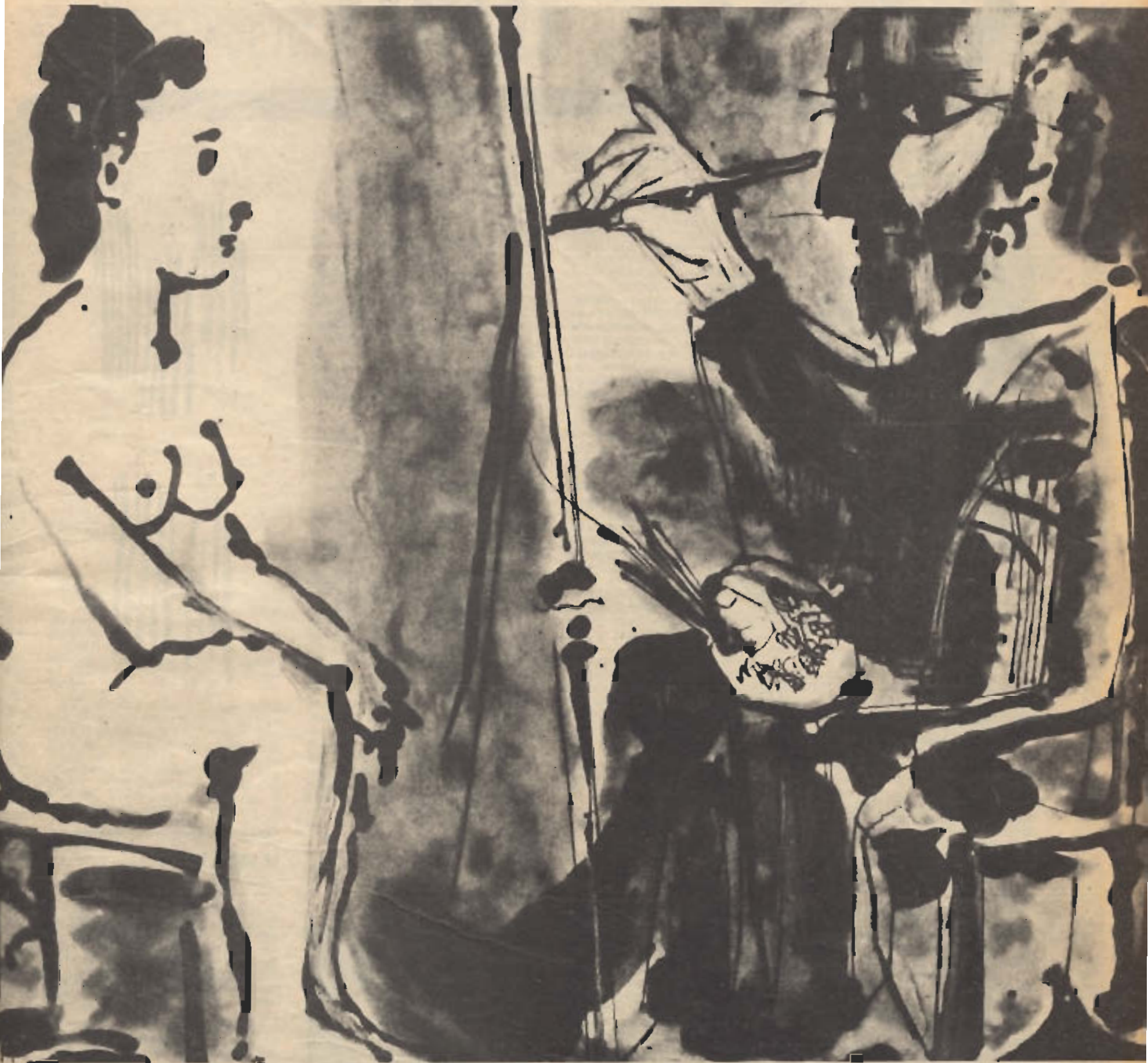


LA

QUINTA RUEDA

Revista Cultural N. 6, mayo 1973 — E^o 20 (Recargo aéreo: E^o 1)



Vanzetti:

Cómo comencé a morir

Contra Valente

Educación: maleducados



los peligros de celebrar a Picasso



Picasso: motivo de seis condenas.

A raíz de la muerte de Pablo Picasso, bien vale la pena recordar al crítico de arte español José María Moreno Galván, actualmente condenado a dos años de prisión y 5.000 pesetas de multa por hacer exaltación pública del gran maestro malagueño.

Moreno Galván, además, es un gran amigo de Chile. Estuvo en nuestro país en marzo de 1971, con motivo de la "Operación Verdad", y fue uno de los promotores, junto al senador italiano Carlo Levi, de la idea de fundar el Museo de la Solidaridad. Buena parte de los cuadros enviados como saludo al pueblo chileno por artistas de todo el mundo se deben a su entusiasta gestión.

