

# LA QUINTA RUEDA

Revista Cultural N.º 7, junio 1978, E.º 30.

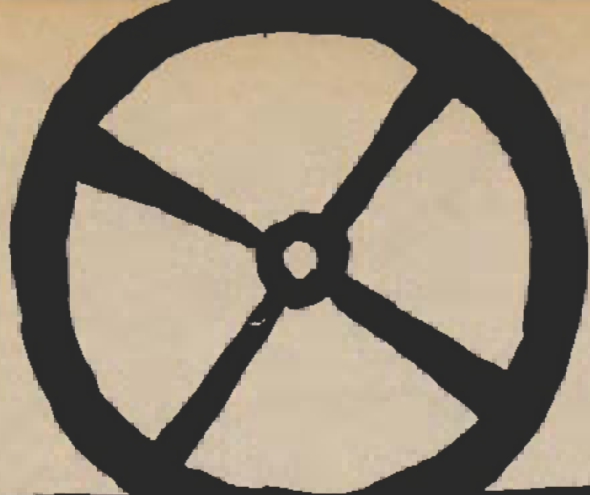
**boleros  
y balones:  
Ramón  
Aguilera  
y Caszely**

Foto: Togo Blaise

**cardenal:  
el mercurio miente**

**cine:  
Ruiz-Losey - Favio**

**una capitania de pintores**



## Concurso Quimantú

Un registro más amplio tiene este año el Concurso Quimantú. Abarca cuento y poesía como en 1973, y con el ensayo agrega un tercer género. El primer premio, en cada caso, es de P\$ 40.000 y una medalla.

Cada autor podrá concursar con sólo un cuento de extensión máxima de 10.000 palabras (más o menos 25 carillas carta a doble espacio). En poesía, se participa con siete poemas, de una extensión máxima, en total, de 400 versos.

El ensayo (entre 25 y 100 carillas carta a doble espacio) deberá referirse a un tema de la realidad política, social, cultural y/o económica chilena.

Los trabajos para el concurso tienen que ser inéditos y enviarse en seis copias mecanografiadas con seudónimo y la identidad del autor en sobre cerrado.

El jurado estará compuesto por representantes del Ministerio de Educación, de la SECH, la CUT, la U. de Chile y Quimantú.

El plazo de recepción se cierra el 30 de julio de este año; los jurados emitirán su fallo el 21 de septiembre y el 4 de noviembre se hará entrega de los premios, además de publicarse en esa fecha los libros con las obras premiadas y aquellas que obtengan menciones honoríficas en los diferentes géneros.

## Teatro de sangre

Durante largos años el actor Edward Lionheart se especializó en la interpretación de las obras de Shakespeare. El público lo premió con sus aplausos, pero la crítica le lanzaba venenosos dardos.

Un día decide vengarse: y, con libreto aportado por el propio Shakespeare, asesina a los ocho críticos que más lo aporrecaron durante su carrera. A uno lo mata a puñaladas en los Idus de Marzo ("Julio César"); a otro le corta una libra de carne —el corazón— siguiendo los dictados de "El Mercader de Venecia". Y así, cada uno recibe su merecido, a lo que se agrega un castigo adicional: antes de darles muerte, el actor los obliga a soportarle en un reclutamiento de trozos de Shakespeare.

Todo esto corresponde a "Teatro de Sangre", una nueva película de terror inglesa. Vincent Price interpreta al vengativo actor y entre sus víctimas figuran Robert Morley, Michael Hordern y Jack Hawkins.



Vincent Price: actor vengativo.

## Poemas bancarios

Quitándole horas al sueño, dejando las mangullas en la caja del Banco en que trabajaba, T. S. Eliot renovó la poesía inglesa.

La literatura chilena está llena de casos parecidos: Angel Gruchaga, puleando su libro Job, puesto en un cajón abierto; Guillermo Atlas, pagando cheques al portador, en tanto su cartero —de El Tiempo Banat— recorre las calles de Santiago; Alberto Romero, suspendiendo, en la Caja de Crédito Hipotecario, las andanzas de La Viuda del Conventillo, para atender al Vº Bº de una solicitud, de mil solicitudes. Luis Durand, numerando piezas de correspondencia en el Correo Central, en tanto su Mercedes Urizar cruza el Lago Llanquihue, o el Todos los Santos.

Cientos de casos.

Ahora, en esos Santos Lugares que son las imprentas pequeñas para hacer surgir las ediciones autofinanciadas, Eugenio García-Díaz publica su libro número 19: El Constante Recuerdo, continuando la etapa que se abrió en 1948, con Una Ciudadela Bajo la Luna.

García-Díaz es un funcionario (y Secretario General) del Banco del Estado, siempre listo para colaborar en beneficio cultural, tanto con su propia obra como con las de los demás: consejos, discusiones culturales, figuran entre las actividades que

ha prolijado el Banco por su intermedio.

"Una mañana inicié el camino y ya no pude detenerme."

Así parece definir su poesía y su actitud.

## por goleada

Hubo varios meses de zozobra, llenos de rumores. Por ejemplo, de censores disfrazados de consejeros para controlar las Ediciones Universitarias de la U.C. de Valparaíso. Hubo sectores políticos que miraban con malos ojos la labor que realizaba la editorial portaña y hasta el Obispo de Valparaíso talló en el asunto (Quinta Rueda N.º 4).

No se hizo esperar el apoyo de diversos intelectuales a la valiosa gestión de la editorial y finalmente primó el buen sentido sobre las intrigas surtidas: por diez votos contra cero, el Senado de la Universidad Católica de Valparaíso aprobó la labor y los planes de Oscar Luis Molina como director de su editorial.

## la pobreza del colo

Los Mimos de Nolsvander hicieron una breve temporada vifiamarina con "Educación Sexymental" y, a pocos metros del teatro se hallaban los concentrados jugadores de Colo Colo.

Un día llegó un mensaje de los futbolistas: si los mimos los podían invitar a la función porque no tenían dinero.

La respuesta fue un rotundo no.

Nolsvander: "Si me hablesen

pedido simplemente que los invitara al espectáculo, lo habría hecho encantado. Pero que no me digan que no tienen dinero para pagar una entrada de 150 escudos. A otros con ese cuento".

## sopa de letras

¿Podemos mirar un árbol sin pensar que no es propaganda de algo? ¿Qué es lo que nos vende la montaña?

Guillermo Deisler ha venido creando en sus ediciones "Mimbre", de Antofagasta, un lenguaje de las imágenes, aprovechando la significación con que se van cargando los objetos por la fuerza y difusión, de los anuncios, señales, avisos, publicidad, televisión, etcétera.

En los dos libros que viene de editar, "Poemas visivos y proposiciones a realizar" (Deisler, autor) y "Knock-out" (Gregorio Berchenko, 1939, profesor U. de Chile, sede Valparaíso), se percibe la afinada técnica con que ambos construyen símbolos de la alienación mediante la mordida breve e incisiva de la imagen.

En ambos libros da la impresión que entre el hombre y el mundo, entre los objetos y el individuo no hay sino brutales y confusas murallas de ruidos. La sensibilidad de Berchenko hacia el fenómeno es extrema. Elocuentemente, ante una especie de platos de letras, esperan el tenedor y el cuchillo. La palabra codifica y congela todo. En la ridiculización de su primacía, Berchenko y Deisler encuentran un modo más natural y veloz de cargar más el mundo con signos. Signos de alerta, esta vez.

Deisler y Berchenko: poemas sin palabras.



# CON

# CUBA

Mayo 18, 73

A los diarios chilenos honestos:

Desearía se publicaran amplios pasajes de mi libro "En Cuba" relativos a los extraordinarios logros de la Revolución Cubana, para contravestir las reproducciones mal intencionadas, alteradas y mutiladas que contra toda ética, engañando al público (y sin ninguna autorización) ha hecho "El Mercurio".

Ernesto Cardenal

Jaime Quezada

A todo lo ancho y largo de su tercera página el diario El Mercurio durante tres días consecutivos —11, 12 y 13 de abril pasado— "reprodujo" algunos capítulos de la obra EN CUBA, del poeta Ernesto Cardenal. Se comprenderá cuál fue la intención y el blanco buscado en un momento que en Chile tomaba pleno vuelo la discusión del proyecto de la Escuela Nacional Unificada. Se publicaron aquellos capítulos que más pudieran hacer parar las orejas a los chilenos, utilizando a su antojo y arbitrariamente títulos y subtítulos. "No hay en la historia del periodismo latinoamericano —me dijo hace poco el editor argentino Carlos Lohlé— un acto de piratería más desvergonzado que este de El Mercurio". En las notas introductorias a los capítulos reproducidos se escriben frases como: "los lectores pudieron conocer las opiniones eufóricas de un marxista, que aún declara pertenecer a la religión católica e insiste en que continúa ligado a un grupo de monjes que habita en Nicaragua." O "el autor de estos apuntes sobre Cuba había recogido de labios de sus guías...". También: "el desconcertante relato ofrecido por el sacerdote nicaragüense de ideología comunista...". Las mismísimas expresiones publicó Novedades de Managua (el diario de Somoza). Cuenta Cardenal: "al regresar de Cuba —yo estuve allí en 1970— unos señores gusanos con muchos insultos me retaron desde Novedades, insultaron soceramente a este sacerdote y lo llamaron comunista porque ha reconocido la justicia de una Revolución".

Cuando estuve en Nuestra Señora de Solentiname, una pequeña isla en el gran Lago de Nicaragua, en junio-julio del año 71, Ernesto Cardenal trabajaba en la terminación de su libro EN CUBA. Escribía en su vieja máquina Royal ("hace 22 años que la tengo"). Y después de haber concluido uno de los capítulos me dijo: "Yo casi no digo nada, sólo transcribo opi-

niones de lo que me dijeron. Naturalmente que en mes y medio que estuve en Cuba tuve la oportunidad de conocer muy a fondo toda la realidad de la Revolución, pues fui exclusivamente a hacer ese estudio y lo realicé muy concienzudamente, conversando prácticamente con toda la población. Viajes dirigidos por guías no tuve, ni fueron muchos los que me ofrecieron. Cuando fui al campo lo hice solo y conversé a solas con la gente en el campo, sin que tuviera testigos. Igualmente conversé libremente con los católicos en las sacristías de las iglesias cuando iba a celebrar misa, y como sacerdote recibí las confidencias de muchas personas que no se las habrían hecho a otro. He expresado mi experiencia cubana con absoluta franqueza y con la veracidad que se debe esperar de un cristiano, de un sacerdote y un intelectual honesto. El escritor católico Cintillo Viltier me decía a menudo: "Es admirable como tú aquí en La Habana estás teniendo un conocimiento de Cuba, enterándote de cosas que existen hasta en los últimos rincones del país y conociendo la realidad de la Revolución mucho mejor que muchos de nosotros que vivimos aquí". Yo estoy con Cuba, con Fidel, a quien le dedico el libro, porque amo de veras a esa REVOLUCION. Estoy, pues, muy interesado en este libro porque creo que puede cumplir una función en América Latina. Creo que va a servir para quitarle el temor, el miedo que mucha gente tiene a la palabra socialismo, a la palabra comunismo."

En una carta reciente, fechada en Nuestra Señora de Solentiname el 18 de mayo, Ernesto me dice: "El Mercurio", como todo mundo sabe en América Latina, es un hijueputa. Aquí te envío un mensaje a mano para que lo reproduzcan los periódicos. También te he enviado un texto similar por cable, pero temo que no te llegue: ¡la compañía del cable es ITT!"

El cable no llegó.

# CAS ZE LY ROCK

Luis Domínguez

Cas-ze-ly puede ser nombrado en tres tiempos rápidos, como el ritmo rock de su descuelgue hacia el arco, en pared con Ahumada o Véliz, cuando el público espera cualquier hazaña, sin temor al guadañazo del más grandote superdefensa extra alimentado, porque Cas-ze-ly driblea con gracia y una alegría de vivir tan limpia, que hace niño hasta el más antiguo de sus hinchas, un ex obrero ferroviario, que años atrás también jugó de wing, su padre, Alamos, el entrenador, no bromea: el manejo de la pelota en los distintos sectores del campo tiene las exigencias de su propio ritmo. El rock toca a la delantera; la media cancha es un vals, y la defensa un tango, con la pierna metida para impedir el avance. Y Colo Colo ataca con un ritmo joven, liviano, y los pelusas sueñan con duendes reales cuando imitan a Caszely, cuando lo rodean en la cancha o

Guillermo Gómez



Rodrigo Soto

en el barrio. Para los más chicos Caszely les pertenece, tan sencillamente como un oso de felpa que hubiera saltado de la repisa y entrara al área con la pelota haciendo fintas.

Caszely es más bien bajo y fuerte, cordial e impávido, como habituado al cariño; sonríe y su mirada va de la inocencia a la picardía, lo mismo desde todas las fotografías del living que cuentan su historia. Físicamente ha cambiado poco; hoy es más robusto, nada más. Pero le has visto en el poster, mirándote desde todos los quioscos; en revistas especializadas en política, otras en el crimen; le has visto cantando en la televisión y acosado por entrevistadores improvisados que engordan o languidecen solos en sus sillas; le has visto inaugurando exposiciones, siempre con la misma frescura y goce de vivir haciendo parecer muy tristes a los pobres trasnochados. Si lees diarios ya conocerás más de cien ángulos suyos; si oyes radio, gozarás de la ventaja que su nombre suena bien, porque imagínate uno de esos vascos con una buena porción de erres. Los periodistas estuvieron lanzando a Caszely hacia todas las latitudes con contratos millonarios: un día era México, otro España, otro Brasil... y el valor de la transferencia iba subiendo, día a día, en dólares, y él:

—Oye, ¿quieres café?

—Ya, hace frío y aquí, en San Miguel, aumenta.

—También te puedo ofrecer sopapillas.

—Mejor.

—No hay nada; no han hablado conmigo. Mi madre está enferma, yo tengo familia, una novia, estudios, y no soy ningún cajón de manzanas o duraznos de La Vega.

Ahí les ponen precio y arriba del camión.

—¿Y si ahora vienen a hablarte?

—Ahí va a terminar la especulación. Cuando arreglen los dirigentes, voy a entrar yo para decirles: "¿Cuánto le pagan a Felé?" Muy bien, un poquito menos les voy a pedir. No tenemos por qué achicarnos. Hace unos días vinieron unos cabros de la televisión a ofrecerme un programa.

—¿Y tú?...

—La idea me gusta; enseñarles educación física a los niños. La carrera del futbolista es corta y yo quiero ser profesor de educación física. Me gusta trabajar con niños. Trabajé con niños en el Parque O'Higgins, por el gusto de hacerlo...

Se enorgullece de lo bien que le va con los niños y atribuye todo a su fama de futbolista, pero a los niños no les atrae el éxito en sí mismo; éste es sólo el puente de una afinidad más honda. Caszely es directo y sencillo, de una sencillez contagiosa; parece haberse conocido siempre. Los movimientos de su cuerpo son alertas y tranquilos (con la misma seguridad con que le has visto definir ante el arco, o cambiar de vuelta si fracasó el ataque); anda un poco agachado a ritmo lento, casi a punto de arrancar, como si la calma sirviera para disimular las intenciones (en la cancha despista así al defensa y a ti mismo te sorprende) y puede, en fin, combinar la bondad con la astucia con esa claridad únicamente común en los niños. Sin esfuerzo se mueve entre los niños, no sólo cuando ha entrado en la cancha y lo rodean sino enseñándoles natación, vóleybol, minibásquetbol, y para esto también lo prepararon su infancia en el barrio San Eugenio y su padre obrero ferroviario.

Carlos Caszely siente en la educación física y el deporte una posibilidad de acción solidaria. Ve un contrapunto de solidaridad, cuando ésta aparece quebrada entre los mismos obreros. Y no es extraño que su madurez de futbolista haya sobrevivido en Colo Colo, un equipo popular que ha conseguido la solidaridad más completa en el juego; por eso, la madurez de Caszely futbolista coincide con la de Messen, Véliz, Ahumada, Galindo, Herrera, González, Neff... y el rejuvenecimiento de "Chamaco" Valdés. Caszely aparece solo en el poster que te ha mirado desde todos los quioscos, pero lo elerto es que

no ha estado solo sino muy solidario desde su barrio, en los estudios y en la cancha, con su mentalidad ganadora que no se desanima nunca, como anotaba "El Gráfico", yéndose hacia adentro con Véliz y Ahumada, en paredes rápidas o trabajando en un parque en favor de un centro deportivo cultural. Una noche, Colo Colo pudo ser campeón de América en el Estadio Nacional, y todos estuvimos con Colo Colo en el estadio, en la radio y la televisión. Esa noche fuimos solidarios. Esa noche, el "Negro" Ahumada pudo hilvanar apenas cuatro palabras ante la cámara de televisión, porque el "Negro" Ahumada no es ningún ídolo y lo ponían de cara a la televisión entonces, la noche de la definición, y él había sido suspendido y no pudo estar en el equipo. Viste el 0 a 0 con Independiente. Te pasó el ausente "Negro" Ahumada; al entrar a definir, el "Pollo" Véliz y el "Chino" Caszely se veían muy solos sin él. Caszely se sintió por esa noche que aquella en que alguna gente de la tribuna le gritaba "comunista desgraciado"; porque en contra de Independiente había hecho un gol al rematar una acción de Véliz, y el árbitro lo había anulado por un supuesto offside.

De ahí que le duela que los comentaristas deportivos lo acusen de individual, "egocéntrico", "personalista", si desde chico le enseñaron a no ser tragullia.

—Oye, ¿sabes?, los periodistas me han acusado de individual cuando hemos estado jugando a la defensiva y me quedo solo adelante para tentar un contragolpe.

—Solo, eres individual.

—No queda otra, pero no es mi cuerda. Esos comentaristas no saben ver. Todo el periodismo se empobrece porque no sabe de otra cosa que de política así, la del minuto.

—Y te han atacado por tus ideas políticas.

