



Alejo Carpentier.



Fayad Jamís.



Norberto Fuentes.



Lisandro Otero.



Pablo Armando Fernández.

que se reencuentra con fresca revolución con los mejores momentos de su obra anterior. Tanto Carpentier como Guillén, han entregado su actividad personal a la causa del Gobierno en organismos diplomáticos y culturales.

En toda esta literatura vinculada al surrealismo y a las experiencias de la vanguardia, por lo menos en narrativa se puede advertir un "pesimismo con respecto al hombre y a su devenir, optimismo respecto a la creación artística y a la experiencia estética como único refugio a un mundo hostil". (O. Subercaseaux).

Carpentier y Guillén, en esta primera generación anticipan las dos líneas fundamentales en que se va a desarrollar la literatura cubana: una tendencia que erige a la literatura como un mundo propio y autosuficiente, capaz de ofrecer una atmósfera de libertad espiritual y de olvido de las contingencias históricas a través de un mundo ficticio, donde la palabra emerge sacral y mágica con poderes de salvación para su creador y otra tendencia anti-esteticista, orientada hacia el prosaísmo y lo coloquial como un modo de llegar a las entrañas de los hechos históricos concretos. La primera tendencia encuentra su principal temática en la evocación del pasado en los mundos interiores y también en la literatura fantástica. La segunda en los conflictos, contradicciones y esperanzas del presente y en los seres humildes y en las situaciones cotidianas. La expresión extrema en lo genérico se expresa en la literatura de testimonio. Dicho de otro modo —como lo afirma Fornet—, o la literatura "sólo puede ser épica, puesto que debe captar

ese descomunal esfuerzo colectivo que es la revolución socialista en un país subdesarrollado... o sólo puede ser experimental, ya que toda auténtica revolución social supone una revolución en las formas o una revolución al nivel del lenguaje."

Esta última es la opción que sigue expresando Lezama Lima cuando publica su genial, barroca y monstruosa novela *Paradiso* (1966). Es el tipo de literatura que entusiasma a Cortázar, quien se preocupó personalmente de ordenar los manuscritos y editarla, y que el mismo Lezama completa y comenta en sus actividades como poeta y ensayista.

Sin embargo, Onelio Jorge Cardoso —*Cuentos Completos* (1962)— mantiene la línea realista en la que resulta el maestro y hace la polaridad simple de aquella otra línea llena de verbo, cultura y mitología. Frente a esta herencia predominante, reacciona la literatura posterior que, Federico Alvarez sólo puede definirla sobre la base de puras negaciones: "Primera, la negación general, sorprendente, del barroquismo de nuestros dos mayores escritores, Carpentier y Lezama; segunda, la negación del trascendentalismo poético, ahistórico y místico de la poesía predominante en los años 50; tercera, la negación del criollismo nativista, vernacular, populista, folclórico; cuarta, la negación a priori del realismo socialista".

La tercera promoción, en lírica, incorpora ya los motivos que le ofrece la nueva realidad. Sus contenidos reflejan aun el conflicto entre la temática individual, la propensión subjetiva, los residuos de antiguas angustias de formación y la tarea social o el embrujo del quehacer colectivo donde la individualidad se realiza o se disuelve. El templo alcanza el tono épico en Fayad Jamís, Baraquito (fallecido el 62) y Pablo Armando Fernández, en libros como *Por esta libertad*, *Himno a las milicias* y *El Libro de los Héroes*, respectivamente, y también en una significativa cantidad de poemas de elogio al proceso re-

volucionario, elegías a muertes heroicas o significativas, denuncias del imperialismo o de alusiones a momentos claves de la lucha cubana y latinoamericana. Pero también se llega a la temática revolucionaria por el ojo que observa lo cotidiano y humilde con una perspectiva no exenta, a veces, de humor e ironía. Aquí el tono se hace conversacional. Su mejor ejemplo es la poesía de Roberto Fernández Retamar (*Historia antigua* (1965), *Buena suerte viviendo* (1968). Que veremos *Order* (1970), maestro en esta línea, quien comparte su actividad lírica, con el prestigio de ser un ensayista de los más lúcidos, enaltecido con su cargo de Director de la revista *Casa de las Américas*.

Fayad Jamís (1930), poeta antologado especialmente en países socialistas, ha alcanzado la máxima simplicidad en el tratamiento de temas sociales con un lenguaje poético de eficaz intensidad. El libro *Cuerpos* (1966) reúne toda su poesía que ya conmoviera el ambiente literario con *Puentes* (1962). No obstante, Pablo Armando Fernández sigue heredando la influencia barroca de sus mayores —Carpentier, Lezama—, cierto que actualizando mitos e imágenes (*Un sitio permanente*, 1970) en un lenguaje casi siempre terso. Ha incurrido en la novela (*Los niños se despiden*, *Mención en Casa de las Américas*) donde el poeta no deja de estar presente en una estructura narrativa impregnada de sensibilidad y lirismo. Cabe también mencionar en este grupo a César López, que tiene impecables textos: *Silencio con voz de muerte*, *Apuntes para un pequeño viaje* (1966) y *Primer libro de la ciudad* (1967).

Pero donde el conflicto entre el pecado original aludido por el "Che" y el imperativo de época adquirió relieves hasta dramáticos, fue en el caso de Heberto Padilla (1932). Su antigua angustia prerrevolucionaria se expresó todavía en 1962 en *El justo tiempo humano*. Las tareas masivas, ajenas tradicionalmente a los escritores, stem-

pre ceños de individualidad; los conflictos y restricciones económicos y la necesaria verticalidad de la orientación política —no siempre racional al nivel de los mandos medios— exasperaron esa angustia hasta un grado tal que su libro *Fuera del juego* (1968) fue premiado y publicado, pero con una advertencia preliminar sobre la naturaleza antirrevolucionaria de su contenido. El conflicto se acentuó posteriormente con la publicación de *Por el momento*, 1970, y los incidentes de 1971 por todos conocidos. Sin duda, el nivel de su poesía es alto y logrado para expresar un conflicto individual, pero que —por no ser expresivo de una real situación social— no es un conflicto que interprete e ilumine los problemas de la sociedad cubana en su conjunto, tornándose así en una expresión desorbitada y caricaturesca de fácil aprovechamiento por los enemigos de la revolución. La razón individual tapó esta vez con la razón de Estado. El mismo lo comprendió así, al fin de cuentas, cuando calificó su poesía como salida de una pluma "de un arriero enfermo del hígado".

En la narrativa, también hubo conflictos, aunque en este caso los escritores optaron por el exilio. Es el caso de Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) y de Severo Sarduy (*Gestos*, *De dónde son los cantantes*). En el lado revolucionario, y en Cuba, destacan escritores que constituyen un movimiento renovador en la temática y en la incorporación de técnicas de la novela norteamericana y europea: Antonio Benítez, David Buzzi, Edmundo Desnoes, Humberto Arenal, César Leante, Angel Arango, Lisandro Otero. Especial significa-



Onelio
Jorge
Cardoso.



Miquel
Barnet



Fernández Retamar.

ción tiene este último, nacido en 1932, que en por lo menos dos de sus novelas intenta presentar un fresco de la sociedad cubana desde la Cuba prerrevolucionaria hasta nuestros días. Ha escrito *La situación* (1963), *Pasión de Urbino* (1968) y *En ciudad semejante* (1971). El primero y el último forman parte de una trilogía que Otero se ha propuesto para tratar el nacimiento de la burguesía cubana y los principales momentos de la lucha revolucionaria. La última novela enriquece su estructura literaria con la incorporación del testimonio y una perspectiva periodística con un montaje de corte cinematográfico, que obliga al lector a la recomposición. Como dice Antonio Benítez, "dos novelas de primerísimo calibre", que Quiñantrú tendría la obligación de publicar.