En octubre del año 71, en todo el mundo se celebró el cumpleaños 90.º de Picasso. La Universidad Complutense de Madrid organizó también un homenaje. Cuando todo estaba listo, la autoridad suspendió el acto, pese a la asistencia de más de 2 mil estudiantes. Moreno Galván se trasladó entonces a un bar cercano y allí, subido en una mesa, comenzó a hablar. Si tozudos eran los universitarios, resultó serlo mucho más la policía, pues asaltó el local para impedir a todo trance el homenaje.

Acusado de promover "una reunión no pacífica" y luego de un juicio que duró casi dos años, recibió la condena citada. No es la primera vez que Moreno Galván estará en presidio. Lleva como seis condenas a enestas por la misma causa: Picasso. "Soy un delincuente habitual",

nos dijo cuando estuvo en Chile. Años atrás hizo noticia porque, estando detenido en la Dirección General de Seguridad, le negaron medicinas para una dolencia cardíaca y entonces un centenar de artistas se "tomaron" la sala "Goya" del Museo del Prado, consiguiendo con esto su traslado a la enfermería de la cárcel de Carabanchel.

Al conocer la noticia, declaró a un periodista: "Pienso que todo hombre es un hombre responsable; pero que un intelectual es un hombre públicamente responsable, y que tiene que cumplir ese deber cueste lo que costare. Si hay que ir a la cárcel, hay que ir a la cárcel".

escritores caballos

Inusitados admiradores tienen en el Club Hípico e Hipódromo Chile escritores, aerolíneas y conjuntos musicales. Poco les gustaría saber a los gerentes de las compañías de aviación que hay yeguas con los nombres de "Braniff" y "Alitalia". Según los expertos, ambos ejemplares se caracterizan por su poca velocidad, escasa confiabilidad y poca autonomía de vuelo. Habitualmente aterrizan en postergados lugares de modestas sertes.

Igual fortuna corren otros caballos con nombres cultos. El mediocre "Pío Baroja" resulta un burro sin ninguna incisión en la arena palmética, y el joven "Góngora" se enreda en troles retóricos en las pistas de pasto que le auguran un porvenir incomprendible.

estreno con profestas

Mejor fortuna ha tenido el izquierdista "Quilapayún", que recientemente ganó con buen tiempo su carrera de debutante.

Mucho antes del estreno en Buenos Aires de la obra musical "Jesucristo Superestrella", muchas paredes céntricas aparecieron cubiertas por carteles que invitaban a una misa de "desagravio por la ofensa que se hace a la divinidad de Cristo al presentar una infame obra teatral".

Cuando se estrenara hace año y medio en Nueva York, también hubo protestas, que obligaron a la policía a resguardar la entrada al Teatro Mark Hellinger, mientras afuera hubo grupos protestantes, católicos y judíos que ordenadamente portaban carteles reclamando contra la obra. La controversia sin duda ayudó a que se convirtiera en gran éxito comercial en Broadway.

En Buenos Aires, "Jesucristo Superestrella" es lanzado por Alejandro Romay, quien anteriormente importara "Hair". Realizó un concurso con 3 mil postulantes para seleccionar a los integrantes del elenco y el mismo Romay adaptó la pieza. Pretende haberla desplazado del plano religioso al político, adaptando tanto su lenguaje como el énfasis temático a la realidad argentina. Para lograr esa tónica tan nacional, hasta importó dos directores norteamericanos.

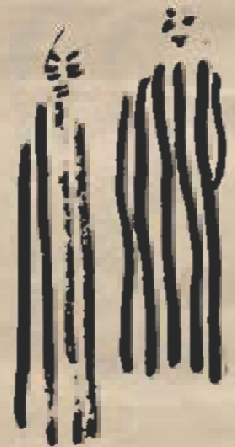
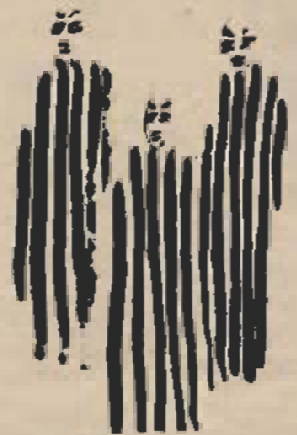
En todo caso, llegado el día del estreno, la sala fue incendiada por grupos de ultraderecha.

cambio de giro

Un gran Festival Internacional de Danza se anuncia en Madrid para el mes de septiembre. Según el diario bonaerense "La Opinión", participarán conjuntos de Bulgaria, Senegal, el Ballet Georgiano de la URSS, el Teatro de la Danza de Holanda, el Ballet Folklórico de Corea, el conjunto de Alwin Nikolais (que tanto éxito obtuvo en Santiago este mes) y también el Ballet Folklórico Aucamán de Chile.