—Yo no soy político, como algunos lo quieren ver; soy un deportista y quiero ser profesor de educación física, pero tengo derecho a pensar y tener ideas, y estoy por los que me representan. Pero los periodistas no hablan del deporte o de la cultura, sino cuando sucede algo muy grande.

—Colo Colo ni se achica: es el primer equipo chileno verdaderamente agresivo, que sabe buscar el gol con audacia.

—Así creo yo. No nos achicamos. Y nos dan duro.

—A los que entran es a los que más les toca.

—Claro. Y el fútbol en general cada vez es más defensivo. Faltan precisamente hombres que entren en el área con resolución.

—¿Y en política quién te ha dado más duro?

—Tú sabes. Hay un deporte de masas que es social y a mí me interesa eso.

Puedes repetir el gol con el videotape; detenerte en su dribling que inevitablemente desenvuelve una picardía que entreda a los defensas, y en su excelente equilibrio entre los brazos y las piernas cuando se va hacia el arco; Cas-zé-ly, Cas-zé-ly, su propio rock o el soul, que ahora le gusta bailar; tú puedes detenerte y repetir el gol, como espectador, pero él no, él no puede hacerlo otra vez igual y sabe que es el tiempo para desbordar todas las defensas y a eso no van hom-

bres solos. No quiere ser utilizado, y que los más chicos crean el mito y lo miren como Peter Pan o un oso de felpa vivo es otro cuento. él no quiere transmitir tan sencillamente la ambición de ser idolo, sino algo noble, tan solidario como un trabajador ferroviario en la noche o esas cuatro mal hilvanadas palabras del "Negro" Ahumada ante las cámaras, en su noche triste, el hombre que debe hacer pared con él; Caszely lleva puesto su origen, su barrio San Eugenio, la preocupación de su madre por la alimentación. Le gusta hablar de su padre el obrero wing del viejo Ferrocarrilero, el bueno; de su novia que lo gana jugando tenis; de la anatomía que estudia en el Físico.

Cuando sale de su casa, las viejas cuchichean, trabajadores lo señalan desde lejos, estudiantes le saludan y los niños se acercan corriendo. Sonríe y su expresión es la de un pijo cándido, la del picaro más bueno del mundo.

# ...Y LA POLITICA

Carlos Tapia



La política pocas veces está ausente de las entrevistas a Carlos Caszely. Para enfocar este aspecto de su personalidad, reproducimos un reportaje del periodista argentino Rafael Vaquero, realizado en Buenos Aires después del partido con Independiente.

—¿La toma de conciencia política por parte de los futbolistas es general o el suyo es simplemente un caso de excepción?

—Yo debo ser uno de los pocos jugadores de fútbol de tendencia izquierdista. Hay muchas cosas que pesan en sentido contrario; buena plata, viajes, hoteles de primera categoría, fotografías en las primeras páginas de los diarios... El futbolista vive en un pedestal. A todos les inculcan que hay que vivir el presente pero yo pienso en proyección futura y eso es lo que trato de hacerles entender a los demás.

—¿No existe contradicción entre su toma de conciencia y esos privilegios de que gozan los futbolistas profesionales?

—Las acepto teniendo en cuenta que el jugador tiene sólo diez o doce años de actividad plena. En ese lapso tiene que ahorrar. Lo que me molesta es que obtenga prebendas. Por ejemplo, adquirir algún artículo de primera necesidad cuando escasea. Eso está mal. Pienso que el gobierno de Salvador Allende superó ya varias etapas difíciles, pero la actual es la más compleja de todas. Sin embargo confío en que se allanará el camino y se va a llegar al socialismo total.

—¿Los militantes de la izquierda no critican estas prebendas con las cuales usted obtiene beneficios personales?

—No, de ninguna manera.

—¿Qué reacciones produce en la gente sus confesadas inclinaciones políticas?

—Como nunca me preocupé de ocultarlas a veces me gritan cosas. Casi siempre en la calle, mientras manejo mi automóvil —un Fiat 125—. Entonces detengo la marcha del vehículo, me bajo y polemizo con ellos. Siempre trato de establecer las diferencias que existen entre este Chile y el de tres años atrás.

—¿Cuáles son esas diferencias en el deporte?

—Se vive una situación especial. El ochenta por ciento de la población practica deportes. Se da una importancia fundamental al profesor de educación física, hecho que antes no ocurría. A través de la acción del gobierno la gente tomó conciencia de la importancia de la práctica deportiva. Al principio hubo resistencias, pero ahora todos lo aceptan como algo positivo. Los fines de semana se llevan a los barrios canchas prefabricadas para el desarrollo de varios deportes (baby-fútbol, básquetbol, voleibol, hánbol, tenis, etc.) y todo el mundo juega. Antes, eso no existía. Apenas si los alumnos hacían una hora de gimnasia en los colegios y nada más. El cambio fue radical a partir de la asunción del mando por Allende.

—¿Cómo repercuten esos cambios en el fútbol profesional?

—En ese sentido no han sido muy notorios. El futbolista es considerado un profesional como cualquier otro. Gana un promedio de veinticinco a treinta mil escudos —alrededor de treinta dólares— y con esa plata se puede vivir bien ya que la relación con el peso argentino es de uno a quince, aproximadamente. Si se lo compara con el sueldo de otros trabajadores la diferencia es marcada: un obrero gana entre ocho y diez mil escudos, aproximadamente. El cambio mayor con respecto a la época anterior a Allende se da en el Sindicato de Futbolistas. Allí hemos obtenido algunas conquistas que pueden sintetizarse en los beneficios de la jubilación, aguinaldo y previsión social. Además, dos ex futbolistas integran ahora el Tribunal de Penas y el Sindicato tiene participación en las elecciones de la Asociación Central de Deportes.

—El proceso de cambio que desarrolla el gobierno de la Unidad Popular, ¿puede sufrir tropiezos?

—Reconozco que la oposición es muy fuerte y está respaldada por el dinero de ciertos sectores. De cualquier manera, se vive muy bien. Es mentira la imagen que tratan de vender algunas en el exterior. En Chile nadie se muere de hambre. Tampoco son exactas las versiones sobre las presiones que le hace el MIR al gobierno.



Guillermo Gómez

Ramón Aguilera: tubérculo como molusco.



CHILE NOTAS

ramón aguilara

Antonio Skármeta

# el bolero del fin del mundo



CHILE NOTAS

**d**os cositas.

Una, el bolero es el imperio de la cursilería, la apoteosis del lugar común, el arzobispado del concentrado de cebolla, la manufactura del suspiro, la intendencia de los corazones quebrados, el hotel de los cornudos.

Dos, el bolero es la música preferida del pueblo.

Pisoteado por el rock, la cumbia, el twist o el soul, sigue meneando sus siete colas de gato mimoso e infinito. El desprecio que provoca entre los intelectuales, Provi. y en algunos discjockeys adalides de la sofisticación, va desde la nariz arisaca, el puchero enfurruñado hasta hacerles canastitos con las manos a sus intérpretes.

Pero vamos al Mercado. O a la República de San Miguel. O Recoleta, El Puerto, Carrascal "La Sirena" o "El Lucifer".

En los barrios y quintas de entretención, la misma gente que la tarde anterior estuvo en la ardorosa manifestación cantando "Venceremos" arrulla los Wurlitzer de las fuentes de soda con los punteos de guitarra tan cuadrados como melifluidos que caracterizan al bolero.

Es lo que se llama un problemita para algún sociólogo de la cultura. ¿Pesos mediante? Los superventas de los últimos años han sido boleristas. El poder de consumo de la lolería con sus ídolos chascones, místicos, experimentales y rayados, es juego de la chita y cuarta, comparado con los 80.000 singles que tira en Chile un bolero de éxito.

En estos preciosos días la visita de Leo Marini a Chile, un crack que juega en la inagotable primera serie, la edición de un long play de boleros a cargo del Tito Fernández, el Temucano, y el persistente éxito de "Perjudicame", una ironización de los recursos boleristas que grabara el grupo "Aleph", allentan, para hablar en onda, la "inolvidable llama" del género.

Cortázar se jactaba del jazz diciendo que era una música con "historia", crisis, cimas y renunciamientos sublimes. Pero también el bolero tiene su batalla: los hay "tradicionales", con punteos trémolo, voces desfallecientes y coros falsos, voces que van *do-don-die, la-la-la*, o "operáticos", con piano desgarrado aún por días de corazones locos acompañando a baritonos que se llevan la mano al pecho y emiten cabellos de oro y dientes de rubí, "ahondados", con su no sé qué de disonancia, su malicia de fraseo jazzístico y una mayor discreción en las palabras escritas con tinta-sangre.

En Chile hemos tenido patriarcas del género. Muchos merecimientos hizo el infante Luis Gatica, oriundo del condado de Rancagua, hasta ser admitido en la estricta corte menleana. También le sonó el reloj a un ex repartidor de pesados, que cantando algunas de sus cabezas, impuso el nombre de Antonio Prieto en Buenos Aires.

Y hoy, el superventas, sacerdote del Caupolicán, ídolo de las radios gangosas, ministro en visita de los circos pobres que los weekends tienden sus carpas en el barro de las poblaciones, gurú de las boites bravas, catalizador de las lágrimas proletarias chilenas, es un hombre treintaón y de buen apetito que se supera Ramón Aguilera. Con todos estos títulos, no fue desconcertante que la noche que se le proclamó el más popular de Chile ante ocho mil espectadores, se le es-

capara un "¡qué manera de ganar!" improvisación y fuga sobre el título "¡Qué manera de perder!", uno de sus hits más remunerativos.

Ciudadano de San Antonio, origen profetario, egresó de la Escuela Industrial de Melipilla para especializarse como obrero soldador. Fabricó marcos de bicicleta en la Cic, meneó los materiales de Socometal, hizo cortes al oxígeno, y la Philips experimentó el honor de tenerlo como ayudante mecánico. Ni la corbata rojinegra que viste esta mañana de otoño, ni el impermeable azul, ni siquiera el ondulado y vigoroso topó con que domesticó sus mechías duras, son signos que despiden de su origen. Toda su actitud es la que corresponde al cuerpo de un trabajador. Pero es en los ojos, en la dulzura de las pestañas sorprendidas de estar en la redacción de una revista cultural o en la manera delicada de no darse ninguna importancia, donde su personalidad se boleriza. Cuando hay duda respecto a la letra de un bolero lo canta entero frente al fotógrafo con el mismo gesto facial que ante un teatro lleno, el mismo sufrimiento ebriquito que se expresa en ese gemido que subliminalmente, y a veces en forma expresa, aparece en su manera de frasear.

Esa mezcla de vigor, con su entonación descamisada y los pies sobre la humildad, ha gestado sus más grandes éxitos: "Que me quemen los ojos", "Toma como yo", "El día más hermoso".

Como estábamos en Quimantú y me vió cara políticante inició el diálogo con una frase que debe haber repetido muchas noches en las boites entre generosos borrachitos o alborotadores delincuentes:

—Siempre han querido comprometerme políticamente.

—Yo no le he dicho nada.

—Es que siempre pasa.

—Bueno, ya que estamos...

—Yo soy una persona sencilla y llevo a la gente sencilla. No ando proclamando lo que soy. Pero con esto que le digo, lo que yo pienso es un secreto a voces.

—Cuando conté que en esta revista cultural lo íbamos a entrevistar a usted, me mostraron cómo andaban las arañas por el techo. Algunos intelectuales y la gente bien desprecian al bolero con todo lo que tienen. Le llaman música cebollenta. Dices que ustedes son unos cebolleros.

—Mire, no me importa el nombre de cualquier tubérculo que nos pongan. Si nos llaman "papas" o "zanahorias" me daría lo mismo. Mientras el público me estimule y me siga grabando, yo tranquilo no más.

—Conforme. Pero mucho con la lágrima, ¿eh? Hasta a los discjockeys les corren un poco.

—Es que hay algunos discjockeys que no quieren ver lo que el público quiere. Piensan que la línea de la emisora que los contrata es más sofisticada. Muchos son snobs.

—Lo mismo alegan los cantantes de la nueva canción. Así es que a los discjockeys palos porque bofas, palos porque no.

—Hay de todo tipo.

—A estas alturas quiero decirle que a mí me gusta el bolero y que hay muchos postas chilenos que lo prefieren.

—Yo canté los temas de Lefever en la película "Tres tristes tigres".

de Raúl Rutz. La letra de los boleros era del poeta Waldo Rojas.

—También se han hecho boleros con letras de Neruda. Pero no nos consolamos con estadísticas, porque salimos para atrás. El punto es éste: si sumamos sus canciones, y las de Lucho Barrios, lo que sucede en los boleros es que a un tipo que es superamante, con un corazón de este porte, que ha amado como ninguno supo amar, se le va la mina. Y ahí se comienza a quejar.

—Es que hay mayor número de autores que de autoras. Eso no quiere decir que el hombre sea el bueno y la mujer sea la mala. A veces es al revés.

—Pero ustedes que se precian de hacer música que gusta al pueblo, admitirán que nadie habla en boleros. No me imagino un obrero de Ex Yarur diciéndole a su novia: "¡Quémame los ojos!". Tampoco es corriente que el hombre proclame en la vida real que llora por una mujer. ¿Por qué le gusta tanto a la gente la queja de amor desinhibida?

—Porque los interpreta.

—¿Cómo?

—No sé. Hay como un masoquismo. Nos gusta sufrir con algo que nos identifica. Yo sé que en todos hay un gran amor irrealizado, alguna amargura, una frustración, un cariño lejano.

—El poeta Waldo Rojas me confidenció una teoría que tiene sobre el bolero.

—A ver.

—Dice que el bolero tiene una función redentora. Expresa todos aquellos sentimientos que en la vida real no se le permite al hombre decir a la mujer por las imposiciones del machismo. Pero esos sentimientos existen y van a dar a la canción.

—Es interesante. Fíjese que yo nunca había pensado en profundizar sobre eso. Yo mismo escuché un disco y no sé por qué me gusta.

—Una cosa que llama la atención es que usted se ve un tipo fuerte, y, sin embargo, la gente recibe la imagen de que usted es una persona tímida.

—Muchos empresarios quieren que yo supere eso. Quieren que yo salga como un cantante de ópera. Pero esa actitud es innata. Me sale así. Me he visto en videos de la televisión y me encuentro disminuido, cohibido.

—Pero siempre que lo he visto, usted se ve dueño del público.

—No creo que dueño. No los domino. Creo que piensan que si estuvieran en el escenario, serían igual que este cabro que está arriba.

—Además usted se viste de manera corriente. Hay cantantes del género que son bastante pretenciosos. Algunos trajes parecen hechos por la General Electric.

—No. Mi modo de ser es como yo siento. La gente se forma ideas del idolo. Creen que es de otro mundo. El otro día venía en una micro y capté que unas colegialas decían: "Ese es Ramón Aguilera". Y las otras le decían: "No. Cómo se te ocurre que va a andar en micro". Tienen una imagen distorsionada de la realidad del cantante.

—¿Cómo se estimula para expresar la canción? ¿Se figura ser el protagonista de la historia de cada bolero?

—Claro. Me meto en la letra frase a frase. Pero prefiero estar con público que grabando. Cuando hay mucha gente en el coliseo entro

con confianza. En el Caupolicán siento que esa gente me ha venido a ver a mí, no a un ballet ni a una sinfónica. Entonces me agrando. Entró como un puñetazo. Me entregó más.

—¿Usted no ha pensado que cuando canta le mete ideas a la gente, o refuerza conceptos falsos que el pueblo pueda tener?

—Bueno, yo canto lo que la canción dice no más.

—Pero al elegirla usted se da cuenta de lo que dice. Por ejemplo, en su último long play, el tema "El divorcio". Allí el hombre le plantea a la mujer que haga lo que quiera y con quien quiera, pero que el divorcio "no se lo doy porque eso es contra Dios". ¿No le parece una moral extraña? ¿Usted aprueba esa estrategia?

—Ese es un tema del brasileño Pepe Avila. No pensé en lo que decía. Puede ser que cante otro que diga lo contrario. Los autores se contradicen. En mi nuevo disco "Hace ya mucho tiempo", de los trabajadores de la Vega Carlos Alonso y Luis Azócar, se dice: "Andate, si queris, pero vuelve al ranchito". Con "El divorcio", Roberto Inglés pensó que era comercial. Yo, que era comercial. Y lo grabamos.

—De modo que algunos trabajadores le traen canciones.

—Muchos. A veces son los puros poemas, sin música ni nada. Aunque sean malos yo siempre los estímulo. Siempre he sido cordal, ni despota ni orgulloso. Amable y humilde con la gente de la misma condición mía. Por lo mismo que le dije al comenzar este diálogo.

—¿Y en qué trabaja el que hizo esa canción a la mamá, "El día más hermoso"?

—Es de Ernesto Acevedo Hernández. Trabaja en el Segundo Juzgado de Policía Local. Vendió sobre 50.000 copias. Muchos hay que se han hecho ricos a costillas de la viejita.

—Quiero que me conteste bien sinceramente esta última pregunta. Usted es el rey del bolero sentimental, actúa en boites donde no faltan compañeras resistentes pa'l balle, se mete en ambientes ardorosos; es idolo. ¿Cómo le va con las mujeres?

—Todos somos vanidosos. Más si por el hecho de cantar puedo influir en el gusto de alguna dama. Pero yo creo que el artista debe ser libre, no debería tener compromisos sentimentales. En el caso mío, lo sentimental me frustró muchas ilusiones. Tengo dos niñas y cuatro años de separado. El canto me ha dado más que el amor. Más de lo que merezco.

—Me parece que se me corrió de la pregunta. Se me figura que usted debe estar asediado por mujeres.

—Todo el mundo vive equivocado con uno. Todas creen que vivo rodeado de mujeres fabulosas. Están muy equivocados. Yo vivo muy solo. Me siento muy tocado sentimentalmente. Es difícil el amor para mí. Y las mujeres son muy posesivas, limitan el campo de acción. Para vivir el amor, con esa mujer que ahora existe, yo tendría que renunciar al canto. Porque la fidelidad es difícil de ambos lados, cuando hay giras, cuando se viaja. Amor es sufrir también.