La última promoción trae aportes realmente interesantes que ponen a la literatura cubana a la par con la mejor de Hispanoamérica y que, además, por la asunción definitiva de la problemática revolucionaria, la distinguen notablemente de sus congéneres. Esta literatura ha asumido en el período 1971-1973 las orientaciones que provienen del Primer Congreso de la Educación y la Cultura, efectuado en 1971 y que modificó el criterio expresado por Fidel diez años antes. Ahora la literatura —y la cultura en general— es concebida en el todo del proceso de conformación de la sociedad socialista: "Nuestras obras artísticas elevarán la sensibilidad y la cultura del hombre, crearán en él una conciencia colectivista. No dejarán terreno alguno para el diversionismo enemigo en cualesquiera de sus formas". Esto no significa realismo socialista ni ocultamiento de reales contradicciones que se observan en la sociedad en transición. En poesía ha surgido un número increíble de cultores, cuya proximidad hace prematura toda calificación. De especial interés es el grupo formado en torno a la revista *El Caimán Barbudo*. En un lenguaje desenucleado y sin tabúes, directo, claro, la poesía adviene a la tarea cotidiana, a la heroicidad de todos los días para elevarse a la altura de un verdadero canto de vida y esperanza.

En la narrativa, obras experimentales de importancia como las novelas de Reynaldo Arenas: *Celestino antes del alba* —conformación del mundo mágico infantil en un ambiente de ruralidad y El

mundo alucinante, novela sobre la biografía de Fray Servando Teresa de Mier, que exalta el impulso revolucionario permanente de un fraile que actuara en la época de nuestra primera independencia. La situación de los distintos momentos de la lucha contra los bandidos e invasores en cuentos como los de Eduardo Heras León, *Los pasos en la hierba*; Norberto Fuentes, *Condenados de Condo*; *Los años duros*, de Jesús Díaz.

Siendo cada uno de ellos destacable, es conveniente, no obstante, referirse al éxito obtenido por Miguel Barnet —que también es destacado poeta— con sus testimonios *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*, en los que, sobre la base de un esclavo huido y una cantante de cabaret, se ilumina todo un proceso y una época anterior a la Revolución. Julio Travieso, como cuentista y novelista, es una de las figuras que merecen atención. Ha publicado *Los corderos beben vino* (1970) y *Para matar al lobo* (1971). Asimismo, Manuel Cofiño, con su libro de cuentos *Tiempo de cambio*, abrió perspectivas para el tratamiento de personajes de ralgambre urbana, párias en el régimen capitalista —las prostitutas, por ejemplo— que encuentran en la lucha por el socialismo y en los nuevos valores un modo de redignificación. En su novela *La próxima mujer y el último combate* —premiada en 1971 por Casa de las Américas— trata con recursos de novela contemporánea, los conflictos que se le crean a las fuerza socialistas al operar en una zona de máximo subdesarrollo económico y cultural. La novela abre definitivas perspectivas sobre el devenir de la narrativa cubana al incorporar las contradicciones de la construcción del socialismo a su temática.

Es el mismo Cofiño el que define el carácter de la nueva literatura: "La literatura no debe ser un medio de evasión, sino enfrentamiento con la realidad y uno de sus recursos transformadores... Los escritores que no están con el arte por el arte, sino con el arte por la vida, los que piensan, como Martí, que "el hombre es siempre superior a la palabra", esos, pulsan el latido de la vida van al acontecimiento, y perciben y expresan la marcha de los tiempos". El arte se ha puesto al servicio del socialismo de una manera útil, porque, como dice Pham Van Dong "es el arma más afilada y eficaz, puesto que su efecto es profundo y prolongado."

LITERATURA SOVIETICA

CONSIDERADA ENTRE LAS PRIMERAS DEL MUNDO, AHORA EN UNA PUBLICACION MENSUAL

Novelas, relatos, poesías, ensayos, reportajes. Todo lo que dicen los escritores acerca de su labor y sus proyectos.

La opinión de los críticos más destacados. Las discusiones en torno a los problemas literarios. Cine, teatro, música y artes plásticas con reproducciones en color y blanco y negro de pintores modernos.

Toda la vida cultural soviética y comentarios a los obras de autores extranjeros editados en la URSS.

EDITORIA **Austral**

Librería Arauco Agustinas 1161, local 6

Librería Carlos Marx Teatinos 420

Pedidos al por mayor Avda. Bulnes 377 of. 207 - Fono 722365



Editorial

PRENSA

LATINOAMERICANA S.A.

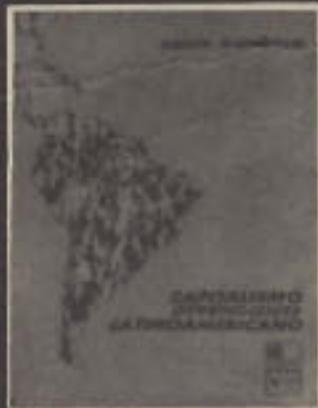
presenta dos nuevos

CUADERNOS DEL CESO



Pídalos en librería PLA Mac Iver 267

y en todas las buenas librerías



El Grupo Escambray tal vez sea la experiencia más interesante del teatro cubano. Dirigido por el actor Sergio Corrieri cumplió hace poco cuatro años. Lo entrevistó a Corrieri, por Octavio Getino (correalizador de la película "La Hora de los Hornos"), aunque realizado hace dos años pinto muy bien los objetivos y razón de ser de este conjunto teatral.



Sergio Corrieri cuando protagonizó "Memorias del subdesarrollo".

ban, que les quitaban los animales. Además, la zona fue donde, desde el 61 al 65, operaron las bandas de contrarrevolucionarios. Una guerra larga, "silenciosa", como se le dice aquí, que fue bastante dura. Las bandas estaban integradas por ex latifundistas, ex lumpen, ex militares, e incluso algunos campesinos confundidos. Es decir: el Escambray es una zona muy rica en problemas. Además, decidimos ir allí porque no queríamos depender de ninguna organización de la ciudad, fundamentalmente en cuanto a los suministros. Queríamos adaptarnos íntegramente a la zona, a las posibilidades que nos ofreciera. Buscábamos que el campesinado sintiera al Grupo como algo propio, ya fuera para criticar, o sugerir, o ayudar, es decir, suministrar-nos todo lo que necesitábamos. El 80 por ciento de las cosas, aparte de aparatos como grabadores, luces, etc., nos lo proporcionó la gente del Escambray.

¿Qué hicieron antes de partir?

—Primero, una especie de investigación agraria de toda la zona. Entonces éramos doce, nada más. Coordinamos toda esta investigación con el Partido. En el Partido contamos todo lo que queríamos hacer, por qué lo hacíamos. Nuestra relación siempre fue muy estrecha; solos no hubiéramos podido. Hicimos un temario muy amplio de investigación; qué era la zona, cómo estaba dividida, qué potencial económico tenía, cómo era la población, cómo estaba organizado el trabajo, el tiempo libre de la gente, las experiencias culturales previas, y al final nos sabíamos la zona de memoria. El informe medía más de cincuenta cuartillas y de él saltó el plan inicial de trabajo y el primer repertorio. La búsqueda se orientaba hacia un repertorio que respondiera a una problemática real, que mereciera ser debatida, elaborada y expuesta. No nos interesaba el repertorio, porque las obras fueran universalmente muy hermosas. No buscábamos esa "culturalización". Queríamos llegar a la gente con elementos de juicio para que pudiesen entender sus problemas, que fueran capaces de comprender su realidad y capaces entonces de operar sobre ella. No obstante, el primer repertorio resultó demasiado híbrido. Teníamos aún mucho de lo que a priori nosotros pensábamos, una mezcla de liberalismo y de idealismo, soluciones escénicas pensadas para un escenario en La Habana.