Y de ahí nos fuimos al Mercado Central, donde lo conocían hasta los mendigos. Y nos comimos esos erizos que aparecen en la foto.



Leo Marini: la voz que aún acaricia.

Waldo Rojas: teoría del bolero



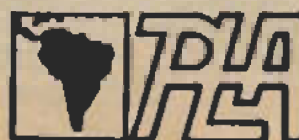
Manzanero: sofisticámonos



Pitico Gatica: "¡Hola!"



Impresión de libros, folletos, memorias, afiches, revistas. Sistemas modernos, económicos y de lujo.



Editorial Prensa Latinoamericana S. A. Root 537 teléfono 225883

ariel dortman

## moros en la costa

En su número dos "La Quinta Rueda" publicó las bases del concurso "América Latina", patrocinado por la Editorial Sudamericana y el diario "La Opinión", de Buenos Aires. Ante el jurado (Cortázar, Onetti, Walsh, Ros Bastos), y por la recompensa de 2.000 dólares, se expusieron 127 candidatos con obras que de alguna manera trataron la amplia temática latinoamericana.

En reñido final, tres novelas disputaron el premio único y dividieron fuertemente al jurado en el momento de la verdad: "Los tigres de la memoria", del argentino Juan Carlos Martelli; "Los penúltimos días", de Francisco Urondo; y "Moros en la costa", de Ariel Dorfman. Otro chileno, Osvaldo Carmona, recibió una mención del jurado.

Hasta tal punto las tres novelas mordieron el premio, que los organizadores decidieron ampliar la recompensa para las dos obras que llegaron segundas, otorgándoles 500 dólares a cada una y la inmediata publicación. Finalmente, se impuso Juan Carlos Martelli (con votos de Onetti y Ros Bastos), y Dorfman recibió el voto de Cortázar, en tanto que Walsh se definió por Paco Urondo.

Ariel Dorfman era hasta ahora conocido por sus ensayos "Imaginación y violencia en América Latina", y su polémico libro "Para leer al Pato Donald". Con "Moros

en la costa", y su final exitoso en el concurso internacional, parte muy bien en la narrativa. Dorfman (casado, un hijo, treinta años, profesor de literatura en la U. de Chile) describe su novela como "un experimento donde se entremezclan diversos informes, reseñas, críticas y proyectos de novelas inexistentes, todas sobre el proceso chileno, con una cantidad de narraciones que pueden o no pertenecer a esas novelas imaginarias. Es una novela difícil, cuyo tema es cómo, aunque angustiosamente, se avanza en Chile. Es muy violenta y crítica y en ella me expuse en los dos sentidos del término, desnudándome y mostrando cosas feas de mí mismo".

A continuación publicamos las opiniones que el jurado, reunido en Buenos Aires, tuvo de "Moros en la costa".

julio cortázar

"Como se sabe, para el Premio voté por "Moros en la costa", de Ariel Dorfman, pero soy el primero en alegrarme de que la mayoría del jurado diera el triunfo a "Los tigres de la memoria", de Juan Carlos Martelli, novela admirablemente articulada por un escritor, que, desde las primeras frases crea un clima denso y obsesivo, así como diferentes niveles de lectura que dan a la obra una proyección que rebasa con mucho los límites de la historia allí narrada.

"Defendí "Moros en la costa", porque me pareció y me sigue pareciendo el libro más rico, incitante y provocador de todos los presentados. El complejo panorama actual de Chile es visto desde múltiples perspectivas (en lo histórico y en lo ficcional), y la riqueza de cada uno de los múltiples episodios es con frecuencia vertiginosa. Crítica, apasionada, profundamente revolucionaria en su intención narrativa y en el hecho de no hacer concesiones fáciles a la lectura, esta novela enriquecerá a cualquier lector que la aborde con la misma generosa ansiedad de comunicación y contacto que respira cada una de sus páginas.

"Algo análogo puedo decir de "Los penúltimos días", de Francisco Urondo, que pertenece al mismo tipo de novela muy abierta y en la que el espléndido poeta que es Urondo se turna sin esfuerzo ni violencia con sus dones de narrador: libro documental, si lo hay, se sitúa a la vez en ese plano en que la eficacia estilística da a cada episodio su máxima belleza, quiero decir, su máxima fuerza.

"Creo que "Recuento", de Franco Vegezzè, y "La Galleta", de Norman Calabrese y Oscar Castillo, logran también potenciar el interés documental, recurriendo a una trama novelesca paralela de una gran intensidad y variedad. En cuanto a "No se turbe vuestro corazón", de Eduardo Belgrano Raw-

son, es acaso la única novela del concurso en la que el humor se instala desde el vamos en los comandos de la máquina, para no abandonarlos hasta el final: el vuelo, a menudo descabellado y absurdo por voluntad propia, tiene ese encanto que falta en muchos libros latinoamericanos que parecen seguir tensándose miedo a la sonrisa y el juego".

rodolfo walsh

"Es sabido que Cortázar, Onetti, Roa y yo no nos pusimos de acuerdo en un libro. Cortázar defendió vigorosamente "Moros en la costa", de Ariel Dorfman. Onetti y yo coincidimos en suponer que no es una novela sino una antología de crítica literaria, cuyo tic formuló Borges, creo que en Aimotásim: mejor que escribir vastos libros es imaginarlos y resumirlos en una gaceta bibliográfica. Mi resistencia a "Moros" no es simplemente formal, admito que los límites de la novela sean hoy imprecisos, pero un Borges socialista no es a mi juicio una superación del Borges reaccionario que conocemos: dicho esto como una simplificación y con las excusas que merece el brillo de Dorfman.

"Onetti votó por "Los tigres de la memoria", y Roa, que oscilaba entre "Moros" y "Los tigres", desempató a favor de la novela de Martelli, que yo proponía sólo en segundo término".



Joaquín Gutiérrez en Vietnam

joaquin gutierrez

## murámonos, federico

La novela la comenzó a escribir Joaquín Gutiérrez alrededor de 1967 y luego la dejó "aconchándose". Este verano partió a Laguna Verde junto a Franklin Quevedo, ambos con originales en la maleta para trabajar en el verano. "Murámonos, Federico" regresó casi concluido de las vacaciones.

Siguió puliendo las noches y los domingos. Y siguió reescribiéndola aun después de obtener el primer premio del Concurso Nacional de Novela de Costa Rica (10.000 colones = 1.200 dólares). Viajó a Costa Rica y allí siguió puliendo todas las mañanas, mientras los editores le urgían que, de una vez por todas, les entregara los originales.

El viaje a San José le significó a Joaquín Gutiérrez un año en sus actividades como director de la División Editorial de Quimantá; también implicó gastarse por anticipado más de la mitad del premio en el pasaje.

No faltó un intento de quitarle el premio "por secretaría". Otro de los concursantes alegó enérgicamente que Gutiérrez se había nacionalizado en Chile y que, por lo tanto, no podía participar en un

concurso para costarricenses. Hubo una agitada sesión en la Sociedad de Escritores de San José y un escritor, Fabián Dobles, hizo una sentida defensa de Gutiérrez, alegando que tanto la novela como el escritor seguían siendo "tícos" de alma.

Fue un hermoso gesto, pero en verdad no hacía falta. Gutiérrez (35 años, 1 metro 92, casado con Elena Nascimento) sigue siendo costarricense de nacionalidad, aunque llegara a Chile hace casi 35 años. En esa época era campeón centroamericano de ajedrez y partió como observador a un campeonato en Buenos Aires; el regreso lo hizo via Chile; se entusiasmó con el ambiente del Frente Popular y decidió radicarse aquí. Salvo algunos años como corresponsal de "El Siglo" en Moscú y Pekín, ha vivido en Santiago.

"Murámonos, Federico" transcurre en la Costa Rica de hará unos treinta años. Una mujer, Estebanita, se decide a permanecer en cama por toda la vida, al parecer como venganza por una farsa y un engaño de su marido.

También se da el desarrollo psicológico de un niño que va pasan-

do de la experiencia escolar a ciertos atisbos de conciencia social.

Una tercera hebra del argumento la da el marido, a su manera tan porfiado como Estebanita. Contra viento y marea se niega a vender su hacienda a la United Fruit, que termina por arruinarla.

Las obras fueron presentadas bajo pseudónimo al concurso costarricense y causó sorpresa general que el ganador fuese Gutiérrez. A pesar de "Puerto Limón" y "Cocorí", en su tierra se le conoce fundamentalmente como poeta. A la inversa, en Chile se le sabe novelista y se desconoce su poesía.

Uno de los momentos de la visita que sorprendió en San José fue la entrevista que el diario "....."

una especie de "Mercurio" costarricense, le hiciera a Joaquín Gutiérrez. El periódico tiene una línea marcadamente hostil al proceso chileno, no obstante, publicó las declaraciones del escritor, marcadamente políticas y diagonalmente opuestas a su línea editorial habitual.

"Murámonos, Federico" está por aparecer en Costa Rica y se espera una edición chilena antes de fines de año.



# periodismo de izquierda éxito con barreras

Fernando Barraza

Que el hábito no hace al monje y que el 4 de septiembre anduvo dejando la pelería en el periodismo de izquierda y que...

en estos dos años y medio algo se mejoró la brújula, pero todavía no se le achunta medio a medio. Que "El Siglo" a veces es más fome que choque de tortugas. Que "Clarín" es muy entretenido, pero titulares y monas de primera son para las piluchas o el desguartizado de Quilicura.

Que el Enano Maldito es machista. Que el populismo de "Puro Chile" es muy "Nuevedecario" aquí y el "Noticiero" allá. ¿Y le fijaste lo repetido que está el programa de la Portales? ¿Por la pucha, que no haya una buena revista de izquierda? Y el Noticiero de Chile Films no me puede gustar...

Ese es el problema. Mucho me gusta o no me gusta. Y adelante con el achuntómetro.

No hay objetivos precisos, mecanismos de evaluación, clara determinación del público al que se quiere llegar. "Es que el periodismo no es una ciencia, con leyes, axiomas y teorías".

"Pero tampoco se le puede dejar libre campo al espontaneísmo, plagado de concesiones populistas". Entonces...

Pepe Gómez López y Eduardo Labarca se juegan donde las papeas queman, sin retóricas doctrinarias. "Puro Chile" y el "Noticiero" de Chile Films son sus desafíos permanentes, aunque con muy distinto estilo.

Hasta aquí llegaba esta introducción, lista para la foto desde el miércoles 23 de mayo. Recién dos semanas después partió al taller, tras esperar vanamente que José Gómez López diera sus puntos de vista...

o alguna explicación. Como la actitud del fundador de "Puro Chile" también puede contribuir al tema, en vez de sus opiniones, va una cronología del accidentado intento por consignar su pensamiento



...  
Pepe Gómez  
salió  
hace 10  
minutos

...  
uña  
nueva  
realidad

Eduardo Labarca



No se puede hablar del periodismo de izquierda sin conversar con José Gómez López, el Pepe o el Viejo, como lo llaman sus amigos. Resumir su bitácora profesional y humana sobraría para llenar varias páginas. Baste decir que popularizó el programa televisivo "La Historia Secreta de las Grandes Noticias" y es el fundador del diario "Puro Chile". Dijo que prefería contestar por escrito las preguntas de la "Quinta Rueda".

De cómo no las contestó, también es una historia.

Tras diez días de llamadas telefónicas, el Pepe al otro lado de la línea.

—Vente al tiro para acá, lo que quieras.

—No, prefiero ir a las seis, por la huelga de la movilización.

—Mejor, esa es la hora ideal.

A las seis en punto, subir los cuatro pisos y un dibujo del Enano Maldito con la leyenda: "El Viejo bajó por la escalera". No estaba. Ni al día siguiente. Y vuelta al teléfono. Dos días después, Pepe de nuevo: "Perdona, me olvidé", pero "vente al tiro". Ahora estaba.

Hablamos de lo humano y lo divino. Mientras se paseaba por su oficina, prácticamente contestó todas nuestras preguntas. Y algo más. Al sacar el lápiz, para anotar, Pepe pide: "Por favor, prefiero contestar por escrito, hace tiempo que quiero decir muchas cosas al respecto y voy a aprovechar esta oportunidad".

—¿Cuándo lo necesitas?

—Para aver.

—Ven a buscarlo esta misma noche.

No lo vimos nunca más. Teléfono. Por la mañana, al mediodía, por la noche. No ha llegado. Ya se fue. Hoy día no vendrá. Llámelo después.

Más teléfono. Nuevos viajes a "Puro Chile". Mensajes escritos. Pepe en los trabajos voluntarios. Pepe en La Moneda, Pepe en cualquier parte, pero nunca está.

A un amigo común: "Tu podrías hablar con Pepe". Resulto el intermediario. Ahora sí. "Te tendrá las respuestas mañana, sin falta, anda a buscarlas".

Las pizcas. Pepe no está. "No le dejó nada, no sabemos a qué hora viene". Otra vez el bendito teléfono. Salió, no está, acaba de irse, no sabemos si vuelve. Se agotan los plazos, las prórrogas y las nuevas prórrogas. Último intento. Un domingo. A las 11: no ha llegado. A las 12: llámelo más rato. A la una: ya no viene hasta las tres. A las tres: no ha llegado aún. A las cinco: fue a tomar once. A las seis: hace diez minutos que salió. A las siete: hace diez minutos que salió.

No puede ser. Mejor partir a "Puro Chile". Hace diez minutos que salió. No lo creo, señor, me ha dicho lo mismo varias veces. No, ahora es cierto. Dejó la chaqueta aquí. Tiene que volver a las páginas de cambio. ¿A qué hora será eso? Ah, no sabría decirle. Puede ser en diez minutos... o a las dos de la mañana.

—Babe, señor, pero no le diga que aquí le dijimos. Vaya como que usted fue a pegarse un pencazo por casualidad. Debe estar en el Torres o en el Dieciocho o en el Magallanes, pero no le diga.

El Magallanes estaba cerrado con candado. El Dieciocho con las cortinas abajo. Ya en las puertas del Torres... pero uno tiene su orgullo también. Qué diablos tengo que andar buscando a nadie, un domingo en la noche, por los bares

Redactor político de "El Siglo", autor de varios libros que toman el pulso a la actualidad ("Chile Invadido", "Chile al rojo", "Corvalán, 27 horas"), improvisador televisivo en Canal 13 durante muchos domingos, periodista destacado y militante del PC, Eduardo Labarca dirige actualmente el Noticiero de Chile Films, donde lucha por dar vida a sus postulados de fondo y forma sobre lo que debe ser el periodismo de izquierda en el Chile de hoy. En charla con la "Quinta Rueda" fija sus puntos de vista:

—En el periodismo de izquierda, como en todos los aspectos de la experiencia de la UP, hay que ir de las generalizaciones a lo concreto. En lo económico de la batalla de la producción a la productividad. En periodismo, del discurso agitativo o el exordio, a lo concreto. Y lo concreto es mostrar un país que funciona, un pueblo que lucha, que trabaja, que vive. No hay que dar la vuelta en la cosa política, sino que en toda la actividad del país. En la cosa política la contrarrevolución sigue reinando, ese es tu terreno.

—Los periodistas de izquierda debemos sacar la noticia del plano político y llevarla a la nueva realidad. El pueblo debe ser el personaje central. No podemos regalarle el arte, el deporte, lo cotidiano, el magazine y el humor al enemigo. En cambio "Las Últimas Noticias" o incluso, "La Segunda", toma todo esto, metiendo hábilmente su ponzoña política.

—El periodismo de izquierda me parece divorciado con la realidad. A lo más hace un esfuerzo un poco mecánico y va a Ex Yarur, a una población o a un asentamiento. Todo es bueno o malo, blanco o negro. No hay términos medios; exacerbar o alabar.

—Otros sectores del periodismo de izquierda caen en la pornografía, la crónica roja, hacen concesiones a sectores burgueses o caen en el populismo. Ese es un camino equivocado. El populismo periodístico

identifica al pueblo con el lumpen, cree que el pueblo no puede ser elevado o distinguir entre lo valioso y lo vulgar. Entrega mujeres en pelota, crímenes, un lenguaje pseudo-popular.

—No hay nada más difícil que el Nuevo Periodismo. El público ya está acostumbrado a lo tradicional. Y entre el segundo hijo de la Sofía Loren y el dos por ciento de aumento de la producción en un rubro determinado, no hay donde perderse... Hacer avanzar los nuevos temas es difícil. Se necesita un Einstein, un Ehrenburg.

—En La Gran Encuesta de la Fudo Portales se hizo un esfuerzo. Se buscaron otros temas, otros personajes. Pero la dirección de la radio presionó para que se volviera a entrevistar ministros y ahora es la misma lata de siempre. El noticiero de Canal 7 es una patada al estomago del televidente que no es de la UP. De 15 noticias, 12 son políticas y las otras tres parecen una coartada. El público se siente agredido, si puede, cambia el televisor y si no, se convence que el Gobierno es sectario. En el Canal 9 es peor. Hablan del Compañero Allende. Para los que no son de la UP, es el Presidente de Chile. Como los medios de comunicación no son sólo lo que relatan, sino la imagen que dan, el Canal 9, pasa a ser el canal de los compañeros de Allende.

—En el Noticiero de Chile Films, tratamos de mostrarles el Chile de hoy a los chilenos, en todas sus facetas. Tratamos de romper la cristalización Gobierno-oposición. Ponemos a Allende sólo cuando se justifica periodísticamente. La gente pilló, pero no más de un diez por ciento. Para las elecciones de marzo, mostrábamos a todos los candidatos. La gente los miraba a ellos pero no al Noticiero. No le ibamos a dar un voto más a Volodya o a Allendrino, si no nos mirábamos a Fies. Habría sido como tapar el sol con un dedo.



TU SUEÑO ES MI SUEÑO, TU GRITO ES MI CANTO...

tu sueño es mi sueño

El sello IRT creó la serie "Machitún" para que los conjuntos que quisieran experimentar en las mezclas de elementos folklóricos con recursos y concepciones extranjeros (beat, rock progresivo, ritmos latinoamericanos), tuvieran la ocasión de grabar y animar el mundillo de la canción pop que con tanta estrechez administran los discjockeys.

Como la caridad no comienza por casa, recién ahora les tocó a los Amerindios, impulsores de "Machitún", con su álbum "Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto...". La mayor parte de los 13 temas abundan en exploraciones rítmicas, armónicas y poéticas, que conducen a una invitación para la vida que está más allá de la revolución, o bien para que el auditor tome pasaje en ese viaje hacia la libertad. No es extraño entonces que en los temas de Numhauser se reiteren las imágenes del viaje, la obsesión por un fluir limitado que avanza hacia una desembocadura. "El barco de papel", "A pie camino", "Ahora", y "Mí río", señalan la insistencia en el camino de la transición a lo nuevo.

A veces la canción es descriptiva y su poesía arranca de la misma

presentación de los objetos, y en ocasiones la canción se hace arenga, provoca y hasta aconseja. En "Los colihues", valiéndose de una imagen tomada de la naturaleza ilustra muy simplemente el concepto de unidad: "Un colihue es muy delgado y muy fácil de quebrar, pero si juntamos varios, son difícil de doblar". Es en esta línea poética directa y sencilla donde Amerindios encuentra su mejor veta. Así también en "Ahora": "No te vayas por la calle del Después, es Ahora o Nunca". Pero toda la rica textura musical, la sabrosa e incitante experimentación vocal y rítmica, en algunas ocasiones sucumbe en un tipo de poesía algo declamatoria, masticada con la boca llena, abstrusa. No se trata de que esté en discusión la canción conceptual o política, cuya validez no discutimos. Son los recursos discursivos, ampulosamente verbales, los que dañan las intenciones de algunos temas.

El diagnóstico sobre Amerindios no es difícil. Excelentes compositores e intérpretes, y germinalmente buenos poetas, les falta que letristas de categoría les resuelvan de manera más libre y comunicativa sus impulsos líricos.

canto para una semilla



En los momentos que aparecieron las "Décimas" de Violeta Parra, los críticos advirtieron que se había rescatado un libro fundamental para la historia de su poesía. Allí, en el armonioso encasillado de la rima, se libraba con sencillez una meditación sobre un sentido de la existencia profundo, sencillo, femenino y chileno.

Luis Advis, que ya se había pasado con "La Cantata Santa María", reincide en "Canto para una semilla" (DICAP), tomando como inspiración las "Décimas". Apretado en Isabel Parra e Inti-Illimani intenta "mostrar la proyección de su personalidad creadora en los diversos planos de la realidad que ella vivió, así como el símbolo que representa para nuestros tiempos, conflictos y aspiraciones".

La advertencia de la portada es oportuna, porque sin duda, "Canto para una semilla", es la lectura específica que Advis hace de las "Décimas". Esto significa que los elementos de angustia, de meditación y de crítica que hay en las

"Décimas", han pasado a un segundo plano ante la concepción teatral de la música de Advis: un espectáculo que va desde la infancia de Violeta hasta una explosión lírica donde se vislumbra la liberación de toda América.

Advis, en cada caso, encontró la flexión musical que corresponde al verso sintético y concentrado de Violeta: "Yo soy la feliz Violeta, el viento me desalía" o "Lo que fue vino hoy es tinta, lo que fue piel, hoy es paño". Al igual que en "Santa María", donde el público hizo favorito el tema "Vamos, mujer", en este álbum son dos los motivos que ya circulan fuera de la obra: "Los orientes", una exaltación visceral de los abuelos provincianos, y "La infancia"; tal vez porque en ambos Advis se movió en las esferas de los cuentos de hadas, y el público es muy sensible a esa magia.

Por su parte, Isabel Parra y los Inti-Illimani prueban rotundamente que son capaces de hacer cualquier cosa con un progresivo aumento de su registro. AS



Una librería diferente

**Libros - discos - cerámicas**  
 Libros de pensamiento político, social, economía y sociología.  
 Literatura universal, chilena y latinoamericana.  
 Discos protesta. Folklore y chilenos.  
 Afiches conmemorativos de la revolución en los diferentes países.  
 Cerámica de quinchamalí y diaguita.

Editorial Latinoamericana S. A.  
 Mc. Iver 267  
 teléfono 393932



tiene la música que te gusta

# el problema del trabajo teórico

Oswaldo Fernández

**E**l cambio revolucionario de un modo de producción por otro es inconcebible sin su correspondiente "reforma intelectual y moral". Esta tesis es quizás casi una metáfora, de todos modos, una expresión que pervive entre nosotros a estos niveles todavía demasiado metafóricos.

"Creación de una conciencia socialista", o formación del "hombre nuevo", frases por medio de las cuales traducimos la afirmación de Antonio Gramsci a nuestra realidad histórica, aluden a veces a una consigna o lugar común, otras a las proposiciones iniciales de una discusión acerca del ritmo e inclinación de la realización de esta tarea en nuestro país. Pero,

por sobre toda otra consideración, lo cierto es que no hemos sobrepasado aún estos esbozos provisionarios.

El debate atañe entonces, a cómo cambiar la conciencia social. La conciencia obstáculo. Envoltura ideológica, traje que una sociedad nos ha puesto como el más natural modo de existir. Que se aferra en actitudes y comportamientos negativos. Que subyace amenazante tras cada recodo del proceso revolucionario. Que impide agotar al límite las posibilidades de la tarea revolucionaria. Conciencia burguesa que la ideología dominante de una clase ha proyectado sobre todo el pueblo, habituándolo a una determinada acti-

tud frente al Estado y el poder, frente al trabajo y las tareas productivas, hacia la tarea social, hacia la labor colectiva, hacia la familia y la educación, en fin de cuentas, hacia toda la vida social.

Sabemos, aunque no sepamos sino esto, que el asalto a la conciencia burguesa, en las distintas maneras como ha deformado a un pueblo, sólo se hace posible en la medida en que esta crítica signifique la inmediata y paralela instalación de la conciencia nueva. Conciencia que llamamos socialista, pero que, en nuestro caso como en todo caso, es un acto de creación histórica.

Entre el momento de rechazo de las formas caducas de la conciencia burguesa y la consolidación política de un nuevo comportamiento social se instala la necesidad del trabajo teórico.

Se habla de la nueva moral, de la nueva educación, de la nueva conciencia política, pero lo que encierra el adjetivo "nuevo" reiterado en estas postulaciones, contiene todavía conflictos teóricos no resueltos, ofertas contrapuestas y disímiles, y a veces, por qué no decirlo, la ambigüedad.

Existe un proceso de experiencia política; una búsqueda colectiva que se puede rastrear a través de las luchas más decisivas del proletariado chileno frente a los embates de la reacción y en el enfrentamiento de las fases nuevas del proceso revolucionario. Pero esta experiencia supone al paralelo proceso de búsqueda teórica, que debe hacerse manifiesto y no permanecer implícito como hasta ahora. Porque la experiencia política no surge ni se desarrolla espontáneamente sino precedida siempre de una teoría. No basta, creemos, con escarmentar la conciencia nueva, la conciencia socialista en este u aquel estallido inmediato, por mucho que nos seduzca a primera vista. Es menester examinar primero si no trae envuelta aún la vieja mirada ideológica, la mirada de clase y precisamente de una clase contraria y antagónica. Determinar con exactitud los propósitos y las metas que un hecho político expresa. Si las metas que nosotros queremos darles coinciden con las posibilidades de ese proceso de asumirías.

Los acontecimientos en torno a la ENU ejemplifican en gran medida lo que venimos diciendo. Una caracterización abstracta genérica para el mundo capitalista de las contradicciones entre dos maneras de ver la educación, sin examinar en concreto el problema en los marcos de la realidad educacional chilena sirve de pauta para una proporción de retórica apresura-

da, más querida que estudiada realmente y que tras toda la manejada política, maniobrada por la derecha, deja el problema de la educación igual que antes. Algo semejante ocurre cuando queremos otorgarle a organismos surgidos como respuesta de dificultades bien precisas una dimensión distinta de la que tienen o pueden dar. Las JAP son organismos de ayuda al proceso de cambios, situados en la esfera de la circulación y para responder a una situación anómala bien concreta en el plano de la distribución de alimentos básicos al pueblo. De modo que ni siquiera ocupan todo el campo de la distribución, y sólo la parte que ésta ocupa dentro del fenómeno íntegro de la circulación. Mucho menos se puede pretender que pasen a ocupar un vital direccional en la lucha revolucionaria, por muy decisivas que sean en un momento dado.

Se trata, entonces, de penetrar en esta experiencia política, de estudiarla, situando en sus niveles específicos, propios y obligados al trabajo teórico.

Problemas como aquel de la participación de los trabajadores, el problema del poder en sus distintas versiones, hasta aquella del poder popular, que parecieran a primera vista meramente económicas, como los relacionados con el área social y la batalla de la producción, están insertos en todo lo que supone la creación histórica de esta conciencia socialista. Más bien son consustanciales a ella. No se pueden pensar sin ella.

Luego, entonces, qué decir de los retrasos que se advierten a este respecto. ¿Cómo se puede pensar que primero va una cosa y luego otra? ¿Qué primero es lo económico y luego las tareas de la política cultural? Absurdo sería también contraponer ambos aspectos. Pero aunque nadie se plantee las cosas así, la cuestión está vigente y flagrante.

No sólo hemos descuidado y postergado el trabajo teórico, sino que ni siquiera tenemos un debate sobre sus contenidos, tareas y direcciones.

Además, es necesario advertir que en Chile, la conciencia burguesa de por sí persistente a despecho de los cambios que se puedan producir en la base económica, se halla incrementada, no sólo por la persistencia de relaciones antiguas de producción, sino porque también en el campo teórico la burguesía nacional, la derecha y la democracia cristiana mantienen institucionalmente la consolidación de estas viejas formas y cifran en ellas gran parte de sus esperanzas contrarrevolucionarias.

Creemos que aún no hallamos coherencia en el enfrentamiento de esta situación y es precisamente allí donde se alberga la proliferación de imágenes, de soluciones y de salidas, de versiones respecto a una labor común. Tanto así que de pronto, sin haber hecho nada, sobreviene un cansancio teórico y los intelectuales preferimos salir a pagar culpa en un quehacer practista que nos evada del problema concreto y de nuestra tarea más específica.

Es necesario perfilar la fisonomía propia de nuestro trabajo, buscando la respuesta adecuada. No somos meros amanuenses de un proceso que transcurre aparte de nosotros, sino parte de la vanguardia donde el trabajo teórico es uno de los momentos de la lucha revolucionaria.

No se trata tampoco de hacer una "literatura para obreros" sino de crear a través de la lucha del proletariado la nueva conciencia. Una tarea donde el trabajo teórico juega un rol ineludible e insustituible.

Oswaldo Fernández es profesor de Filosofía en la U. de Chile (Valparaíso).

Ilustró Guillermo Nuñez



Siempre conviene echar algunas miradas hacia atrás cuando en momentos como hoy nos proyectamos con decisión al futuro. Especialmente válido es esto en el arte, que en mayor medida que cualquier otra expresión es una síntesis temporal de nuestra existencia.

Por eso queremos recordar a esa falange pictórica, llamada tal vez arbitrariamente "Generación del 13", que cumple 60 años y que representó en su tiempo una importantísima ruptura con el academicismo chato e impersonal que prevaleció en nuestra plástica hasta fines del siglo pasado.

Su gran mérito —aún insuficientemente estudiado— estriba en haber inaugurado una pintura de estirpe social dentro de la búsqueda de un lenguaje propiamente chileno. El sentido de todo su haber no es algo aislado ni caprichoso, sino el trasunto generoso de la intencionalidad cultural de los albores del siglo y que ya veníase insinuando en la poesía de Pezoa Véliz, de Carlos Mondaca, en los cuentos de Baldomero Lillo, en el teatro de J. Rafael Allende, Acevedo Hernández y Víctor Domingo Silva. El suyo, como todas las manifestaciones de esta época, será un "arte amargo", dramático en sus temas y estremecido en su visión de las oscuras condiciones de explotación en que vive nuestro pueblo. Igual que poemas como "Nada" o "Tarde en el hospital" o las crudas escenas de "Sub Terra", las telas de la Generación del 13 nos muestran orfandad, dolor, miseria. Y no es una temática que se imponga por razones ideológicas; muchos de sus integrantes, como Pezoa Véliz, tuvieron por cuna el conventillo. Su origen social y el hábito pueblerino de sus obras les cierra las puertas en las narices de un mercado pompiere y snobista. Muchos entonces ruedan hacia una atolondrada bohemia.

Pero otros de sus componentes tienen también cuerdas menos dramáticas, pero llenas de un sentido vernacular que las emparentan con el despertar de la música chilena: como "Escenas campesinas" o "La voz de las calles" de Pedro Humberto Allende. Son los temas de cueca, de velorios de angelitos, de floristas, de chinganas; es un costumbrismo que tiene sus raíces sumidas en Rugendas y J. Antonio Caro.

La Generación del 13 recoge, aunque tardíamente en relación a otras manifestaciones artísticas, ese primer impacto en la conciencia nacional de las abismantales desigualdades sociales que existen en nuestra sociedad. Y no solo el arte las reflejará en un tono de amarga conmiseración, serán también los cronistas, los periodistas, los historiadores e incluso los propios políticos; como se advierte en algunos primeros escritos de Luis E. Recabarren.

Todo movimiento o generación artísticas se impone a la larga luchando por algo, pero fundamentalmente contra algo. Los del 13 no escapan a este designio, ya que sus armas van dirigidas en lo principal contra ese "universalismo" estético que por entonces se deja ver en los vanguardistas que se empeñaban en deslumbrar al país con los últimos experimentos parisinos. En su punto de mira, en cambio, está nuestra realidad, nuestra dramática realidad.

Por eso, después de 60 años, su lección está vigente.

CARLOS MALDONADO

## la generación del 13 una capitanía de pintores



Enrique Bertrix

Arturo Gordon



Waldo Vilo

Una generación tiene sus características propias. Para Ortega y Gasset procede de un impulso o de un denominador común que la determina como tal. Este impulso puede ser histórico, político, religioso, filosófico o estético. Demora unos quince años en gestar sus postulados y tiene otros quince años de vigencia, hasta la generación siguiente.

La generación del 13 no tiene muchas de estas condiciones. Es más bien una influencia que se produce en Chile en el contexto histórico del año de la exposición internacional que tuvo como motivo el centenario de la República en 1910. En esta oportunidad concurrió un importante número de maestros europeos de los que no se habían visto originales en Chile. Entre ellos vino el pintor español don Fernando Álvarez de Sotomayor, que produjo un gran impacto entre los pintores jóvenes de la Academia de Bellas Artes. A tal punto llegó este entusias-

mo, que se le contrató como director de la Academia y profesor de pintura.

La generación anterior fue la que se denominó del 1900. Su maestro fue don Pedro Lira, quien formó la primera generación de pintores chilenos y el primer Museo de Arte Nacional (actual Museo de Arte Contemporáneo).

A este grupo de pintores (del 800) pertenecieron Pablo Burchard, Agustín Abarca, Arturo Gordon, Gerónimo Costa, Manuel Ortiz de Zárate, Julio Ortiz de Zárate, y otros. Algunos de ellos pasaron a estudiar posteriormente con don Fernando Álvarez de Sotomayor, razón por la cual algunos críticos los confunden con los del 13.

## amadas imposibles

La generación del 13, también llamada "generación trágica", vivió la época de la tristeza, de los elgarrillos baratos y de las amadas imposibles, de las lecturas de Amado Nervo a la luz de una mala vela. Muchachos tremendos, se lanzaban contra la vida armados sólo de sus quimeras, de un verso hermoso, o de un ensueño imposible.

Eran artistas ciento por ciento, y como dicen los locos de hoy, muy malos negociantes en los sucios cambalaches de la vida, que se vengó de ellos, triturándolos contra la dura realidad. Pintaron, soñaron y tuvieron una solitaria muerte, sin traicionar ni traicionarse.

Pero ni la pintura se escapa a veces de ser adulterada, y vemos a los papanatas engañados con una pintura de gran precio comercial, como la de aquel pintor que mucho vendía en sus exposiciones y de quien decía Juan Francisco González: "Es un mal pintor, pero muy hábil para ganarse la vida".

En violento contraste con esto, mis amigos no sabían ganarse la vida. Fernando Meza era uno de ellos; pintaba unos otoños maravillosos que nadie compraba, pero que ahora ya quisiera tener.

El parque Verlainiano de azules brumas de ensueño y lejanía de indefinible tristeza; o por el contrario, una fuente romántica del cementerio quebra su garfio de cristal contra la masa oscura de los cipreses decorativos. El poeta Claudio de Alas le aconsejó, despreciativo del género humano: "Pinta sólo un perro, nada más que un perro". Y así fue, sólo un perro cruza el esplendor romántico de la tela. Eso sí que debió darle sus desvelos el dibujo del animalito aquél, pues mientras más uno lo mira, más parecido a un gato lo encuentra.

Integrada por tantos y valiosos elementos que surgen, tal vez demasiado prematuramente, en un ambiente hostil a las manifestaciones estéticas de la pintura joven de aquel entonces, uno no puede menos de preguntarse: ¿Cómo lograron pintar estos hombres en condiciones tan precarias que apenas les permitía vivir? Esta interrogación se torna trágica cuando se hace la confrontación de sus integrantes, después de su última exposición retrospectiva, en la que todos estuvieron representados. Son como los héroes de nuestra plástica nacional, desaparecidos —casi todos— demasiado jóvenes, sin haber alcanzado la plenitud. Moya y Bertrix, verdaderas promesas, mueren en plena juventud, dejando una huella de pequeños maestros. Alfredo Lobos, de relevantes condiciones, no escapa a lo que parece ser el destino trágico de su generación, y muere a los veintiocho años cuando inaugura en España una exposición de sus obras, dejando como los otros una huella de joven maestro al que se imita, se sigue, y hasta se falsifica. Pachín Bustamante, dotado como el que más, deja en su breve tránsito terrestre tallas en maderas, muebles de arte y, como si fuese poco, retratos de composición, figuras de refinado color y gran concepto plástico. Pachín, enfermo, muere pobre, olvidado, calumniado.