Las verdaderas soluciones fueron surgiendo en representaciones al aire libre, en medio de la calle de un pueblo, o en las casas de los campesinos. El espectáculo fue cambiando a través del trabajo, y nosotros fuimos cambiando.

¿Cómo resuelven el problema del repertorio?

—Nosotros buscamos un teatro que sea instrumento al servicio de las necesidades de desarrollo de la revolución. Yo creo que la calidad siempre se mide por la eficacia. Después de algunas experiencias no del todo convincentes, resolvimos encarar nosotros mismos la realización del repertorio. La primera obra nuestra la hizo una compañera sobre la participación del Escambray en la guerra de independencia. Queríamos mostrar a los campesinos sus raíces históricas. ¿Cómo era entonces esta zona, cómo se portó, qué hizo? La obra terminaba con alusiones al presente, pero tampoco anduvo como deseábamos. Después hicimos una obra sobre la lucha contra los bandidos, es decir, los contrarrevolucionarios. Era una obra cubana, que nos pareció esquemática, imperfecta, pero que tenía valores en un diálogo estapendo y sobre todo en que era el único texto que alude a la lucha contra los bandidos. Pese a sus limitaciones es muy útil, nos da pie para discutir y para conversar y a menudo es la propia gente la que aporta mucho más que la obra al conocimiento de ese período.

¿Qué consecuencias tiene esa confrontación con el público?

—La relación activa público-obra me parece fundamental. Nosotros no tomamos las obras como productos acabados. Para nosotros son susceptibles de modificación; el público tiene derecho a transformarlas. Yo creo que el teatro de anécdota cerrada, toda la dramaturgia convencional, no da para más. Yo creo que la obra debe abrirse a soluciones, y estas soluciones en todas partes y en Cuba más que en ninguna, son soluciones colectivas. Me importa un teatro que ayude a encontrar soluciones y que lo haga polémicamente, que tienda a que todo el mundo opine, participe y discuta. En septiembre del 70, después de un largo seminario, nos pusimos a analizar todo lo que habíamos hecho, y desde entonces

teatro cubano la batalla del escambray

¿Podemos empezar haciendo la historia del Grupo Escambray?

—Nosotros veníamos de diversas experiencias en otros grupos. Algunos tenían encima hasta quince años de vida teatral. Nos animaba una inquietud común por encontrar nuevas formas de comunicación teatral que hicieran del teatro un hecho más vivo, más abierto a la realidad, al hacer de transformador y acelerador de la revolución. Al triunfar la revolución heredamos todo lo que nos dejó la burguesía: los mismos teatros, en los mismos barrios, equipados de la misma manera, etc. ¿Qué queríamos cuando llegó la revolución? Y, pues hacer el teatro que nos habían enseñado Shakespeare, Chéjov, Ibsen, todo eso. Durante diez años probamos que podíamos hacerlos. Shakespeare, Ibsen, lo que fuera. Pero la misma revolución te va enfrentando a otras necesidades. En 1966, en un seminario que se hizo en La Habana, lanzamos un manifiesto con las primeras inquietudes. Y, francamente, en el año 68, cuando se origina esto del Grupo Escambray, vemos que estábamos en una gran contradicción entre nuestra práctica y lo que habíamos suscrito en ese manifiesto. Es decir, el teatro como núcleo vivo de la realidad, que está dentro de ella, que se nutre de ella, que la modifica. Entonces elaboramos una experiencia radicalmente distinta. El primer análisis surgía de la pregunta: ¿dónde hacer teatro y para quién?

Y bien: ¿dónde hacer teatro?

—No había dudas: tenía que ser fuera de La Habana. Los mayores cambios que provocó la revolución se han experimentado en el interior, tanto en el aspecto económico como en el aspecto sociológico. ¿A qué público dirigirnos, entonces? Al que estaba haciendo la revolución: campesinos, obreros. Esto tampoco admitía dudas: a este público había que ir a buscarlo. No podíamos hacer un teatro para que la gente viniese, ni tampoco podíamos ir a ese intermediario que vie-

ne a ser el Consejo Nacional de Cultura a solicitarle ayuda, porque es él el que se coloca entre el artista y el público para organizar los espectáculos, hacer la propaganda y demás.

¿Por qué eligieron el Escambray?

—Es una zona virgen, montañosa, con una tradición muy problemática. Allí estuvo el Segundo Frente, que trajo una serie de problemas tremendos, como los originados por los que Fidel llamó "los comelatas". La mayoría de los dirigentes del Segundo Frente traicionó a la revolución, y había confundido mucho al campesino. Les decían que los revolucionarios les comían la plata, que no les paga-

Escena de "El paraíso recobrado", reciente estreno del grupo Escambray





Vista parcial del nuevo campamento del conjunto

hasta ahora fuimos definiendo el repertorio con que nos lanzamos ahora, en la misma zona. Muchos ensayos del nuevo repertorio los hemos hecho con el público, aún sin estar la obra terminada. Hemos llegado a campamentos de obreros que estaban moliendo café, a pueblos de campesinos, y a todos ellos los hemos hecho opinar sobre una obra todavía sin definir. Y esto nos ayudó sustancialmente a terminarla mucho mejor.

¿Cuál va a ser esa obra?

—La obra se mete con el problema del Plan Lechero. Te explíco un poco: en el norte de la zona, allí donde no es tan montañoso, hay muchos pequeños propietarios. Algunos tienen la propiedad desde antes de la revolución, y la mayoría la consiguió después, con la reforma agraria. Esta zona, y aquí viene el problema, es una de las mejores de toda la isla para la ganadería. Y el gobierno, que por sobre todo considera los problemas de conjunto, decide hacer en el Escambray un plan ganadero. Un plan enorme, que abarca diez mil caballerías. Va a construir fábricas procesadoras de queso, mantequilla, deshidratadoras. En fin, fabuloso, tal vez el plan ganadero más grande de Cuba. El plan necesita tierra de pequeños propietarios, campesinos que han obtenido su tierra de la ley de reforma agraria. Nadie discute, ni el campesino, la necesidad de arrendarlas, porque sería imposible hacer una planificación en gran escala para satisfacer las necesidades del conjunto de la provincia y aplicar la siembra más dura, y la fertilización masiva, etc., porque toda la zona está distribuida en pequeñas parcelas en que los campesinos siembran lo que más les conviene. Los problemas son muchos y variados. El gobierno le ofrece al campesino arrendarle la tierra, le paga una cantidad por esa tierra mientras viva él (y a su muerte todo eso le queda a su mujer), le ofrece empleo en el plan, y así tendría, incluso, dos entradas: una como trabajador del plan y otra por el arriendo, y además no se mueve de la casa hasta que se le ofrezcan las construcciones que se están levantando en los pueblos, totalmente equipadas. Pero detrás de esto está toda la cosa histórica, ancestral del campesino. Con esto deja de ser campesino: ya no es más propietario y ya no ve su futuro en sus propias manos, en lo que él pueda individualmente sembrar; se somete al desarrollo de la hacienda, al desarrollo de un plan que no controla, y la leche le llega de un lado que no controla, como la carne, y todo lo demás. Aquí empiezan a salir cosas tremendas...

¿Cómo se va elaborando el espectáculo?

—El grupo pasó veinte días en esa zona haciendo una investigación previa. Hicimos alrededor de 170 entrevistas con campesinos. Algu-

nas duraban 15 minutos y otras el día completo. Nos acompañaba gente de la zona, de las cooperativas o del partido. Con ese material en las manos nos reunimos y nos pusimos a determinar los puntos principales del conflicto, además de dejar establecidas una serie de hipótesis. Con todo esto fuimos construyendo un espectáculo que, sobre todo, busca la polémica con los propios campesinos.