Todos, o casi todos los de esta brillante generación, se fueron antes de alcanzar los frutos de los cuales ellos mismos eran las promesas. Bastaría enumerarlos para establecer una línea de categoría no sobrepasada de nuestros pintores: Exequiel Plaza, Enrique Bertrix, Enrique Moya, Alfredo Lobos, Alberto Lobos, Enrique Lobos, Pachín Bustamante, Laureano Guevara, Ulises Vásquez, Pedro Luna, Jorge Madge, Elvira Melan, Ricardo Gilbert, Carlos Isamitt, Oscar Millán, y tantos otros a quienes Pablo Neruda denominó: "Una capitanía de pintores".

Por aquellos tiempos, las cosas no eran como hoy. Si eran mejores o peores, yo no sabría decirlo, más en todo caso eran muy diferentes. Nuestros amigos, paisajes, circuntancias, formaban un todo de realidad de las íntimas esencias de nuestro existir. Las ca-

les de; barrio Recoleta e Independencia, de chatas casas de un piso, con zaguan y tres patios empedrados con piedras de huevillo, porticos y algunas de las más pretensiosas con su recio portalon que se emparentaba con la Colonia. Por allí transcurrían nuestras andanzas de muchachos, millonarios de ensueños, aunque escasos de dinero, cosa que no nos preocupaba ni poco ni mucho. Por delante teníamos toda la vida, o creíamos tenerla, con el caudal maravilloso, amasado de estrellas y ambiciones fragantes. Tremendamente románticos en el fondo, aunque nos creíamos en nuestra candidez de jovencuelos más perularios que de siete suelas.

Señalemos en primer lugar al discípulo preferido del maestro español don Fernando Alvarez de Sotomayor, Ezequiel Plaza. Junto con sus enseñanzas recibió una marcada influencia de la escuela española, de aquel tiempo, que se hace presente después en toda su trayectoria artística. Era el "Negro Plaza", como le llamábamos, de contextura atlética, más bien alto, verdadero exponente de la raza. Su rostro rasurado, de enérgicos trazos, semejava al de un valiente "matador". Bajo los negros arcos de las cejas resplandecían los ojos de poderosa vitalidad. Superdotado como pintor y con un espléndido físico, bien podría haber pintado cien años. Sin embargo, este malogrado artista vivió como destruyéndose a sí mismo en una violenta carrera, llena de brillos, pero que duró escasamente unos años. Esto deja una enseñanza amarga, pero enseñanza al fin, para las generaciones jóvenes que se creen poseedoras del caudal inagotable de su juventud.

Vivieron, como alguien ha dicho, en esa edad medía de la pintura de Chile y se estrecharon con la cerrada incomprensión de la crítica y del público. Influenciado desde luego por ella se miraba con supremo desden la pintura nacional y hasta se llegaba a dudar de la existencia de pintores en Chile. Los que se decían amantes del arte propiciaban como de buen gusto la adquisición de pintura europea, y no de la mejor, sino por el contrario, aquella otra de mala calidad, "pompiér", que hizo época en nuestra sociedad del 1900.

**por cuarenta centavos**

Si se recuerda lo que ocurrió con los maestros de la pintura moderna, que ya eran célebres en Europa, es fácil comprender lo que sucedería con esos jóvenes pintores. Sus telas no las quería nadie, ni como regalo. Esto no es un mero decir. Pachín Bustamante dejó sus cuadros y otros de Ulises Vásquez con motivo de un presunto viaje a Europa para ser vendidos. Nadie se interesó por ellos... ni por la mínima suma de 40 centavos. El amigo que tales cosas me contaba compró el lote a ese módico precio.

Todos esos muchachos de indiscutible talento no pudieron o no supieron adaptarse a un medio adverso y sucumbieron víctimas de un ambiente hostil.

Ezequiel Plaza, a los diecinueve años terminó "El Pintor Bohemio", retrato del pintor Guillermo Vergara, pintado en un conventillo de la calle Nataniel, donde los gemelos hermanos de Vergara posaban alternativamente como modelo para el consabido cuadro. Después de una trifulca de padre y señor mío entre los hermanos, la tela fue rasgada, siendo retocada posteriormente por Plaza. Debido a su modestia, costó mucho a sus amigos para que lo enviara a la exposición de 1910. Cuando allí lo vio el maestro Alvarez de Sotomayor, elogió calurosamente a Plaza, diciéndole: "Lo felicito, maestro". Después, volviéndose a los alumnos, agregó: "Esta es obra de un macho... ya apareció un pintor". El cuadro, años más tarde, fue reproducido en la revista "Studio", de Londres.

Enrique Bertrix es menos que una leyenda y desde luego más que un mito. Deja una estela tras de sí, este muchacho de fronta) prominente y de hundidos ojos escrutadores. De talento privilegiado, asombra a su propio maestro, don Fernando, que lo ve en gran estima. Es el más joven del grupo y lo que podemos captar sobre su vida, pasión y muerte, lo cuentan quienes fueron sus amigos y guardaron por él un afectuoso recuerdo y una gran admiración.

Es fama que durante las clases, el maestro se detenia disimuladamente para admirar, sin ser visto los trabajos de este excepcional alumno que ya entonces tenían personalidad propia.

Los dibujos de Bertrix establecen una línea de enseñanza a quienes lo vieron trabajar en la más extraordinaria síntesis, lograda

en una concepción plástica que prescindió ya del color. En su afán de profundizar sus estudios de los modelos clásicos, llegaba al planteamiento del color dibujo, en tres tonos, con una materia diluida, casi siempre una aguada.

Bertrix era un introspectivo no académico, realista mixto en sus primeros tiempos, ya con una visión extraordinaria del color. El retrato de Paul Verlaine, de Eugène Carrière y el de su madre hecho por Bertrix, guardan una curiosa equivalencia.

Le seducían, sin duda, los azulados grises de Velázquez, sus plateadas armonías y la sólida construcción que sostiene el dibujo, en el admirable equilibrio del color.

Los retratos de Bertrix están en esa línea, no como el manierismo de las fórmulas intercambiables de la Academia, sino más bien como el ajustamiento de su fuerza de pintar en la contenida, reconcentrada y obstinada observación de su poderoso pensamiento plástico.

El autorretrato del pintor surge de la atmósfera ambiente del fondo. La cabeza lozada en plateados y grises, de quieta lumi-



Cuadro de Arturo Gordon

Bertrix retrato de Enrique Moys



Ezequiel Plaza

Retrato de Alvarez de Sotomayor, maestro de la Generación.



Alfredo Lobos



Los pintores del 13 con la bailarina Tortola Valencia en la Academia de Bellas Artes.



Carlos Izamitt (Autorretrato)



Enrique Lobos "Maternidad"

nosidad y de gran finesa de color. Desde esta cabeza de carácter y fuerza anímica, nos miran escrutadores los ojos de Bertrix. No hay ya respuesta en este mundo para su muda interrogante.

Frecuentábamos en la calle de los Olivos la casa de los internos de medicina, que estaba rodeada de otras pequeñas, pero en todo semejante a las que hemos descrito. Las cabezuelas retorcidas, entre las dormidas casas de tejas, también con piedras de huevillo y aceras irregulares.

Este antiguo y nostálgico rincón de Santiago lo captó profundamente esta generación de pintores en sus croquis, manchas y apuntes de color. Las agrupaciones de sombría y grotesca humanidad de Pedro Luna; carretones cerviceros con grandes percheros, los patios de los conventillos con ropa puesta a secar, de Alfredo Lobos, la sutil melancolía imprecisa de los atardeceres urbanos del exiliado Fernando Meza, las tardes arboledadas de cordillera del Pachá Madariaga.

Pedro Luna frecuentaba los vericuetos de la vieja Escuela de Medicina. Su certera pupila de pintor tomaba preciosos apuntes en ese sitio que los estudiantes llamábamos "la cocina" y que en realidad era el depósito de los cadáveres destinados a la sala de disección: "Unos viejos mozos de la sala de anatomía con grandes delantales oscuros levantaban por los hombros y las piernas el cadáver esbello de una muchacha en la cadavérica desnudez, con ojos de fauno y ávidas miradas".

Apunte maravilloso que no sabemos dónde lo vimos por última vez Pedro Luna, desinteresado, vendía estas cosas por dos pesos o las regalaba.



Abelardo Bustamante (en 1924)



Enrique Bertrix (Autorretrato)



# historia con raíces

Ernesto Saut

La generación del trece es más que un grupo de pintores y menos que el mito que se ha construido en torno a ella. Es más que cada una de las vidas individuales —conjunto de anécdotas atesoradas con amor, pero sin respeto— y menos que toda la fantasía literaria tejida a la sombra de la "Heroica capitania de pintores" con que Pablo Neruda transformó a los hombres en literatura.

Una generación no está en el aire, privada de raíces. Aunque los pintores del año trece se encierren en su protesta, en su revolución —revolución contra un equivocado concepto de la cultura— están, de todas maneras, inmersos en la vida. Sus obras son la consecuencia de ligaduras imposibles de cortar. Las pequeñas manchas, realizadas sobre cartón o madera, están estrechamente ligadas a la franciscana pobreza de medios propia de artistas que no gozaron del favor: oficial ni del apoyo de la clase pudiente. El tazón de café y las sopapillas a veinte centavos el servicio, el pago del arriendo o de una comida con obras tasadas a precios ridículos, tienen mucho que ver con la naciente lucha de los obreros en contra de la explotación y con la literatura de protesta crecida en nuestro país al amparo del nuevo siglo.

La historia de la generación del trece tendrá que superar el plano de lo anecdótico. Tarea difícil si los hombres, como protagonistas, son incapaces de ver cuánto de ellos mismos pertenece a los demás. La historia, relatada como una suma de hechos o anécdotas, está pensada para entretener al lector. La verdadera historia de este grupo de pintores está muy lejos de haber sido escrita.

## ¡prologonistas!

Carlos Isamitt, Camilo Mori y Marco A. Bontá. Tres nombres y tres direcciones en la geografía de Santiago para llegar a quienes fueron compañeros de ruta de los pintores de la generación del trece.

Mori en su taller (uno de los muros es un alto ventanal); "para hacer un retrato hay que tener buena luz": "... hay confusión. Toda generación tiene antecedentes en la anterior; todo movimiento tiene raíces". Y es la búsqueda de esas raíces la que nos lleva al barrio Recoleta. Carlos Isamitt afirma haber bautizado a la generación. (Músico y pintor pasa con soltura de las partituras a las telas.) "Querían hacer la gran pintura, llamada así intuitivamente. La gran pintura de los maestros europeos que no conocían."

Marco A. Bontá apunta más certeramente a los hombres y a las circunstancias: "El medio social veleidoso de entonces miraba con desdén los actos de superación del hombre de origen modesto; y más indiferente si se trataba de artistas". Las reflexiones de Bontá se mueven entre el esfuerzo del ins-

tante por recobrar algo de aquellos tejanos años y lo ya expuesto en conferencias y notas publicadas.

## los exquisitos de entonces

El crítico Antonio Romera anota: "el nombre (de la Generación del Trece) viene del año en que unos pintores apartados de la estimativa oficial y desdénados por los exquisitos de entonces muestra colectivamente sus cuadros en la sala "El Mercurio". El crítico, sin proponérselo, asigna al año 1913 una connotación distinta al hablar de los "exquisitos de entonces".

Ellos, dispensadores del aplauso y del favor económico, tuvieron mucho que ver con el surgimiento de ese grupo de pintores. Y también los "exquisitos de antes". Distinguidos abogados, latifundistas y notarios que oficiaban de pintores, se sentaban en los sillones de los jurados, integraban el Consejo de Bellas Artes y se hacían retratar para la posteridad. Eran los mismos que sesenta años antes habían importado de Francia al pintor Raymond Monvoisin, quien hizo una fortuna explotando la vanidad de quienes se disputaban por posar para el maestro previo el pago de suculentos honorarios.

Ese era el clima. De un lado pintores que tenían, además, una profesión honorable: abogados o médicos. Del otro, un selecto público que se sentía interpretado por el siguiente párrafo del diario "La Unión", de Valparaíso (24 de abril de 1895): "En las vidrieras del almacén de los señores Kirshinger y Cia. se exhibe un retrato del señor Remigio Salas, hecho por el distinguido artista W. H. Walton. Los que han conocido al señor Salas pueden admirar en esta hermosa tela aquel parecido sorprendente que el señor Walton sabe dar a sus obras. No le falta más que hablar", según la expresiva y pintoresca crítica popular cuando se sienta dominado delante de una obra de arte, por el vigor y la vida

que hay en ella. En actitud natural y tranquila, con una expresión llena de vida, el señor Salas tiene en la mano un cigarrillo en el que uno cree que puede encender su propia cigarro..."

Ese limitado ambiente santiaguino, como lo llama Bontá, había acuñado epítetos tales como: bohemios, melenudos, chascónes... para referirse a los nuevos pintores.

## los bohemios y los otros

Cantilo Mori, como Bontá, conoció a todos los integrantes de la generación del trece. Había llegado de Valparaíso en 1914 e ingresado de inmediato a la Escuela de Bellas Artes.

—La generación del trece es aquella que corresponde por una parte a la llegada del pintor español Alvarez de Sotomayor y a la inauguración del Museo de Bellas Artes y de la Escuela de Bellas Artes (1910).

Mori revivía su archivo: fotos, notas, catálogos, recortes de diarios. La referencia al año trece tal vez derive de una exposición realizada por el grupo en Valparaíso. Recuerdos del diario "La Unión" (11-9-1913) entregan detalles de la exposición y una lista de los artistas participantes.

—La generación estaba dividida en dos grupos: los bohemios y los "recatados". El de los bohemios lo integraban artistas de extracción popular. Se comentaba que uno de los hermanos Lobos (posiblemente Alberto) había sido lustrabotas. Los recatados, todos alumnos de Pedro Lira —quien era abogado—, aparecen como de mejor situación social. Cuando uno mira, ninguno de los pintores consagrados de la época era de extracción popular.

Entre los bohemios (gran melena, chambergo de ala ancha y corbata de cucho) estaban José Abelardo Bustamante ("fuschín"), Barack Canul de Bon, Alfredo, Alberto y Enrique Lobos, Pedro Lirna, Andrés Madariaga, Enrique



Ernesto Saut: Valparaíso



Andrés Madariaga



Enrique Lobos: Retrato



Alfredo Lobos: La Pila

"Pachm" Bustamante. Alcalá de Guadaíra.



Enrique Lobos. Fuente.



Enrique Moya. Retrato.



Cuadro de Andrés Madariaga.

Bertrix, Fernando Meza, Julio Ortiz de Zarate, Exequiel Plaza, Ulises Vázquez, Manuel Gallinato y el escultor David Soto. Los "recatados" eran ya jóvenes maestros en 1913. Alumnos de Pedro Lira casi todos: Arturo Gordon, José Caracci, Pablo Burchard, Jerónimo Costa, Carlos Isamitt.

Las dos corrientes coinciden en la Escuela de Bellas Artes inaugurada en 1910 en el curso de los festejos del Centenario de la Independencia. Los alumnos de Lira traen ya un acervo de conocimiento y esfuerzo; los bohemios se forjan en las aulas de la nueva escuela.

### pompa y circunstancia

Para Bontá, la inauguración del Museo de Bellas Artes y de la Exposición del Centenario, el 18 de septiembre de 1910, marca una fecha memorable en el desenvolvimiento del arte en nuestro país.

—Todavía se dibujan claras en mi memoria las imágenes de aquella pomposa inauguración. Fue algo más que una ceremonia, una espléndida fiesta de color. Porque al colorido de las pinturas, a la luminosidad del Palacio, interponiéndose el multicolor de los uniformes, el oro de los entorchados de las misiones militares y diplomáticas que vinieron a nuestra celebración. Carrozas de caballos lustrados, de cocheros en impecables libreas, iban y venían portando su perfumada carga.

Bontá era un niño entonces. Pero a pesar de sus once años, el recuerdo de aquella fiesta aún perdura. Las obras expuestas en el salón del centenario pertenecían a los autores de mayor prestigio — oficial — de la pintura europea.

El colorido de las ceremonias y la explosión de color de la exposición definieron, según Bontá, muchas vocaciones. Varios muchachos modestos se matricularon de inmediato en la nueva Escuela de Bellas Artes. Pero toda aquella

pompa y circunstancia se levantaba sobre una dolorosa realidad.

Ese mismo año aparecía un libro titulado "Sinceridad. Chile íntimo 1910", que su autor Alejandro Venegas (firmaba con el pseudónimo de Dr. Valdés Cange) dedicaba al presidente electo Ramón Barros Luco.

Venegas trazaba en él, con sombríos rasgos, el clima de miseria y explotación en que vivían los obreros del salitre. No faltaban allí el despojo de las pulperías, las fichas con que se pagaba el trabajo y la tortura de las habitaciones de techo metálico que eran un horno de día y que apenas protegían del frío de la noche.

La dedicatoria al mandatario era escueta: "Si vos pudierais dejar por unos días los palacios y descender a los conventillos de las ciudades, a los ranchos de los inquilinos, a las viviendas de los mineros y a los campamentos de las salitreras, vuestro corazón se enternecería y vuestro rostro enrojecería al ver la vida inhumana que llevan las tres cuartas partes de vuestros conciudadanos".

La obra surgía en los momentos en que bajo la desdeñosa frase: "La cuestión social no existe", se gestaba toda una rebelión en la clase obrera y se formaban los primeros sindicatos.

Nada de esto podía ser ajeno a los pintores de la generación del trece. Libros punzantes como "Sub Terra", de Baldomero Lillo, y "El Roto", de Edwards Bello, circulaban ya en los primeros años del nuevo siglo.

### los "parias"

¿Rebeldes? ¿revolucionarios? ¿anarquistas? Camilo Mori hace un esfuerzo interior para construir una definición:

—Nos gustaba sentirnos "parias", un poco fuera de la sociedad. Era un alejamiento intuitivo, no claro. Era una bohemia que vivía en función del arte y en permanente cri-

sis económica. Sufría y buscaba sufrir más.

El grupo realizaba una revolución inversa. Interior. Se levantaba en contra del equivocado concepto de la cultura imperante en la época, pero no buscaba el apoyo de otros. Se bastaba a sí mismo, exigiéndose cada vez con mayor rigor en su arte y prodigándose poco en exposiciones individuales o colectivas.

Aparentemente aislados, incommunicados, nihilistas, los pintores de la generación del trece no podían cortar, sin embargo, los lazos con el medio en que vivían. Las telas, lasadas en sumas insignificantes, pagaban el arriendo de una pieza, una botella de vino o el ocasional derroche de una comida. Otras veces, pequeños expedientes como una rifa o la venta a un amigo rendían lo necesario para comprar materiales. La "cuestión social" no existía tampoco en la pintura. La revista "Zig-Zag" realizaba pingües negocios con las obras de los pintores. Camilo Mori recuerda su experiencia:

—"Zig-Zag" pagaba entonces 15 pesos por publicar la foto de un cuadro en la tapa de la revista. A mí me pidieron seis cuadros para escoger, y luego de algún tiempo publicaron la foto de uno y me pagaron 15 pesos. Pero se quedaron con todos los cuadros.

Esa realidad determinaba los temas que los pintores recogían en sus cuadros. La nota predominante era "lo trágico cotidiano". Pintaban los barrios pobres, el pueblo. No era una denuncia abierta, pero tampoco había indiferencia ante un estado de cosas contra el que se rebelaban los obreros y los estudiantes. Bontá recuerda las inquietudes de entonces:

—Intentábamos arralgar el arte en la tierra. En el hall de la escuela, en el museo y bajo los árboles del Parque Forestal se promovían discusiones sobre la cultura y la vida nacional. En ese ambiente de efervescencia comenzaban a gestarse corrientes de avanzada que iban a cristalizar en el movimiento estudiantil del año veinte.

Y también estaba la Primera Guerra Mundial, decantada a través de las difíciles comunicaciones de esos años (conflicto en el que murió uno de los "bohemios", Enrique Bertrix), la crisis de la industria salitrera y la primera Ley de residencia, arma legislativa de persecución, destinada a coartar la permanencia en el país de los "agitadores" extranjeros.

Todo esto forma parte de la historia no escrita de la generación del trece. Y también los poetas: Juan Guzmán Cruchaga, Roberto Meza Fuentes, Daniel de la Vega, y Domingo Gómez Rojas, torturado y muerto en la cárcel por defender sus ideales. Una generación no está en el aire. Como dice Mori: "Todo movimiento tiene raíces".

La idea era comerlos un sandwichito mientras tomábamos una garza y conversábamos de los motivos centrales, y los no tanto de la filmación de *Palomita Blanca*, pero Ruiz empezó a jugar con la carta y terminamos comiendo prietas con puré, disueltos con chop de Ireton. Todo esto como telón de fondo ya que seguimos hablando y que cuenta que "en realidad me siento bien filmando esta película, tengo absoluta libertad". Esto como respuesta a "pero el mundo en que tú te mueves es otro?, ya que sus viajes son por los restaurantes, los bares, con gente adulta, chilenos que juegan al cacho y de vez en cuando se agarran a combos.

De ahí a pegar el salto a los pálidos que toman fantas, y adoran el beat y suben a las discoteques no es nada fácil. "En realidad sí —responde—, pero el barrio, el mundo del barrio no ha cambiado nada. Yo me crié en un barrio y hacíamos las mismas cosas que hacen hoy los adolescentes, quizás tengan otra música, pero la vida es la misma, así es que es un poco recuperar mis recuerdos. Lo de las discoteques lo he tenido que mirar ahora. Por otro costado tengo entendido —le digo— que ésta es la primera vez que trabajas con un equipo que estaba hecho, que no lo armaste tú, que no trabajas con tus amigos. "Sí —responde—, es volver al cine de autor. Cuando uno trabaja con amigos, éstos aportan ideas y la responsabilidad se comparte". Esta idea la vería en marcha dos días después en un colegio ubicado en Chiloé con Suble.

El set es el liceo donde la Palomita estudia y allí desde la media mañana estaban los eléctricos iluminando un pasadizo medio siniestro por donde cuatro estudiantes escapan en el recreo a una pautosa de empleados de banco de esos que cuando están con unos tragos se les sube la moral y empiezan a retar a las niñas por haber aceptado la invitación. Allí se supone que uno muere —no se sabe bien de qué—, pero en todo caso el asunto de la fiesta solo está re-

ferido por las niñas cuando vuelven y son sorprendidas medio borrachas. La escena se había filmado la tarde anterior, quizás mientras yo subía por ese ascensor o en el momento que tratada de conectar mi teléfono con la productora. En todo caso Ruiz —mientras almorzábamos en el Club Vasco, en medio de virulentas canciones entonadas por colorados oriundos— me contó que la directora no las retó por llegar borrachas sino más bien por no saber tomar y acto seguido las invita con un trago de menta y las manda para la casa. Entonces esa mañana se filmaría la fuga, un trozo que narrativamente es anterior y yo no sabía aún de qué se trataba, cual era la idea para que allí en cada recodo hubiera niñas que bebían cerveza y fumaban como murciélagos, mientras la cámara las recorría una y otra vez. La escena va sin sonido directo de tal manera que Ruiz gritaba sus instrucciones a medida que el camarógrafo avanzaba. Cuando esto se filma, en el patio del liceo corre otra película: las extras —unas sesenta— están allí desde las nueve y media y a las doce aún la primera toma no está lista, se aburren, piden un cigarrillo tras otro, la primera excitación de estar viendo como es esta cuestión del cine ya se les pasó.

A las doce y media la toma está lista y hay que preparar una sala de clases. Allí se filmará en la tarde. Las niñas deben quedarse todas. Los productores tienen que conseguirles el almuerzo. Ruiz necesita conversar con el actor que dictará la clase, marcarle la idea de lo que tiene que decir y allí al

mismo tiempo que almorzábamos, veo como el mundo del liceo se va configurando. Aparte de que a las fugadas la Directora no les hace nada, a la Palomita la sorprenden dibujando. Y sobre su cabeza oscila una suspensión por una semana que María denuncia como una injusticia, pero que la directora para en seco con un "así es la vida". Aparte de eso el Profesor dará una clase de esas que un maestro de la Unión llamaba "timbres para la vida". El profesor también es un tipo desquiciado que ordena el mundo desde una idea. A partir de un alucinante "Wagner hay uno solo", despacha cualquier intento de rebeldía. Solo al final se sabe que es profesor de música, porque su charla va desde las cosas simples de la vida al ordenamiento planetario. Las niñas lo miran arrobadas. Ruiz parece gozar con los lugares comunes, se le van ocurriendo más y más "tienes que hablar de tu mamá, a cada rato tienes que aludir a tu mamá, por cualquier cosa y de los médicos, no te olvides de los médicos".

El actor vuelve a repetir con ligeras variantes. La sala está llena de liceos que disparan calor para todos lados, pero que no logran enfriarles el entusiasmo a las niñas que siguen las instrucciones con paciencia monástica. Algunas no están en el encuadre, quizás no lo saben, pero igual trabajan como primeras actrices. El camarógrafo tiene un problema. Mientras el profesor habla en off, la cámara debe seguir un papel que María le envía a una de sus amigas, pero en un punto el cuadro queda vacío, Ruiz inventa otra acción, un segundo papel que se cruza y el asunto está arreglado. La escena se repite tres veces con una larga interrupción del equipo de sonido: en algún sitio hay un cable desoldado, lo que produce un chicharreo que para el sonidista son puñaladas. Al mismo tiempo afuera frente a un televisor ocurría otra tragedia: el equipo chileno enfrentaba a los peruanos y después de sesenta minutos aún no encontraba esa ecuación geométrica de pases que llevan la pelota allí donde el arquero se estira en vano. Los extras y técnicos que no eran necesarios en el set, estaban mudos frente al televisor también mudo.

También se podía comprobar lo que Ruiz me había dicho, que en medio de tanta lola el equipo trabajaba en alta tensión. Hay un jugueteo sexual permanente entre toma y toma. ¿Cómo es la niña? Entiendo que a propósito de la elección hiciste otra película. Ruiz: "La niña no era bonita, se puso linda el día que la elegimos". "La otra película está lista, filmábamos

lo que veníamos. Lo curioso que el papel interesó a muchas niñas de provincia que mandaban unas cartas sensacionales. De esas cartas he sacado muchas ideas para esta película. La niña que elegimos es una actriz perfecta, profesional ciento por ciento. Además muy generosa, ha poleado con casi todo el equipo".

La filmación se alarga por problemas de sombras y brillos. Hay que trasladar la cámara. Hay que medir la luz. La última escena va desde un corredor. En primer plano María y una amiga. Al fondo, sobre el segundo piso del corredor varias niñas bailan estilo música libre, otras suben la escalera. Ruiz ubica a dos profesoras conversando (están desde la mañana). Se filma. Hay que repetir cuando la amiga sale del cuadro deja en el centro del fotograma al micrófono. El equipo corre, ya que la tarde viene cayendo y la luz se escabulle, todos aceleran, cada minuto hay que abrir más el diafragma. La cinta engrana y los desplazamientos salen bien, pero el camarógrafo descubrió un reflejo en las baldosas. Ruiz dice: "No podemos hacer otra, que se copie".

Hay que trasladarse al cité donde María va a visitar a la madrina que está muriendo. Corresponde al final de la película. Ya el asunto con Juan Carlos es puro pasado. El estado emocional es distinto. Ruiz se lleva a un lado a Beatriz y Bél-



Pedro Tremoso



# RUIZ el obsceno palomo de santiago

Carlos Olivares



gica Castro para marcarles el diálogo. La vieja está murliendo y la arterioesclerosis la hace delirar. Habla en rima: dolor lo junta con comeme la color, victoria con agárrame la zanahoria, calmante con venga el burro y te lo plante. La pieza es pequeñísima y llena de muebles y santos de yeso con velas encendidas, hay como tres radios de velador. Le pregunto si él pidió que la pieza fuera así, me responde que no, que no ha tocado nada. ¿Y cómo se consiguieron este cité? "Esta casa estaba sola, es de un señor que es camionero y andaba por el sur. La vecina tenía la llave y la prestó, la gente no sabe lo que es filmar, cuando vio llegar a euarenta personas y el equipo de luces se anduvo asustando pero les dieron plata y se arregló. Después también estaba asustada porque el dueño de la casa podía volver". ¿Y volvió? "Claro, llegó una noche con unos amigos del sur. Quedó mudo, pero el cine lo puede todo, así que se le dio plata y se fue a dormir a un hotel".

Se filma y las rimas empiezan a quedar grabadas en la cinta número ciento y tanto. Hay apuro. Una actriz tiene actuación en un teatro y debe estar puntual. Ruiz no dice nada, pero se le nota que está molesto. Aquí hay precisión de diálogo y para eso se necesita tiempo. Ya antes me había dicho que las escenas, el trabajo de las escenas en "su estilo" ya las había

hecho. "Fueron las primeras que hice, porque es lo más agradable". Los técnicos no conocen las rimas y a medida que las escuchan deben tirarse la risa hacia el estómago, el microfono es ambiental. Fin de la filmación.

Durante la semana siguiente la pista de las filmaciones la encontré sólo el viernes en la noche en el piso siete del edificio España. Había una recepción. El ambiente es fina sangre. Gente estrada que habla frunciendo los labios, brindan con Campari y terminan — para que no quede ninguna duda — formados y quietos como para una foto de cajón. Ruiz se ve cansado, pero marca los diálogos y las posiciones rigurosamente. Afuera en los pasillos están las cajas, baúles, utilería que los sherpas del equipo de producción tuvieron que trasladar esa tarde desde Las Condes altura del 14 mil donde llamé por teléfono como a las cuatro, y me dijeron que no podía asistir. La escena permitía la presencia del camarógrafo, el director y las actrices, solamente. Pero el domingo podría asistir a una fiesta de lolos del barrio alto. Lolografía. El ambiente era bastante distinto al del liceo. El departamento es un poco más grande que un DFL2 pero las terminaciones son finas. Los sillones tienen cojines de plumas y uno se siente cómodo. Los ceniceros, de plata y de cristal. Los cabros y cabras todos lindos. Rubitas presionadas por bluejeana americanos, falditas cortas, subidas arriba de suecos inalcanzables.

Todos deambulan por allí conversando, de modo distinto a como lo hacían las extras del liceo, éstos se sienten realmente extras, nada de plato Dirinco. Los maestros instalan un riel por donde correrá la cámara, lo nivelan. El ayudante de cámara con sus ayudantes insta-

lan el tripode. El camarógrafo estudia los rincones con el fotómetro. El sonidista está aburrido. La escena será muda. Narrará María, en off. Se grabará después. Aparte de los extras hay amigos de los extras y al parecer amigos de los amigos, porque los pasillos están llenos. Raúl se sube al carrito y examina el recorrido del travelling. Deberá ir hacia el encuentro de María, ponerla en primer plano y volver mientras ella camina. Mientras esto se prepara le cuento que en un diario apareció una entrevista a estos lolos y uno dijo refiriéndose a él: "Casi no habla, pero es muy profesional". Ruiz se rie echando la cabeza hacia atrás y me contesta: "El viejo mito. Quién habla menos, más sabe". Pero ya está todo listo y el travelling se hace.

La cámara abarca a grupos aislados de muchachos y muchachas que toman pisco y comen galletitas o recostados en el balcón miran la noche. Pura descripción. Hay una languidez que flota muy adentro de los ojos azules. Después la toma se centra en un dormitorio donde varias niñas vestidas con trajes largos intrusean la cartera de María. Sacan unos clavos, María entra al baño corriéndose el cierre. Vuelve vestida con pantalones y se va con Juan Carlos. Para todas estas escenas Ruiz no ha sacado un solo papel. Los actores saben lo que tendrán que hacer minutos antes de que lo hagan. Entonces pregunto, ¿cómo se puede hacer una película de trozos dispersos que van saliendo a borbo-

tones, pensando en qué lugar del cerebro se produce la fusión de esos trozos filmados en distintos estados de ánimo? Ruiz me había respondido que la unidad la van dando las propias situaciones. Como no se parte de una idea fija sino más bien de un clima las situaciones aluden a ese clima, lo llenan. Por ejemplo, "Como esta película es una película sobre el arribismo, todo está visto desde la conciencia de la niña. Salvo cuando el pije la presenta en el barrio alto; allí la cosa se invierte y es a la niña a quien observan. Se porta muy pesada. A mí me interesa mucho más el mundo del barrio, de la cité que el lado elegante". ¿Y cómo tratas a los de allá arriba? "Muy simple. Pura descripción".

¿Ese mundo del arribismo de que hablas en la película también se da en la filmación? ¿Porque aquí coexisten niñas proletarias con príncipes de Provi, no? "No se da. La niña, por ejemplo, es de familia proletaria y el cabro es de plata, pero en la filmación al único que no le ha dado pelota es a él". Y para seguir la onda de los escarceos sexuales, cuando le pregunté si resultaba algo, respondió que era posible que los técnicos sí, porque "ya es un leitmotiv que el único que no agarra en las filmaciones es el director, bueno, es el que está preocupado de hacer la película". Esto se contradice con lo que le consulté al sonidista al verle una cara de este volado de aburrido, como a las diez de la noche. ¿Y quién lo pasa mejor en una filmación? "El chofer", me contestó, haciendo una variante de otro que me dijo: "los que lo pasan mejor son los tipos que vienen a mirar para escribir un artículo".

En cierto modo sí, pero tenemos que seguir trabajando después que la filmación ha terminado. En todo caso, mensaje para los que han leído la novela, esa sobre la que supuestamente Raúl Ruiz está haciendo una película: ¿en qué página colocaría las escenas que se describieron? Por mi parte yo las colocaría en la página 250, y recuerde que la novela tiene 110.



Pedro Troncoso

Beatriz Luján  
anda después  
que la eligieron

¿Yame quién lo pasa  
en una filmación?

Director Ruiz:  
por allá va  
paloma!

"El mundo que  
me interesa es  
el del barrio."



Mario Bando

Se filma la fuga



Mario San Martín

El romanticismo  
que la película  
lanza por la  
borda.



Pedro Troncoso

# en busca del cine que habrá de venir

La infancia, en un reformatorio mendocino



**C**omo ídolo, Leonardo Favio es un recuerdo; como director de cine, un desconocido en Chile. En 1964 filmó "Crónica de un niño solo", donde relata su dura infancia en un reformatorio; después vino una película de nombre muy largo: "Romance de Aniceto y la Francesca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza, y unas pocas cosas más"; luego "El Dependiente", y actualmente está por estrenar "Juan Moreira".

Ninguna de estas películas se dio a conocer en Chile. Ni siquiera sirvió como incentivo para importarlas la popularidad de Favio como cantante. En la canción, como también en el cine, es autodidacta, intuitivo y desbocado, cualidades que —junto a otras— se reflejan en esta entrevista, reproducida del diario "La Opinión", de Buenos Aires.

Favio: —Yo más que un director peronista, soy un peronista que hace cine, toca la guitarra, ama a su compañera, hace locuras, fundamentalmente un peronista. Además, siempre digo que en materia de artes yo soy un lumpen, un tipo que se coló por la ventana de la cinematografía y de muchas de las expresiones artísticas, así que no soy un perito como para hacer un análisis del tema. Lo que siento es que el único autorizado para organizar la cultura es el pueblo, el público.

—¿Hay una distancia entre pueblo y "público"?