Una de las experiencias más interesantes que ha visto aquí ha sido la teatralización de cuentos en la tierra.

—Eso es muy importante. Tomamos un escritor campesino, por temática y por sensibilidad, como Onelio Jorge Cardoso, muy bueno además. Tomamos siete de sus cuentos, y antes que teatralizarlos, los hemos dicho. Los cuentos están enlazados por canciones alusivas a la temática que se toca, y se pueden hacer todos de una vez, o en parte, según las condiciones. Los hacemos en una casa, en un portal, en un descampado, donde sea. No necesitan escenografía, ni vestuario, ni luz. Los hemos hecho a la luz de tres faroles colgados de unas ramas. Esa escenografía natural, con sus luces, sus ruidos, sus cosas, excluye de cualquier otra escenografía artificiosa.

A tu parecer ¿el teatro debe pasar a ser un instrumento directo de transformación de la sociedad?

—Para algunos sigue vigente aquello de que el teatro es apenas un medio indirecto para transformar la sociedad. Yo te diría que el trabajo del Grupo en este año y medio ha ido mucho más allá. Fue un medio indirecto, pero también fue un medio directo. La presencia del Grupo en la zona, la influencia que emana sólo a partir del hecho de estar nosotros allí, no sólo como actores, sino como hombres del pueblo, participando, opinando, viendo todos los procesos de la revolución, convirtieron el Grupo en un agente directo de transformación de la realidad: planes de estudio, de construcciones, cosas que, incluso, a nosotros nos sorprenden ahora. A mediados del año pasado se reunió un activo regional del Partido para analizar las cosas hechas y no hechas, los aciertos y los errores. De nuestro grupo, la absoluta mayoría no milita en el Partido. Apenas uno o dos compañeros, el resto no. Sin embargo, a nosotros nos invitaron a participar. Fue una prueba de que lo que estábamos haciendo servía. Con otros instrumentos de trabajo, estábamos actuando por los mismos objetivos que ellos. Esa participación en el activo fue fundamental para nosotros, no sólo por el reconocimiento de lo que hacíamos, sino porque nos ayudó a tomar mucho más conocimiento de la problemática de la zona, del pasado, del presente y de su futuro. Y nuestro trabajo se afirma en las perspectivas de esta zona, y en las de la revolución.

NO es unánime ni claro el juicio general sobre el escritor ruso Leonidas Andreiev. Cargan en la balanza sus contradicciones personales, que le hace ver con menor entusiasmo a la revolución que al zarismo, luego de escribir algunos de los más notables cuentos y novelas en los cuales el vigor, la pureza, las luchas y la alegría del anarquismo encarnan en una postura heroica y sincera. Valgan para el recuerdo, *Sachka Yegulev* y la tensa, seca y breve *Los Siete Ahorcados*.

Quizás si la crítica haya coincidido mayoritariamente en la sobriedad de sensacionalismo que marea, exalta y conduce a algunos de sus personajes, en tramas munitadas de horror. Y, por cierto, en la delectación por elementos cuyo punto central se condensaría en las expresiones "morboso" y "deprimente".

Algunos ha remachado el que todos sus héroes sean "individualistas solitarios sin poder ni fe en ellos mismos ni seguridad, y su único remedio lo constituye la muerte".

Por algo, el pistolero que alguna vez se diera el abominable abogado Andreiev tuviera el ero de una escasamente apaciguadora visión del mundo y la desoladora concentración, en una mano, la suya, de una considerable porción del dolor humano.

La guerra ruso-japonesa lo dejó temblando en el frágil trapezo, un habitual y pausado horror lo invade hacia 1903 y remata en la escritura afebrada de *La Risa Roja* (Minilibros Quimantú), quizás no mejor que *Los Siete Ahorcados*, pero síntesis de un desatino político que se transforma en carnicería.

la risa roja



Leonidas Andreiev

Con las palabras "locura y horror" comienza la novela, y no se trata de palabras más o menos accidentales, sino de una descripción del clima quejumbroso, violento, lleno de pesadillas e incidentes viscosos, de rabia y de ese resplandor rojizo que desemboca en la locura: "la risa roja", lo que repentinamente enrojece o rojea, la previsible simbología de lo sanginario.

Si el clima es terrible, no lo es menos el deambular —entre la pesadilla y la realidad, ¿cuál es cuál?— del soldado, de su familia, de los trenes con locos, crapulosos, fríos, mentidores, degollados, del médico que es casi un verdugo superado por los hechos.

Antes de la literatura de trincheras, con piojos, olor dulce de la podredumbre, mariposas y Guillermo II, Andreiev tocó fondo en el horror básico y significativo de toda guerra. Y dejó, por encima de las fronteras, una cruel y humillante acusación: la de él mismo.

La de quien no está seguramente asido a su época. La del que piensa en él, sólo en él, nada más que en él. La del que sopesa en un dedo las cuestiones de los demás y en las dos manos, las propias.

De esas contradicciones fundamentales, de un egoísmo brillante y maníaco, surge una obra literaria enorme y horripilante.

el año 20



Luis Enrique Delano

ALGUNAS veces Joaquín Edwards Bello advertía como habría de sernos útil un conjunto de novelas nacionales que, a caballo en su época, nos diera una idea definitiva y cabal de cómo se amaba, qué se comía, cuáles eran las vestimentas, las agitaciones y artificios semánticos, qué se leía, en suma, todo un panorama en claroscuro.

El año 20 (Pineda Libros), de Luis Enrique Delano, cumple con lo antedicho.

Escritor variado, ya se cuenta por la ventana abierta de las historias de fugones, contrabandistas, muchachas sensitivas, pálidos amaneceres de sus *Viejas Relatos*; ya ingresaba por la puerta de la novela política en *La Base*.

El año 20 es una especie de memorias soslayadas. Mediante una combinación de ese recurso denominado "del interlocutor mudo", alguien, un abogado, se remonta a sus años de estudiante, que coinciden con los de 1920.

En contraposición, se va observando la vida de un joven idealista, hijo de un funcionario de gobierno, que asume el papel de clase que le corresponde, mostrando las falsedades de la existencia burguesa.

Nada se omite. La presencia fastuosa y operática de Arturo Alessandri, con sus arranques retóricos y sus supuestas contribuciones populares. Recabarren, el asalto a la Federación de Estudiantes, la muerte de Gómez Rojas, las cargas de la policía, el aura romántica de Santiago Labarca.

Hábitmente, la atmósfera política revivida por Delano justiprecia honestamente el papel de los anarquistas en el movimiento social de Chile, dando cuenta de su pureza e ideales, del orden de sus lecturas (Stirner, Kropotkin).

Todo ese mundo que se había vuelto egomaniaco en las notables páginas de *La Tiranía en Chile*, de Carlos Vicuña Fuentes, reaparece en el libro de Delano, vigorizado por un lenguaje admirablemente directo, sueño, que se hermana con la exposición también directa, atenuada, ciertamente, por una conclusión política: cómo puede devener en reaccionario aquel que, sumergido en el individualismo, cree indispensable erigirse en figura "sobrepasada" del movimiento popular.

Que no se olvide: lección para todos los tiempos.

conciertos con bemoles

Fernando Barraza



El enfoque de Fernando Rosas, frente al tema en discusión:

"La temporada de conciertos tiene claras ventajas, que son las siguientes: vienen a Chile los mejores intérpretes del mundo, son financiados totalmente por el público, se presentan en la televisión para un auditorio masivo y nos permite fomentar y mantener nuestros propios conjuntos nacionales. Fuera de eso, dictan cursos, se presentan en actos fuera del Teatro Oriente y permiten favorecer con entradas gratuitas a algunos estudiantes de música, especialmente dotados.