—Para mí no hay mayor diferencia. Aquellos que se acercan al espectáculo son pueblo, y el pueblo no se equivoca. Hay un criterio erróneo al pensar que una promoción intensa puede transformar algo; si así fuera, la Nueva Fuerza habría sacado un montón de votos, pero no ocurrió así. Pienso que lo que hay que hacer es, a través de un control por parte del gobierno, que todo el cine sea útil e incorporar a él a todos los cinematografistas, desde Enrique Carreras a Leonardo Favio, a Emilio Vieyra, a Mario Soffici, a Lucas Demare. Formar un conglomerado de cineastas que creen una industria que realmente dé mucho dinero y podamos introducirnos en toda el área latina como estuvimos años atrás, haciendo un cine con dignidad.

—¿Eso sería reiterar la actitud paternalista de imponerle al pueblo una forma de expresión?

—No, yo propongo todo lo contrario. Yo postulo que de ahora en más todos los directores de cine tendrán que ser doctorados en cinematografía en la Universidad, no entrar de la casualidad como yo. Por lógica consecuencia, esa gente va a hacer un cine distinto porque el mundo y la gente evolucionan. Hay que darles a estos directores pautas a seguir, con eso es suficiente. No creo que haya que hacer un cine cerrado. A patadas no se puede introducir la gente al cine. Tampoco el cinematografista debe pretender vivir a costillas del gobierno. Tiene que ser un aporte para el gobierno. Pienso que hay que trabajar con una gran humildad, darse cuenta de que el pueblo no necesita necesariamente del cine y que el cine sí necesita del pueblo, porque de él se nutre. Partiendo de esa base, y no sintiéndose el ombligo del mundo, no vamos a caer en el error en que han caído los intelectuales a partir del '55, de creerse

el centro y el objeto precioso. El cinematografista es un obrero más, un compañero más que tiene que trabajar a conciencia; también es necesario anular todo tipo de premio, todo acercamiento a concursos nacionales o internacionales. Un verdadero artista no puede aceptar de ninguna manera esa absurda labor. Y te lo digo yo, que tuve todos los premios del mundo; eso me parece una cosa de necios. Creo que hay que trabajar con mucho amor y entregar las cosas que se hacen, con gran sentido del humor, sin ponerse tan cerrado.

—¿Cuáles son las formas de cine que habría que poner en práctica?

—Todo los cines son válidos, siempre y cuando estén hechos con un sano criterio. Creo, por ejemplo, que el cine de Palito Ortega es un cine vivificante, es útil, está bien porque es el que va a ayudar a la industria; es de alguna manera el que va a posibilitar que haya realizadores nuevos que hagan sus experiencias, que haya universidades cinematográficas, que tengamos maquinarias; además es un cine fresco, sano. El que no hay que hacer es el cine tramposo. Ese es un cine que no quiere otra cosa, es muy directo, simple, sencillo, como es la mesa de un obrero.

—¿No es alienante?

—Absolutamente no. Y voy a decir por qué no. Un fotógrafo de "Life" nunca va a poder imitar al fotógrafo de plaza. Y el fotógrafo de plaza podrá imitar pero no igualar al de "Life". Porque tiene su propio tiempo, que es un tiempo muy personal. Y sus fotos tienen un encanto que nunca tendrán las de "Life". Y viceversa. Por eso creo que la cosa sencilla y cotidiana no tiene que dejar de existir. No creo que haya distintos niveles, sino distintos gustos, distintas apreciaciones en la vida. A mí me emociona Fellini, pero también me gusta ver las comedias de Sandro, porque les encuentro un encanto muy peculiar, una cosa muy linda. Porque si no, caemos siempre en el criterio de que el pueblo está equivocado; estuvo equivocado cuando lo votó a Perón, cuando lo quiso a Evita, el pueblo era morsa porque tenía la foto de Evita con una vela; en cambio eran cultos aquellos que apoyaban a Rojas.

—Claro, pero dentro de eso esquema, ¿cómo se podría separar lo que hasta ahora está siendo una especie de colonización cultural?

—No es ningún misterio, no hay nada que inventar: a través de la

doctrina justicialista se puede encontrar, en esa especie de catecismo, todas las pautas a seguir. Y no te podés equivocar. Fijate: si ves mi colección de discos encontrás todos clásicos, óperas, de todo; perfecto, pero a mí también me gusta Atahualpa Yupanqui, Sandro, Serrat y a veces, cuando me levanto, pongo un disco de Palito Ortega. No lo disimulo, siempre me gustó. Lo que pasa es que yo, antes, era un turoc morsa y después que hice las buenas películas, bueno, era un tipo que más o menos tenía talento.

—Eso está muy bien sintetizado en "El Dependiente", donde la música de Palito Ortega interviene de un modo muy creíble y emocionante. La forma en que fue puesta en el film. Ahora, no parece muy concreta su visión del peligro que representaría la continuación de ese tipo de cultura colonizada, que va dirigiendo los gustos del público hasta el consumo masivo impuesto por los medios de comunicación.

—Creo que no es así. Considero que la cosa es mucho más profunda y va mucho más allá de lo que puedan hacer esos medios. Por ejemplo, en el mundo de la canción: empresas que tratan de imponer un producto que finalmente se cae solo, muere solo. Eso va a suceder; el pueblo sabe qué es lo que quiere, finalmente va a quedar lo que es positivo.

—Es decir, que Favio propondría una especie de exposición total de hechos para que la gente seleccione.

—Pero controlado y dirigido. O sea, es muy sencillo: una comedia que no tiene otra aspiración que hacer pasar un momento grato y mostrar un ídolo de características populares, tiene que llevar lo que en ese momento necesita nuestro país, tiene que ser orientadora. Sintetizando; ningún realizador es dueño de la verdad, la verdad es el pueblo mismo. No hay mejor ni peor realizador: hay distintos estilos y distintas formas de narrar y distintas formas de sentir. Todas deben tener un mismo objetivo, que es ser útil. Partiendo de esa base no te podés equivocar.

—¿Cómo sería conducente esa posición para que llegue de una manera muy amplia, pensando, por ejemplo, que el precio de las entradas es prohibitivo para un trabajador?

—El obrero en un gobierno peronista va a estar en condiciones de poder ir al cine y pagar la entrada. Esa es mi fe. Y si no la tiene quiere decir que todos hemos fallado, nos hemos equivocado. O sea; yo parto de la premisa de que el país va a pegar un salto para adelante que no lo para nadie. Yo brindo constantemente por el porvenir, tengo una fe ciega. Que parte de mis convicciones, parte de la doctrina justicialista y de experiencias vividas.

—¿Qué organismo debería realizar la planificación en el terreno

cinematográfico? ¿El Instituto de Cine? En ese caso, ¿cómo debería hacerlo?

—El Instituto tiene que hacer exactamente lo que le marque el gobierno, porque el gobierno tendrá sus comisiones especiales que saben lo que hay que hacer en cada momento. Si yo presento en esas condiciones un libro al Instituto de la Cinematografía y me lo rechaza, voy a pensar que el equivocado he sido yo, lo analizaré y lo volveré a presentar. No me voy a poner en la postura de los autodidactas o a sentirme un perseguido y una víctima. En Latinoamérica ha habido siempre un solo perseguido: el pueblo, con su miseria y su hambre. Yo soy un tipo que ha tenido la fortuna de que me tocara hacer cine; soy un elegido, desde ese punto de vista, y no me puedo permitir el lujo de hacerme la víctima de algo que no existe. Tengo que saber que tengo que ser útil: ése es mi único papel en la vida; ser útil y servir al pueblo. Si yo presento un libro al Instituto y es rechazado, el equivocado he sido yo. Analizaré qué es lo que ocurre. Y si llego a descubrir que dentro del Instituto Nacional de Cinematografía al-



Favio: "un peronista que hace cine y toca la guitarra".



Favio dirige a Rodolfo Bebán en "Juan Moreira".

gulen esta haciendo las cosas mal, yo, como parte integrante de ese pueblo, y como parte del Movimiento Peronista, estoy autorizado para ir y sacarlo a patadas. Y hacer que las cosas marchen derecho. Como cualquier peronista que se precie de serio.

—Es decir, que el Instituto va a tener que controlar la ideología de lo que se está trabajando; lo cual descartaría prácticamente el 80 ó el 90 por ciento de las películas que se hacen actualmente.

—Claro, por supuesto.  
—Eso, de algún modo, va a significar una suerte de inversión de la censura, que pasaría a ser un control.

—Exactamente, un control en manos del pueblo. Sí, señor. No se va a utilizar el dinero del pueblo para hacer barbaridades en lo sucesivo. Todo tiene que ser útil. A mí me ofrecieron en forma muy directa y concreta la dirección del Instituto. Yo lo agradecí y deseché el honor de dirigirlo por una sencilla razón. Yo prefiero, como dije los otros días Licastra, de la Juventud, estar como vigilante de los que ejercerán el gobierno. Yo prefiero estar de ese lado de la vereda. Ser útil desde todos los ángulos, no sólo en la cinematografía, sino en aquella que observe y pueda aportar en algo. No me vas a ver nucleándome con ninguno de los grupos cinematografistas. Absolutamente con ninguno. Al contrario, colaborando con todos.

—¿Cómo se insertaría en medio de este proceso una película como "Juan Moreira"?

—Bueno, es una película más de mi cine. O sea, yo tengo la tranquilidad de conciencia de hacer el cine que sentía. Y como siempre he sentido así... Soy un emergente del pueblo y nunca me asustó mi origen; al contrario, soy orgulloso de mi origen. El "Juan Moreira" se va a incorporar a la cinematografía como lo hicieron mis otras películas.

—¿Y cómo se incorporarían las películas de denuncia como "La hora de los hornos", "Operación masacre", etcétera?

—Bueno, son películas de características documentales. Se incorporarán también. El cine es mucho como es mucha la literatura; es diverso.

—Es decir, que todo eso tendría una utilidad común.

—Entiendo qué tiene que ser así. Ahora, el cine por el momento es una industria. Esa industria hay que preservarla y cuidarla y hacer que aumente y que sea grande, poderosa. Acá se van a acabar las tranzas. Y tampoco hay, que llamarse a engaño en cuanto a aquella gente que ha hecho cine de tipo experimental, o que ha hecho un cine vacío, que no ha tenido ningún tipo de respuesta por parte del público, y que también se sienta perseguida y le eche todos los acha-

ques a los gobiernos que han existido. Eso también existe.

—¿Qué sucede con las historietas de las que se venden masivamente y de las que emerge una ideología totalmente deformante?

—Esas historietas están hechas con mucha habilidad y son muy divertidas, no nos engañemos. Entonces lo que hay que hacer es contarlas al revés, como yo se las contaba a mis hijos. Es muy sencillo invertir la historietita y listo. Entiendo que las formas pueden ser las mismas hasta que los niños que vamos a mandar a la escuela (y que van a ser todos), esos mismos chicos cuando cumplan 10 años van a ser niños tan distintos a los que ahora tenemos. Porque van a ser conscientes de su realidad y de lo que es el país y de lo que debe ser la vida.

—¿Por qué razón ciertos autores populares están relegados de lo que se podría llamar el mundo cultural?

—Yo creo que, por ejemplo, un autor como Juan Carlos Chiappe, que es el más popular de la literatura argentina después del Martín Fierro, interpretó al pueblo y está relegado a una zona oscura, de la misma manera que a un tipo oscuro como Borges se lo pretende sacar a la luz, siendo inútil porque es ciego por dentro y por fuera; y nuestra cultura en muchos aspectos, lo ha sido. ¿Qué es Borges?

—Es un gran narrador europeo-

—Nada más. Pero Chiappe no ha estado en la oscuridad. Ha estado en miles y miles de hogares argentinos. Y está permanentemente. Porque es inútil: por ejemplo, veamos este fenómeno de los medios de información que en algún momento pretendieron mostrar un Perón corrupto, una dictadura maldita; por todos los medios que tuvieron a su alcance y con todas las posibilidades y la fuerza de los dólares, no lograron su objetivo. Porque el pueblo sabía la verdad.

—¿Cómo se financiaría el cine que propone Favio?

—Con lo que ingrese a las boleterías a través de una exhibición honesta y de un control de taquilla que va a ser eficaz en todo el país. Porque eso existe como ley; lo que pasa es que no lo ponen en funcionamiento. Al cine nacional se lo puede proteger perfectamente con un control de taquillas bien hecho. Y lógicamente controlar lo que dicen esas películas extranjeras que ingresen en el país, qué tipo de cine es el que ingresa y no la cantidad. Eso es lo que yo digo. Imagínate que no sé lo que va a suceder con el Instituto de Cinematografía. Creo además que la televisión —que es muy importante—, debe estar controlada por el Estado y en manos del gobierno, en términos generales. Una televisión sana; yo no intelectualizo la cosa, pero quiero una televisión sana. Se tiene que acabar con la porquería.

**PINEDA LIBROS**

**PINEDA LIBROS**

una nueva dimensión editorial

## NOVEDADES

—**SAN FERNANDO, CHILE, URGENTE:** Toda la verdad del avión uruguayo caído en la cordillera. Oskar Vega. E° 150.

—**PICOTON:** Tres presidentes (Alessandri, Frei, Allende) vistos por la pluma ácida de Ricardo Boizard. E° 200.

—**EL EVANGELIO DE JUDAS:** La obra más polémica sobre el cristianismo; yo en su 5.ª edición. Guillermo Blanco. E° 125

—**CELULA CRISTO:** La magistral obra de Andrés Sabella. E° 125

—**LO PRIMERO ES UN MORRAL:** Notas de un viaje a Africa. Del autor Premio Casa de las Américas, 1973, Poli Délano. E° 125

—**EL AÑO 20:** La dramática lucha de los estudiantes en un período crucial de la historia de Chile. Luis Enrique Délano. E° 150.

—**JUEGO DE SANGRE:** Una descarnada visión de los bajos fondos de Valparaíso. Hernán Poblete Varas. E° 200.

## EN PRENSA

—**AHI VA ESA:** A. I. Baeza.

—**HUMANISMO CRISTIANO Y CAMBIOS SOCIALES:** William Thayer Arteaga.

—**DE OLA EN OLA:** Antología poética del mar. Mario Ferrero.

—**FALUCHO:** La tierra maquina y su pueblo, hecha humanidad en la pluma maestra de Leoncio Guerrero.

en venta en todas las librerías del país

PEDIDOS POR MAYOR: Merced 838 - Casilla 13556 Santiago

**PERGOLA DEL LIBRO**

Merced 838 - Bandera 101 - Santiago / Plaza Vergara 122 - Viña del Mar / Baquedano 475 - Antofagasta / Prat 426, A. Pinto, Los Carrera, Concepción.





Losey: "Quieran convertirme en abogado. Siempre me resistí".

Joseph Losey:

# TODOS DESAPROBARAN MI METODO

*El primer impacto de Joseph Losey en 1973 fue "El mensajero del amor". Próximamente debe estrenarse otra película suya, "El asesinato de Trotski"; esta entrevista (extractada del semanario "Marcha" de Montevideo) muestra la actitud del realizador hacia tan polémico personaje; también recorre el pasado del realizador y algunas contradicciones que él mismo no niega*

No conocí a Trotski. Pero entre los años 30 y 40 conocí a muchos trotskistas apasionados. Yo pertenecía a la izquierda comunista. Era, me imagino, una izquierda "stalinista", aunque en aquella época a nadie se le habría ocurrido llamarla así.

En esa época, en los EE. UU. el trotskismo aparecía como un refugio para intelectuales que se inclinaban más por las palabras que por la acción. Eran adictos a defender métodos tan extremos que parecían condenados a destruir todo lo que trataban de realizar. Por otra parte, tengo la impresión de que la izquierda norteamericana de la época debía de tener sus "listas negras", su index. Y no debían diferenciarse mucho de lo que fueron, más tarde, los del macartismo. Algunos casos eran ridículos porque mucha gente que yo conocía y era acusada de trotskista era incluso repudiada por el propio Trotski. De ahí la dificultad de saber exactamente lo que era o lo que decía Trotski en aquellos años. Porque ha dicho muchas cosas. Pero también ha caído en muchas contradicciones.

—¿Cómo procedió usted?  
—Mi método consistió en investigar cosas que él había dicho y estudiarlas aisladamente. En toda la película no hay una sola palabra que no provenga de una cita de sus escritos, de sus cartas, de su diario,

de sus discursos o de sus conversaciones privadas. Tanto los comunistas como los trotskistas desaprobaban probablemente mi método. Dirán que tales declaraciones están demasiado aisladas de su contexto como para tener un sentido. Pero personalmente creo que, cuando Trotski murió, estaba en búsqueda de nuevas respuestas. O, por lo menos, pensaba que si las cosas no marchaban bien —y no marchaban bien y no sólo en la Unión Soviética— había que aportar nuevas respuestas. Trabajando en esta película tuve la sensación de que el *establishment* de la izquierda —empleo este término para referirme a una izquierda monolítica— había llegado a un punto de estancamiento, al abandono de los principios con los que se vinculaba. La necesidad, sobre todo, de dejar subsistir fuerzas opuestas para que de ello surja algo nuevo. Si nos abdicamos en una posición desde la cual exclamamos: "¡He aquí el dogma!", ¿qué diferencia hay entre un marxista y un católico?

—No pretendo que tal haya sido el caso de Trotski. No poseo elementos como para afirmarlo. Pero tampoco puedo defender la opinión contraria. Lo que sí puedo afirmar es que durante este período de su vida mantenía discrepancias con los dos tercios de los que se auto-denominaban trotskistas.

—¿Hay en la película un acercamiento personal; utilizó usted sus propias referencias?  
—No podía pretender sacar una película de los archivos. Tampoco es una película épica. Nadie podría, ni en el Este ni en el Oeste, conse-

guir dinero para rodar la epopeya de Trotski. No es un filme polémico, un filme de discusión política. Es la dramatización de un momento de la historia que tomó la forma de un asesinato monstruoso y casi inexplicable. En la medida, naturalmente, en que conocemos los hechos. Muchos de ellos siguen siendo desconocidos.