Ahora, para el espectador que paga los mil escudos, la ventaja es concluyente: cancela un dólar por un espectáculo que vale quince dólares, todo sin moverse de Santiago. La verdad es que lo honrado sería cobrar la entrada en dólares, pero eso no puede hacerse.

Nuestro instituto ha programado también una temporada nacional de conciertos, que ya se inició en el Museo de Bellas Artes, todos los domingos, a las 19 horas, totalmente gratuita.

La temporada de conciertos del Teatro Oriente no es una panacea ni una solución al problema de la cultura. A través de ella se cumple una parte de la función cultural y en eso no tenemos por qué ser imi-

lados. Los otros aspectos deben cumplirlos otras entidades, la Municipalidad, la Universidad de Chile, el Ministerio de Educación, la Orquesta Sinfónica y tantas otras.

Nosotros elegimos llenar esa función, porque el instituto tiene solamente conjuntos chiles, orquesta de cámara, un cuarteto, un quinteto y el conjunto de Música Antigua. Era natural entonces que programáramos una temporada de cámara. La música de cámara nunca fue ni va a ser música masiva.

Lo que pasa es que la música masiva, como la sinfónica o el ballet, no han tenido el desarrollo necesario y eso no es culpa nuestra.

Lo que nosotros hacemos, lo hacemos bien y eso no es ningún secreto. Pero yo creo que no se trata tanto de que nosotros lo hacemos bien, sino que otros organismos lo han hecho demasiado mal. En ninguna parte del mundo pasa que la temporada de cámara sea la más importante del país.

Nosotros nos dedicamos a la formación de instrumentistas y hemos sido los primeros en romper el mito de separar la música en culta y popular. Trajimos a Piazzola, que volverá este año, a Duke Ellington, en estos días a Juliette Gréco.

Se hace necesaria una adecuada coordinación entre los diversos organismos que se dedican a la música y nosotros estamos abiertos a cualquier iniciativa de esa naturaleza. La prueba es que estamos trabajando con el Ministerio de Relaciones Exteriores para campañas de difusión de la música chilena.

En el futuro mantendremos nuestra iniciativa y la perfeccionaremos. Lo que viene ahora es un Festival de Música Contemporánea en octubre y la venida de Claudio Arrau el próximo año. Dará tres conciertos. Uno a beneficio de las obras sociales de la Primera Dama, y los otros para dar origen a una fundación que favorezca a los jóvenes músicos chilenos."

Fernando Rosas en el país de los ciegos...

Que el cuarteto Acelian de Londres, Ravi Shankar o la Orquesta de Cámara de Praga se aparezcan por estos pagos, no deja de ser una gracia. Por iniciativa del Instituto de Música de la Universidad Católica, los tenemos, junto a otros intérpretes de parecida cartelera, cada fuecra en el Teatro Oriente, en pleno corazón de Providencia.

Claro que la entrada vale la friolera de mil escudos y comprarse un abono se parece a dar el pie para una casa. Esto discrimina a los espectadores en función de su bolsillo o de la cuenta bancaria. Todo lo cual huele a abrigos de nutria, snobs exquisitos y señoras aburridas. Por otro lado, tampoco se trata de pastular un trogloditismo a lo vicaptedra, que al grito de "muera el Barrio Alto", instaure un populismo musical de la peor especie.

Fernando Rosas y Fernando García tienen mucho en común, además del óleo bautismal. Profesores, musicólogos, creadores e intérpretes, su vida se parece a una nave de sol o a un do sostenido. Sólo que Fernando Rosas dirige el Departamento de Música en la Universidad Católica y Fernando García lo hace en la "U".

Ambos dieron su opinión, sobre el tema en debate, en conversación con "La Quinta Rueda"

Fernando García ¿y el pueblo qué?

Las opiniones de Fernando García:

"La Temporada de Concursos de la Universidad Católica es positiva en la medida en que permite a un sector de la población, interesado en asistir y que cuenta con los medios económicos para hacerlo, tener la posibilidad de conocer a solistas o conjuntos de calidad internacional.

En la cultura no se debe ni se puede ahorrar, ya que cualquier proceso de cambios está ligado a un proceso cultural. Pero no basta programar conciertos, es necesario que ellos lleguen a todos los sectores de la población, lo que no ocurre en el caso de la temporada del Teatro Oriente.

La actividad de las universidades no puede limitarse a programar conciertos de carácter elitista y comercial. Deben efectuarse en lugares de fácil acceso a toda la población y entrar en las posibilidades económicas de todo el país. No olvidemos que sólo el diez por ciento de la población gana más de cuatro vitales.

Por otro lado, las universidades deben formar un público, la labor de extensión es vital en el proceso que surgió de la reforma. La universidad debe salir de sus muros y llegar al corazón mismo de la po-

blación. La Universidad Católica ha actuado bien al programar su temporada de concursos de cámara, pero debe preocuparse también de lo otro. Sería una irresponsabilidad pretender que el resto de la misión cultural le corresponde a otras entidades.

En el Departamento de Música de la Universidad de Chile somos muy autoeróticos. El primer concierto de la Orquesta Sinfónica se efectuó en enero de 1941, y creo que el balance, después de 32 años, es bastante magro, en cuanto a la formación de un público. Por ello estamos empeñados, sin dejar de lado las temporadas de concursos, en promover iniciativas piloto, creando conjuntos artísticos que sean la expresión de los trabajadores.

En la medida de nuestras posibilidades estamos haciendo el mayor esfuerzo posible. En este sentido no hay que olvidar que la universidad no está manejada por gente que quiera el progreso. El gobierno central de la universidad es reaccionario.

La coordinación entre los diversos organismos que se preocupan de la actividad cultural y musical es urgente y necesaria, para evitar dispersión inútil de recursos. Desgraciadamente, cada institución es muy celosa de sus prerrogativas. En todo caso, nuestra universidad está absolutamente dispuesta a participar en un organismo coordinador.

La extensión y la misión didáctica de llevar la música a todos los sectores de la población debe echar mano de todos los recursos contemporáneos. En ese sentido estamos tratando de perfeccionar un convenio con la IRT para ir a la difusión de música grabada. Ya ha existido una óptima iniciativa en ese sentido, con la edición de un disco preparado por docentes y alumnos de la carrera de Tecnología del Sonido."





la republica poética

Fotos: José Carvajal
Ilustraciones: Tatiana Alamos

Gricelda con don Pedro, su marido, en Batuco



Arnoldo, Gricelda, Humberto

Nora Schanbohn es periodista del programa "La Semana de Canal 9".

a 27 Km. al norte de Santiago, en Batuco, la gente extrae oro de la mina "El Desengaño". Cultiva hortalizas. Hace cerámica. Escribe poesías. Hasta ahora, cuatro de los siete mil habitantes se descubrieron y formaron el Circuito de Poetas de Batuco: Gricelda, Humberto, Arnoldo y Verónica: "Llegaron una noche dos compañeros. Me cuentan que habían escuchado mis poesías por las radios. Me proponen formar el círculo. Yo tenía la firme convicción de que no podía ser la única". (Gricelda.)

"La constitución del círculo no se puede explicar. Nace sin la facultad de los poetas burgueses. Nace alrededor de la mesa, a la luz de la vela y con la bandera chilena. Nace como la expresión viva de un pueblo que quiere liberarse. Nace sin comodidades. Nace entre perros y gatos y bajo la promesa de no abandonar la lucha." (Arnoldo.)

En el día, las mujeres luchan por el abastecimiento. Los hombres hacen un síto en sus trabajos y tramitan ante la Corhabit la expropiación definitiva de los terrenos que ocupan en el sector 2. "El 1.º de mayo nace el Círculo de Poetas "Sangre viva del llano", como un deseo de manifestar nuestro pensamiento. Sangre viva adherida al cuerpo en un llano olvidado y que ahora levanta su voz". (Arnoldo.)