—¿Es para usted una película objetiva?

—Ningún filme es totalmente objetivo. Nadie lo es. Cada uno es el producto de sus prejuicios, conscientes o inconscientes, de sus temores, de las presiones que soporta, de la sociedad donde vive. Pero me esforcé para ser lo más objetivo posible. No pienso que éste pueda satisfacer a los dogmáticos, vengan de donde vengan. Pero si es así, me alegro, porque detesto los dogmas.

—¿El filme hubiera sido diferente si usted lo hubiera hecho hace cinco o seis años? ¿Antes de que se manifestaran los movimientos izquierdistas del 68?

—Creo que no hubiera sido posible hacerlo hace seis años. En todo caso yo no hubiera podido.

—¿Por qué?

—Cuando uno forma parte de la izquierda, sea comunista o socialista, se plantean algunos problemas con respecto al mundo de los negocios. Y el cine pertenece al mundo de los negocios. Pienso que el aporte de esta película es que emplea palabras tan simples como revolución, socialismo, comunismo, sin que la gente salga de la sala furiosa. Hace cinco años se le hubiera llamado un filme de propaganda comunista. Cosa que no es. Incluso, hace dos o tres años, muchos comunistas lo hubieran visto como un filme de propaganda trotskista. Cosa que tampoco es. Y yo no estaba además dispuesto a hacerlo porque carecía de perspectiva respecto a ciertos episodios de mi vida. Se precisa tiempo para liberarse.

—¿Boy —y esto debe quedar claro— un socialista comprometido. Para mí no hay otra alternativa fuera del marxismo, sea en una forma o en otra. Pero siempre, toda mi vida, me esforcé para conservar cierta independencia espiritual. Para no caer en una trampa. Para no traicionar, tampoco, las ideas esenciales en que creo. Subsisten muchas tendencias entre los trotskistas. Hay cierta diversidad entre los comunistas. Ahora también hay maoístas sin contar otros movimientos que van por el mismo camino, o por lo menos eso espero. Mi deseo es que se encuentren y se unan. Porque la libertad no es ser irresponsable, indisciplinado, rechazar el compromiso. La libertad es la posibilidad de criticar.

—¿Es usted optimista?

—Temo llegar a la conclusión de que en ningún país del mundo, salvo quizás en China, el centralismo democrático ha cumplido sus promesas. Mao es el único ejemplo de un hombre que tuvo el coraje de admitir que la burocracia estaba arruinando su obra y, en conse-

cuencia, de destruir su propia burocracia. Saber si esto puede producirse dos veces en la historia o lo que pasará en el futuro, es otro problema.

—Usted forma parte de la generación de norteamericanos que tenían 20 años en el momento de la crisis de 1929. ¿Se siente cerca de las reivindicaciones políticas de la juventud norteamericana de hoy?

—Trato de vincularme a ella. Enseñando, hablando con los jóvenes, informándome de lo que pasa. No es lo mismo que formar parte de esos grupos. No sé si lo hago bien. Aunque tengo cosas para decir, aunque las digo, tengo siempre la sensación de que jamás me dirijo al público adecuado. Pero estoy viendo la última parte de mi vida. Si uno espera, para hablar, la situación ideal, si uno se niega a utilizar los instrumentos de su propia sociedad que forman parte de nuestra herencia, uno llega a la tumba sin haber dicho nada. A mí lo que me importa es el papel del artista.

—Lenin, que era un hombre mucho más cultivado que Trotski, ejerció una enorme influencia sobre mí cuando yo tenía 20 años. Sus escritos filosóficos me parecían extraordinarios. Trotski jamás miraba un cuadro, ni se interesaba por el arte, ni por la literatura, ni por la música. Fue su mujer la que lo inició en el arte. Al final de su vida leía mucho, y tenía mucho que decir sobre el arte. Eso es muy importante.

—Cito de memoria un pasaje de la película donde dice: "El arte es una de las vías por las que el hombre puede encontrarse a sí mismo". Dice también que, en toda sociedad, el arte debe tener una función crítica, sin la cual no cumple su cometido. Podemos orientar el arte, podemos utilizarlo, pero no podemos someterlo a nuestros puntos de vista. Sus comentarios sobre el arte bajo Stalin, son crueles. Habla de esos artistas, de esos poetas armados con fusiles, vigilados por burocratas armados también ellos con fusiles, que se consideran ganios cuando en realidad sólo representan la profunda decadencia de la revolución proletaria. Se preocupaba mucho del papel del artista. Tal vez porque le sobraba tiempo para ello.

—Hasta la crisis del 29, ¿permaneció usted ajeno a los problemas sociales?

—Es cierto. Antes que nada fui absolutamente apolítico. La política no me interesaba. No pertenecía a ninguna organización política. Sabía que había problemas porque mi padre, que trabajaba en la compañía de ferrocarriles que había fundado mi abuelo, había tenido que enfrentar, durante la Primera Guerra Mundial, una huelga enorme. Esa huelga había casi paralizado el país y mi padre me había hablado de ella. Además, muchos miembros de mi familia habían estado en la guerra.

—Cuando entré a la Universidad, a los 16 años, quería ser médico. Pienso que uno no puede querer ser médico sin tener alguna motivación social, a menos que uno sea muy insensible, pues se trata de un oficio muy duro que responde a cierta necesidad de actuar, por lo menos en el plano humano. Pero al cabo de tres años, sentí de pronto que no podía limitarme al campo de la medicina y de la ciencia. Y renuncié. Fue para mí un período de indecisión. Mi padre había

muerto. Cuando empezó la crisis de 1929 estaba en Nueva York, bastante solo, trabajando como crítico de teatro, pero no sabiendo muy bien lo que quería hacer.

"Precipitado en la crisis, tomé conciencia rápidamente de los problemas sociales. Empecé a leer autores anarquistas: Kropotkin, Sacco y Vanzetti, Emma Goldman. Y la primera pieza que estrené en Nueva York, en 1932, era una pieza con intenciones sociales, no política, pero reformista. La segunda, sobre la Guerra de Secesión, era más polémica. Atravesé entonces por un período de grandes desilusiones. Y, bruscamente, decidí ir a Rusia a estudiar teatro. Conseguí dinero prestado y me fui en tercera. No se trataba de convicción comunista, pues sólo me sentía un simple espectador. Pasé por diferentes fases en Rusia. Primero encontré todo maravilloso, luego encontré todo desastroso. Luego quería quedarme y me fui. Mirando hacia atrás.

—Cuando volvió, ¿todavía estaba tormentoso?

—Sí. Había cerca de 16 millones de desempleados en una población total de 150 millones de habitantes. Era inútil ofrecerse para un empleo de oficina de mala muerte por 25 dólares semanales si no se tenía diploma universitario. En esa época, lavaba platos en un club de actores para poder comer. Dormía en casa de amigos, en el suelo, si los amigos tenían la suerte de tener un apartamento. O en otro tipo de suelos. Es este tipo de experiencias las que lo politizan a uno.

—¿Cuál era su actitud respecto a Roosevelt, en esa época?

—Es muy complejo. Cuando fue elegido presidente, tomó su cargo con tal autoridad, tal poderío, tal cultura, que era un alivio comparado con los presidentes que habíamos conocido antes. Llegó como un mesías.

"Fui el primero en presentar documentales a la Casa Blanca, para explicar cómo se podía utilizar el cine. Incluso hice películas para el Gobierno. Esa fue una de mis tantas contradicciones. Pero yo no tengo nada contra las contradicciones. Sólo me subleva la gente que no quiere admitir las contradicciones. Son las contradicciones las que hacen el arte dramático, las que hacen la vida y la esperanza.

—En 1952 usted fue una de las víctimas del macartismo. Se fue de los Estados Unidos. Ese corte en su vida, ¿qué significa hoy después de 20 años?

—En su momento, fue difícil. Y bastante alarmante. No podía ser de otra manera. Hoy, pasado el tiempo, pienso que, personalmente, fue una buena cosa para mí. Para otros, tal vez no. Seguramente no me habría quedado en Hollywood. Pero hubiera podido demorarme en tomar posesión. Desde ese momen-

to, completamente comprometido en el plano político, me vi arrastrado, sin ningún tipo de dudas, a la ruptura. Llegó antes de lo previsto. Y personalmente estoy muy agradecido.

—Cuando llegó a Inglaterra, ¿qué impresión le produjo?

—Allí vi una de las tierras de donde salió. Y es un país verdaderamente curioso. Los ingleses se han estancado en una especie de statu quo desde hace un siglo. No han evolucionado ni una pulgada. ¿Cómo podrían darse cuenta de lo que son? Espero que el Mercado Común los cambie. ¿Tal vez puedan aportar algo de fervor y de honestidad en la defensa de las libertades individuales al continente? ¿Quizá puedan los franceses aportar a los ingleses algo de vida, de dinamismo?

—Los niños, y no se trata solamente de "El mensajero", ocupan un lugar importante en sus películas. ¿Acaso siente nostalgia de su infancia?

—Mi mujer, en todo caso, considera que otorgo demasiada importancia a mi infancia. Tal vez tenga razón. Pero fue una infancia bastante insólita. Mis abuelos estaban dotados ambos de fuerte personalidad. Los dos eran juristas. En mi familia no hay casi más que jueces y abogados. Por eso detesto el derecho. Querían convertirme en un abogado. Siempre me resistí.

—En sus películas, el niño siempre resulta humillado, herido. ¿Hay también en ello una referencia personal?

—En mi familia había gente que tenía mucho dinero. Y, por otro lado, estaba mi padre, que no tenía dinero, que vivía endeudado, con una mujer despilfarradora, que trabajaba mucho y que no era feliz. Tal era la situación. Uno siente la necesidad de criticar la sociedad que lo ha concebido. Así es que uno se pone a buscar bases de apoyo para lo que siente. Contra su voluntad, en lo que me concierne. Porque me habría gustado disfrutar de aquella sociedad sin tener que preocuparme por el dinero. Nunca encontré la receta. Pero eso me dio una orientación y con ella los inevitables antagonismos. La eterna relación odio-amor.

—¿Qué le da el cine que no encuentre en el teatro?

—Muchas cosas. El cine significa mayor libertad como medio de expresión, mayor poder en el plano del efecto, del impacto. No sólo respecto al público, sino también como instrumento. Además, en una película se llenó la posibilidad de mejorar, de rehacer lo ya hecho. En el teatro eso no es posible a me-

nos que se cuenta con una compañía con repertorio a la cual uno dedica todos sus esfuerzos, de representación en representación.

"Pero, por sobre todo, creo que lo que me atrae es el lado "físico" del oficio de realizador. Rodar al aire libre, mover las cosas, manipular el material, no quedarse sentado en un viejo teatro que data de la era victoriana.

—Sin embargo, sus relaciones con los productores han sido a menudo tempestuosas.

—Es lugar común decir que hay una gran dicotomía entre el big business y los oficios artísticos. Entre el realizador, que quiere decir lo que debe decir, lo mejor posible, y el productor, que quiere que uno lo diga —lo comprenda o no— lo más rápido posible y con el menor gasto posible.

También están los productores que no son realizadores ni escritores, ni actores, pero no aceptan permanecer en su puesto de productor. Con mucha frecuencia, la producción de películas atrae gente que no tiene otro objetivo que el de hacer mucho dinero, rápidamente y sin trabajar. Lo que digo no se aplica, felizmente, a todos los productores. De los veinticinco o veintiséis productores con los que trabajé, digamos que cuatro o cinco me ocasionaron muchos problemas.

"Dicho esto, los objetivos de un productor y los de un realizador no son los mismos. Y estas divergencias pueden volverse obsesivos. Tanto de un lado como del otro.

—¿Qué hace cuando no filma?

—Poca cosa, porque rara vez me

ocurre. Me gusta leer, pero leo lentamente. Y, en general, son cosas que debo leer más que aquellas que me gustaría leer. Voy poco al cine, detesto las salas cinematográficas. Veo las películas casi exclusivamente en proyección privada, cuando tengo que estudiar el juego de un actor o cuando se trata de un director que me interesa. Me guste o no, por otra parte. Viajamos mucho. Tomamos vacaciones que casi siempre se ven interrumpidas y que, por consiguiente, no son vacaciones. Iba mucho al teatro pero ahora me aburre. También escucho menos música clásica que antes, pero más música popular. Lo mismo sucede con las exposiciones; la pintura significó mucho para mí y no veo la suficiente. Esta vida, sin duda, es todo lo contrario de la que usted imaginaba. En lugar de tener cada vez más dinero y cada vez más diversiones, vivo cada vez más presionado y con menos ganancias.

—Siempre se dijo que usted era un pesimista. ¿Ello lo irrita?

—En absoluto. Es totalmente falso. Si fuera un pesimista, no filmaría. Para mí, hacer una película es un acto de afirmación, una poderosa afirmación. Hasta en el plano físico. Sólo que pienso, y lo he repetido hasta la saciedad, que para ser positivo hay que hacer conocer esa fealdad y ese mal que usted ve a su alrededor. Cuando se presentan las cosas de otra manera, es fácil ser optimista.



"El mensajero del amor": nostalgia de la infancia?

Trotsky (Richard Burton): "Ningún filme es totalmente objetivo".





Manuel Silva

## diluvio universal

Va a llover.

Las palomas domésticas regresan a la casa.  
Se guarecen en el palomar del patio empedrado  
y se arrullan con ese modo colombino de arrullarse  
tan propio de palomas.

Va a llover.

Los gallos sacuden las alas y cantan a deshora.  
Las gallinas eacaban en el polvo erizando las plumas,  
con sus cloqueos y sus boberías  
y ese corretear torpe y atolondrado  
tan propio de gallinas.

Va a llover.

Es indicio de lluvia inminente  
la algarabía de los patos y las ocas  
batiendo las alas y solazándose en los charcos.

Va a llover.

Puede pronosticarse.  
Gritan los pavos encaramados en los árboles.  
Los pájaros se escarban y limpian las plumas.  
Las golondrinas vuelan rasando la tierra  
y los gorriones gorjean en bulliciosas bandadas.

Va a llover.

Se presiente.  
Los peces saltan fuera del agua.  
cantan las ranas  
y los lagartos se esconden debajo de las piedras.

Va a llover.

Hay anuncios.  
Los caracoles se ponen en movimiento  
y las moscas se vuelven importunas.

Va a llover.

Hay eacarcha sobre la hierba y es Otoño  
y a la luna la envuelve un turbio círculo.

Va a llover.

El agua se avecina.  
La araña corta los hilos de su tela, deja de trabajar  
y el escarabajo permanece inmóvil en medio del sendero.

Va a llover.

La hoja del hacha está empañada.  
Rechinan los portones del galpón  
y los fierros se lamentan en la herrería.

Va a llover en los campos sobre la tierra.

Y en la ciudad, ¿cómo sabemos si va a llover?

No hay más aves que palomas cancerosas  
volando en desatino  
y algunos gorriones furtivos como roedoras.  
Tampoco insectos que merezcan especial atención,  
salvo aquellos parásitos acosados inútilmente  
por el DDT.  
Los reflejos de las luces impiden ver el cielo  
y el estruendo de los motores a explosión  
apaga el eco de la tempestad que se avecina.

Repentinamente la lluvia se ha precipitado  
sobre la ciudad  
y arrastra desperdicios por las calles  
y un trozo de papel escrito a mano  
que el agua y el lodo desleen poco a poco.

Sobre la ciudad cae interminablemente agua del cielo.  
Todo está desierto.  
Los anuncios luminosos anuncian nada a nadie.

Manuel Silva, 31, es autor de "Perturbaciones" (1967), y próximamente  
"Trilce" le publicará el libro de poemas "Lobos y Ovejas".

PARA NOSOTROS

# EL PEQUEÑO

PRODUCTOR, COMERCIANTE,  
ORGANIZACION COMUNITARIA

# ES MUY GRANDE



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

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

Así, trabajamos por Chile.



**BANCO del ESTADO**

Entonces vamos al BANCO del ESTADO...





# ATARDECER EN AUTOMOVIL

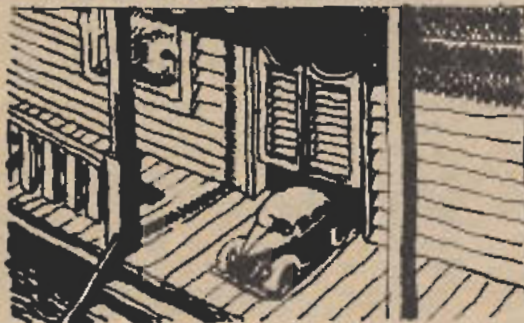
ES ESTE UN POEMA  
DE JORGE TEILLER

ESTA DEDICADO A SU HERMANO IVAN  
Y DICE:  
ABANDONAMOS LA ALDEA...



DESPUES DE BEBER ALGO EN EL  
HOTEL FRENTE A LA PLAZA

ESCOGIMOS EL CAMINO MAS VIEJO



PASAMOS LENTAMENTE FRENTE A TIERRAS SIN CULTIVAR, ARBOLES  
MUTILADOS POR LOS ROCES A FUEGO. ENTRAMOS A UNA  
QUINTA ABANDONADA A BUSCAR MANZANAS SILVESTRES  
ALGUIEN DICE:

EN LA ESTACION HABIA UNA MUCHACHA QUE SE ME PARECE  
NO RECUERDO A QUIEN



OTRO EMPIEZA A CANTAR. PERO CUANDO LAS ESTRELLAS SALEN  
A MIRARNOS CON SUS HUMEDOS OJOS DE OVEJAS TRISTES  
NADIE HABLA NI CANTA.

TREPIDA EL VIEJO MOTOR. EL VIENTO NOS DA  
EN LA CARA.



UN AMIGO REPARTE EL PAN Y EL VINO, SIEMPRE ESO ES BUENO  
Y ES BUENO DESEAR QUE SEA ETERNO  
ETERNO COMO CREEMOS SON LA NOCHE  
EL VIENTO, LOS OSCUROS CAMINOS  
DEL CIELO