"Queremos hacer cultura popular, mostrar la cultura del verdadero pueblo. Queremos aprovechar los pasos dados por Chile. No queremos darnos infusas, sólo les can-

taremos a las luchas del pueblo." (Gricelda.)

En el sector 2 viven 800 familias. Cada una en su medialga. Sin alcantarillado, con el agua contaminada. En el invierno, cuando llueve, las "ranchas" tambalean y se corren las fonolas.

"Llevaremos la poesía a los muros. En Batuco y en Santiago. Terminaremos con los esquemas para dar a conocer nuestra labor. El mural es un grito revolucionario de poesía. Queremos suministros y consumirnos con el pueblo." (Arnoldo.)

Muchos batucanos vienen a Santiago a buscar trabajo, por eso dicen que Batuco es una comuna "dormitorio". Por eso, cuando les fueron retirados los recorridos habituales de micros debido al mal estado de los caminos, el pueblo se tomó la Panamericana y la vía férrea. Verónica es obrera de una fábrica de lámparas, Humberto es zapatero y Arnoldo, recepcionista en el Hospital San José.

"Tengo problemas para conseguir material. Me he convertido en un ladrón. He deshojado libros del hospital para poder escribir. Hay diferencias con los poetas que lo tienen todo." (Arnoldo.)

"Ha habido noches en que he tenido inspiración y no tengo material para escribir. Es como si me taparan una vía respiratoria. Le tengo que sacar al presupuesto de la casa para comprar cuaderno. Seguramente cuando nos muramos nos van a tomar en cuenta. Así co-

mo a Violeta Parra. ¿Quién habló de ella cuando cantaba en los trenes?" (Gricelda.)

Los fundadores de Batuco llegaron del norte. Eran cesantes. Llegaron por enganche. Los trajeron diciendo que vinieran a trabajar las tierras fértiles del sur. Terminaron construyendo el canal que sirve de desagüe al pueblo. Hoy Batuco tiene sus organizaciones: Junta de Vecinos, Jap, una de las directoras es Gricelda Núñez; Centro de Madres, fundadora Gricelda Núñez, madre de cuatro hijos. "Estaba en el Congreso Unión de Mujeres de Chile. Pidieron que cada representante de las provincias del país dijera algo. Yo adoraba mi Centro de Madres Estanco del Trigo y era la única representante de Batuco. Salto a la palestra y recito "Mi Ranchita":

*Que de dónde, amigos, vengo,
de una ranca que yo tengo
en Batuco sector dos,
una ranca muy sencilla
con vinchucas y pollitas
que parece un basural.*

*Si ustedes gustan los convidó
a que visiten mi nido
en un día de calor.
Hay que tener güena pana
aunque sea de mañana
pa aguantar el mal olor.*

*Pero si uleran la fachada
cómo la tengo pintada
con carburo del mejor.
Más abajo está el estero,*



le batuco

Nora Schaulsohn

tas / y no salía a calentarse al solcito". (Apuntes de una libreta de Arnoldo.)

Batuco corresponde a la Comuna de Lampa. Cuando hay algo importante que anunciar en Batuco, comienza a pasearse un camión enorme y amarillo por todas las calles del pueblo, tocando la bocina mientras los pobladores encaramados en la parte de atrás gritan entre palmoteos: "a las 8 en la sede... a las 8 en la sede...". Ese es también el pueblo de Humberto —hermano de Gricelda y Verónica—, que, cuando está en Batuco, vive en la ranchara de al lado con su madre y su padre enfermo.

"Yo no me identifico como poeta. Si tuviera tiempo de dedicarme a la pintura, no escribiría poesía. De repente una vez se me ocurrió escribir y se lo pasé a Gricelda. Ella lo encontró bueno, pero yo no le encuentro ningún valor. Si no, no se me olvidarían."

Cuando los niños de Batuco tienen empachos, las madres los llevan donde la Gricelda para que se los "quite". Cuando se muere un niño, la Gricelda está presente en los velorios: "Yo le canto a lo divino. En los velorios de niños les recito como si fuera el Ángel que habla. Me inspiro en todo y más que nada en el amor, que no es solamente el sexo. Me inspiro en Batuco. En las tomas. En todo lo que pasa aquí. Sólo hago comida dos veces a la semana... no tengo tiempo". (Gricelda.)

"Yo me inspiro en lo que he vivido. En el caminar en la noche. Desde chico caminé; en conocer una chiquilla; en cargar mercaderías y venderlas; en estar preso por vender sin permiso municipal. Mi caminata duró doce años. Salí a buscar melones y sandías. Después uno le pone fantasía a la poesía. Una vez estábamos en el cerro con la Gricelda y vimos una cosa blanca que caía. Creímos que era la Llorona, pero era un águila." (Humberto.)

"En el hombre, en el dolor del hombre, en la tierra, más allá de la tierra y en todas partes donde están las manos del hombre. En la futura sociedad que vendrá. Basta poner la pupila en la tierra y palpar el dolor del hombre: El hombre está haciendo su historia / y es imposible borrarla, / porque es tan difícil como / hacer mieles con la flora del mar. / Yo me revelé al Dios. El Dios es el pueblo. Me re-

uerdan los barbudos que bajan de la montaña." (Arnoldo.)

Los niños de Batuco van a la Escuela Coeducacional. Los curas del pueblo mantienen un colegio especial al que asisten cuarenta niños deficientes mentales de Batuco, los que para su rehabilitación, trabajan la tierra. Gricelda asistió al colegio hasta 5.º básico; Arnoldo tiene 8.º básico, que terminó el año pasado en unos cursos especiales que abrió el Servicio Nacional de Salud para trabajadores; Humberto también tiene 8.º básico.

"Nosotros, tenemos que crear nuestra propia métrica y hacer poesía revolucionaria. Yo he notado cambios en mi poesía. Somos los hermanos menores de Ernesto Guevara, de Simón Bolívar, de Sucre, y tenemos que continuar la lucha. He ido cambiando porque hay una nueva sensación de nuestra existencia. Tenemos que ser internacionalistas. Escribir para nuestros hermanos del Frente Palestino y de Vietnam. Los primeros poemas eran cojitos y zuncos. Estaban amalditados, gritaban mierda para todos lados. Escribo con la cabeza y no el corazón. A algunos poemas tengo que ponerles muletillas, otros son tuberculosos y otros cancerosos." (Arnoldo.)

"Yo escribo no más. Un compañero me dijo que mis poesías no tenían métrica ni rima, cosas que yo no había escuchado nunca. Me dijo lo que era una cuarteta, pero a mí no me gustó escribir así. ¿Sabe lo que me pasó? No pude escribir con esos márgenes y midiendo. Le voy a decir, modestia aparte, que mis poesías están mejores ahora que al principio, aunque el objetivo sigue siendo el mismo. Pero antes escribía de puro Batuco. Iba a las radios del pueblo a recitar: Corporación, Luis Emilio Recabarren y Magallanes, hasta que un día me quitaron el micrófono porque me dijeron que era ultrazquierdista. Una vez violaron una cabra aquí, que era bien pretenciosa y yo le escribí un poema y la llamé Golondrina. Después me trasladé a Santiago, al campamento René Saravia, y escribí un poema para el compañero caído. Me nació escribirles a los niños de Vietnam. Mis cabros hacían barcos de aislapol para esos niños:

Una niña chilena jugaba con un barco de aislapol y en sus sueños navegaba por los mares de ilusión.

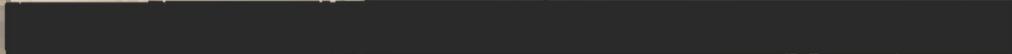
donde beben los lernereros y es un nido de ratón, y más abajo unos chunchos con triquina y sarampión. Mas con todo y que es bonita, han chiquita mi ranchita, siento al verla un tiritón, la muralla es de tabique casi me le viene a pique, con el último tambor.

Voy a vender el cuartucho, porque ya no vale un pucho y me compro un bungalow, para entonces lo que pienso, es mejor que ni lo cuento, el convite está pendiente para un día de calor.

"Esta poesía la escribí con un amigo. Yo estaba entonces esperando al niño mayor. Me aplaudieron y me dieron la mano. Esto era en el teatro Satch. Le sacaron copias y se la llevaron a las 25 provincias del país. Pasaron cuatro años y no volví a escribir. En 1969 de nuevo escribí un poema para la marcha por Vietnam de Valparaíso a Santiago, con otro cabro, Carlos Castillo. Hicimos pan amasado aquí y lo llevamos a la gente de la marcha. El 8 de marzo del 71, día Internacional de la Mujer, recité en la Radio Luis Emilio Recabarren un poema para el Centro de Madres, a pesar de que yo me había retirado de presidenta, porque ellas lo único que querían era tejer y yo consideraba que había que luchar por una guardería. Me dijeron que escribiera más. Mi poesía al principio era pa-

cifista y luego se puso revolucionaria. Me pasó lo mismo que al proceso: primero era fácil y después se fue poniendo difícil. Ahora me considero una auténtica poetisa." (Gricelda.)

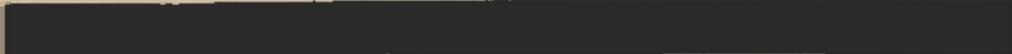
Algunos habitantes de Batuco se van y no vuelven más. Otros deben marchar en busca de trabajo. Arnoldo Avello, casado, 24 años, dos hijos, artesano; instaló su mediana en La Cisterna. "Me fui a Santiago a trabajar en una industria. Ganaba poco y tomaba mucho. Ahí escribía borracho. Robábamos planchas de la industria para beber. Con vino decía poemas. Estaban de moda los Beatles. Escuchaba música inglesa. No sabía que era poeta. Tengo libretas rayadas que no me las entiendo. A los 8 años me castigó la directora por hacer poemas a una chica. Me pusieron un delante y me sentí muy avergonzado. Seguí escribiendo cuando me lo pedían. Notaba que tenía la facultad de hacerlo. Me ajusté a una mujer. Mi compañera me dijo que era poeta. En el círculo de poetas pobres me dicen que soy poeta. A los 20 años un siquiatra me dice que puedo volverme loco. Superé esos obstáculos. Al iniciarse el Gobierno Popular, me di cuenta que mi oficio es ser poeta. Por eso estos días / se manifiesta en mí, / la sensación de la verdadera / razón de mi existencia, / o sea, mi poesía / que es mi vida. / Y la veo diferente / a las de su nacimiento. / pues era demasiado ciego / le abría las puer-



¿qué saben del che?

Contesten los que saben, los que no saben, apréndanlo.
¿Quién fue el Che?
Contesten los que saben, los que no saben, apréndanlo.
¿Por qué y dónde murió el Che?
Contesten los que saben, los que no saben, apréndanlo.

Verónica.





Gricelda



Humberto

nes populares y lo llena todo de buques y playas. Nosotros tomamos los poemas desde el terreno en que estamos. Ellos les cantan a las rosas, a las orquídeas que les adornan a ellos porque tienen acceso a éso:

Ya se disipa el verano,
y la gente está en los techos
de las casitas del llano,
un llano sin alegrías,
ella recién se ha marchado
junto con el sol candente,
el viento la ha arrastrado,
ese viento que en la noche
destroza techos y ranchos
y todos a la intemperie
quedan de frío llorando,
abrigando la esperanza
de que regrese el verano.

"Yo trabajé en las Cristalerías Yungay. Cada vez que terminaba el trabajo salíamos a la luz con la

cara llena de vidriecitos, ¿en qué se puede inspirar un poeta allí? No hay tiempo." (Humberto.)

"La poesía burguesa llega sólo a un sector. Yo no la entiendo. Ellos han gozado de nuestras cosas, de nuestros valores. El poeta popular le canta al dolor. Nosotros implantaremos nuestra cultura mapuche, vamos a hacerla aflorar." (Arnoldo.)

"La poesía burguesa no dice nada en concreto, no educa. La poesía popular educa y da ansias de lucha al pueblo." (Gricelda.)

Verónica Núñez, hermana de Gricelda y Humberto, no pudo asistir a la entrevista porque estaba participando en la toma de la industria en que trabaja: "Estoy tan contenta; nunca hemos estado más unidos que ahora... Escribí un poema a mis compañeros de la fábrica."

Quería visitar el mundo,
quería... quería llegar a Vietnam
y hacer del sur y del norte
solamente un Viet Pascual.

La niña llevaba manjares,
juguetes a todo color,
un helicóptero con azahares,
de cuchufles un paquetón,
palomas para palomares
y canarios a Nguyen Van Troi,
para que curen sus maies
con música y color,
y en sus sueños ese hospital de
[niños,
también era de aislapol.

¡Tan contenta esta niñita,
su corazoncito es soñador,
cree que los niños vietnamitas
les llevan aviones de aislapol!

Sueña, sueña, pajarita,
no destruyas tu ilusión,
que como los chilenos los vietnamitas,
también tienen noches de amor.

Hermanita vietnamita,
eres niño como yo,
y como te quiero tanto,
te doy mi corazón.
Te deseo feliz Pascua

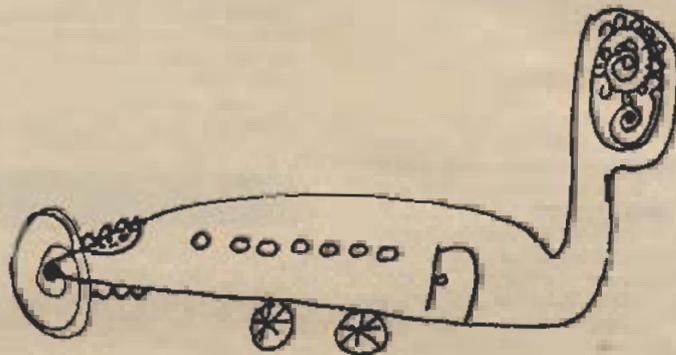
y que se vaya el invasor.
Un camión de pan de Pascua,
una bicicleta, un tambor.

Y no más aviones feos,
ni una bomba, ni un cañón,
sólo paz y amores nuevos,
en un año nuevo mejor.

"Antes me daba vergüenza escribir. Dentro de mí miseria encontraba que no tenía por qué escribir". (Gricelda.)

"El origen de la poesía popular chilena se remonta a la época de la conquista... entonces llegó a nuestra tierra el romance en boca de soldados y aventureros, algunos de los cuales debieron ser, sin duda, miembros activos de la juglaría española; o sea, que llegaron a Chile bajo los estandartes de la conquista, no sólo recitadores que conservaban en la memoria aquel tesoro popular, sino también autores juglarescos, creadores de la poesía lírica. Estos últimos son los abuelos legítimos de nuestros poemas populares." (Diego Muñoz, "Poesía Popular Chilena".)

"Para mí la poesía burguesa es la que todo lo esconde, lo tapa con riqueza. La que está en las cancio-



arrorró

¡Hoy juguemos, hijo mío,
a la reina con el rey!,
este auto también es tuyo
de quién más podría ser.
Juguemos también, cabro chico,
a soñar sin despertar;
es tuyo también el triciclo
y nos vamos a pasear.

O juguemos mejor a la montaña,
yo el que ampuja, tú el que trepas
o que vamos en barco,
no en carrata
que saté coche no se fleta,
que nos vamos a Concón,
que saté coche es un avión,
o nos vamos a Rancagua
y esa bomba saca agua.

Toma leche con bombilla
no me gustari las pastillas,
quiero niños, quiero niñas,
los pollitos, el gallo y las gallinas.

Revista cultural mensual
N.º 8, julio 1973
Consejo de redacción:
Hans Ehrmann (director),
Carlos Maldonado,
Antonio Skarmeta y Alfonso Calderón.
Presentación gráfica: Heriberto Vidal
Compaginación: Romelio Olmos P.
Editora Nacional: Quimanta Ltda.
Avda. Santo María 076
Casilla 69-D, Teléfono: 291101
Santiago de Chile.

Lo que dijo el público

Si alguien quiere tener una apretada visión de lo que ha sido el largometraje chileno durante los últimos seis años (con piadosas excepciones, como las películas de Germán Becker y Alejo Alvarez), le bastará con asistir los viernes y sábados al ciclo organizado por el Departamento de Cine de la Universidad Técnica, en el salón de actos de la Biblioteca Nacional.

Esta revisión del cine chileno comenzó el 7 de julio con "Morir un poco", de Covacevich, y termina el 1.º de septiembre con "Nadie dijo nada", película de Raúl Ruiz para la TV italiana, aún inédita en Chile.

Al margen de la calidad, significado y supervivencia de los diferentes films, está la acogida de público que obtuvieron. No siempre coincidieron, como se desprende de la cantidad de espectadores en las salas de estreno de Santiago. A continuación se dan estas cifras de público a partir de 1967, incluyendo también una serie de películas que no figuran en el ciclo de la UTE.

1967	
Largo viaje	196.589
Morir un poco	193.635
Regreso al silencio	119.009
Érase un hombre, un guerrillero, un caballo...	4.708
1968	
Ayúdeme Ud., compadre	375.281
New love	177.487
Tierra quemada	177.032
Lunes 1.º, domingo 7	79.095
Tres tristes tigres	17.771
Ocaso	16.159
1969	
Caliche sangriento	115.541
Voiver	70.819
Frontuario	47.929
1970	
El Chacal de Nahueltoro	214.982
La casa en que vivimos	37.820
Valparaíso, mi amor	31.391
Natalia	22.024
Fin del juego	13.551
Sonrisas de Chile	11.633
Prohibido pisar las nubes	5.853
1971	
Con el santo y la limosna	70.782
Los testigos	47.402
El afuerino	30.785
1972	
Ya no basta con rezar	25.723
El primer año	14.659
1973	
Operación Alfa	58.443
El benefactor	7.899

"Voto más fusil" y "Frontera sin ley" (ambas, 1971) no figuran en esta nómina por no disponerse de las cifras correspondientes.



Bailarines y público de poncho.

dientes. "Descomedidos y chascones" (1973), de Carlos Flores, incluida en el ciclo de la UTE, aún no se estrena comercialmente.

En todo caso, las cifras dan que pensar.

Festival golpeado

Ni las proximidades del toque de queda, ni la tentación de escuchar a la "Muehacha Italiana", que cantaba a todo dar en el Teatro Caupolicán, aplacaron los ánimos de un público efervescente que repleto el Estadio Chile para las finales del Primer Festival Internacional de la Canción Popular. Se acercaban las diez de la noche, y desde la galería todavía se pedían más Baletas e interpretaciones del uruguayo Alfredo Zitarrosa, mientras Ricardo García y la coquetona Pachi (animadores oficiales) trataban de cerrar el Festival.

La verdad es que los propios organizadores (ONAE) no se esperaban tanto éxito. Calladitos fueron invitando a los artistas extranjeros que la noche del 27 de mayo inauguraron el Festival en el Fortín Prat, de Valparaíso. Por Chile, "se cuadraron" (gratis, porque se trataba de reunir fondos para el Encuentro Juvenil de Berlín) casi todos los intérpretes de la Nueva Canción Chilena, más artistas de la otra onda popular, como Villadiego, Patricio Renán y Marcelo.

Un paréntesis matizado con la intencionalidad de golpe de Estado del viernes 29 sirvió para que los invitados vivieran en carne pro-

pia el agitado proceso chileno, y tomarán aliento para la exitosa función del fin de semana en el Estadio Chile. Con estado de emergencia y todo, el evento destacó por su calidad artística, y sirvió de repunte a los festivales de la canción "con contenido", que estaban un poco de capa caída últimamente por su monotonía, y sus repetitivas y panfletarias canciones. Aquí se dio el tema sentimental y nostálgico (en boca de los propios cantores cubanos), junto a la poesía popular y golpeada de El Temucano, y la canción más política del Inti Illimani y los Quilapayún. Las etapas finales se retransmitieron por Televisión Nacional esa misma noche, en programas que duraron hasta las dos de la mañana. Entre los mil y un telefonazos que daban noticias alarmistas sobre la conflictiva situación política de esos días podían escucharse como música de fondo en casa de muchos santiaguinos los acordes de este festival.

No pasará

El llamado lo hizo Neruda. Después Anibal Palma les confirmó a los bailarines, pintores, cantantes y escritores, que iniciaron el mes pasado las jornadas culturales contra el fascismo en el Parque O'Higgins, lo que todos sabemos: que la cultura es triturada, mutilada y perseguida por los fascistas. Los piedrazos en el edificio Gabriela Mistral, sus vidrios quebrados, eran una pálida imagen comparada con la embestida de San Pedro y San Pablo.

El día inaugural fue frío. Pe-

ro no importa, porque ya se impuso la moda de que al O'Higgins se va con poncho. Los pies en los braseros o arriba de las mesas para alisar los espectadores, no faltó nadie entre creadores e intelectuales a la ofensiva. En algún momento los parlantes de los distritos locales se cruzaban caóticamente. Volodía explicaba cómo vivió el fascismo su generación, y de fondo sonaba "Cuando amanece el día", de Angel Parra, o los chillidos de una obrera del Festival Obrero del Sketch. El público metidísimo.

La ofensiva está pensada para largo. A estas jornadas seguirán otras. Cuando la gente se alejó del parque, alguien advirtió que mientras el fascismo destruía afuera, el Gobierno levantaba el Parque O'Higgins para que el pueblo lo disfrutara. Entonces artistas, escritores y público se quedaron a comer en los económicos y cordiales restaurantes del parque: "El altar del mantique", "El pobre pollo" y otros. "Estamos en nuestra casa", comentaron.

Futurismo

El grupo Aleph, tras su participación en el Festival de Nancy, siguió un tiempo en Francia, actuando dónde y como podía. Durante estas andanzas sus integrantes ofrecieron esta visión futurista de las artes en Chile a un reportero del "Republicain Lorrain".

"En Chile, cada fábrica, cada taller obrero, cada barrio, tiene su grupo de teatro, conjunto musical o bien, un atelier de pintura. No se trata de manifestaciones antiguas, sino de fenómenos nacidos del proceso político actual. Antes no había más que teatro comercial (con eso quieren decir compañías profesionales) que sólo interesaba a una minoría burguesa. Aunque ese teatro aún existe, está en vías de desaparecer; el pueblo prefiere sus propias formas de expresión."

Tampoco faltó la nota pintoresca en alguna de las críticas a su espectáculo "Graftus". Por ejemplo, el toque final de una reseña del "Est Republicain":

"Una revista satírica, muy internacional, con parodias del circo de "Hamlet" y de cantantes de ópera; casi sin referencias chilenas... se trata de teatro-vallija de gran simplicidad que se puede llevar a cualquier parte: sin maquillaje, sin vestuario y casi sin accesorios... un trabajo simpático de aficionados. No enseña gran cosa sobre Chile, fuera de que es el país del señor Allende y que allí hay jóvenes que, aunque sean de izquierda, saben reír y entretenerse."

Miguel Rubio

humor cubano