En principio, parece una iniciativa valiosísima, pero el diario argentino señala que se optó por la danza, por cuanto el Festival Internacional de Teatro que alcanzó a realizarse dos años y ahora es reemplazado por aquel de ballet creaba algunos problemas, tanto con la censura como con sectores contestatarios del público. Habriase optado entonces por la fórmula políticamente más inofensiva de la danza.

Jesús en Broadway.



Alwin Nikolais. diseño de vestuario.

la manibueno

Sorprendente repunte ha experimentado el programa "La Manivela" (Canal 9). La manida estrategia del chicle, vale decir estirar una situación hasta que pierda todo sabor, ha sido reemplazada por otra que le otorga mayor tensión dramática.

La madre del cordero estuvo en la avispada idea de no limitar las fuentes de inspiración a las improvisaciones de los actores, sino en vertebrar ésta en textos de autores de calidad. En las últimas experiencias se han servido de situaciones tomadas de los argentinos Julio Cortázar y Germán Rosenmacher. La mezcla de un texto de categoría absorbido en la fluidez televisiva de los integrantes de "La Manivela", está empezando a resultar una experiencia sobresaliente en la televisión chilena.

LO QUE
HAY
Y LO QUE

falta

Desde su mismo nacimiento, La Quinta Rueda señaló y recalco la necesidad de una política cultural orgánica. Pasaron siete meses y la situación sigue igual. Existen variadas expresiones de acción cultural popular desencadenadas por el proceso, pero no se vislumbra aún su coordinación y estímulo global. Frente a esta situación, se planteó una doble pregunta: ¿Qué ha hecho el Gobierno Popular en materia cultural?, y ¿qué haría usted si tuviera el poder de implementar una política cultural?

Responden José Balmes (pintor y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile), Armando Cassigoli (escritor y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la U. de Chile), Mario Ferrero (escritor y Jefe del Depto. de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación) y Volodia Teitelboim (escritor y senador).

JOSE BALMES: En 1970, a raíz de la campaña electoral, se formó un comando de intelectuales y artistas que —mediante exposiciones, conciertos, conferencias, etc.—, realizó un vasto programa en contacto con el pueblo. Fue el primer paso.

De allí partieron algunas ideas que luego se incorporaron al programa de la Unidad Popular. Después del triunfo hubo mucha ebullición. Se trató de crear un organismo que de alguna manera coordinara todos los esfuerzos que se estaban haciendo y también se pensó que en algún momento se crearía el Instituto Nacional del Arte y la Cultura, que figura como la medida N.º 40 del Gobierno.

Hubo experiencias como el Tren de la Cultura, como la creación de algunos centros de Cultura Popular, como algunas medidas de las universidades y de nuestra propia facultad. Había que trabajar rompiendo los moldes existentes.

Pero se produjo cierta desmovilización, producto en algún sentido de que el Gobierno Popular no respondió a lo que de él esperaban los trabajadores en este campo.

A pesar de todo hubo actividad cultural de una intensidad que probablemente no se había producido en la historia de Chile. También hubo transformaciones, en el sentido de romper el elitista ambiente. Antes hubo sociedades particulares —vinculadas al gran capital e influencias extranjeras— que no tenían una serie de actividades. Un ejemplo: Danny Edwards era presidente de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo. Desde este punto de vista es evidente un cambio notorio. Ya hay una participación más directa de los artistas, tal como la hay de los trabajadores en otras actividades. Pero todavía hay una dispersión y duplicidad de trabajos, muchas ve-

ces con fondos estatales; en buenas cuentas no hay una línea general, una política cultural que unifique todas estas actividades. No se trata de establecer a priori una "política". Se trata de que este fenómeno cultural, producto del proceso que estamos viviendo, sea detectado y estimulado en toda su extensión.

Ojalá fuera posible crear algún organismo a nivel de gobierno que pudiera coordinar todas estas actividades. Se entiende que no un organismo que figure en el papel, sino que tenga el poder para contribuir, desde el punto de vista técnico y financiero, en medidas concretas.

Hace falta realizar una Asamblea o Congreso Nacional de Trabajadores de la Cultura para allí debatir los problemas, estableciendo líneas de prioridades y campos de acción. Así se elaboraría un programa concreto para presentar al Gobierno y que el Gobierno podría hacer suyo.

Después se produciría un trabajo que signifique la incorporación del intelectual al área misma del trabajo en general, como en el campo específico de la educación lo plantea la ENU. Hay que romper el cerco en que todavía se encuentra el intelectual, vinculando su trabajo directamente con el de los demás trabajadores. Hay que transformar las cosas, pero transformándonos nosotros mismos.

ARMANDO CASSIGOLI: En el sentido lato del término, es éste el Gobierno que más ha hecho por la cultura nacional, al liberar mentalmente a grandes masas de trabajadores. En el sentido restringido de la palabra, en cuanto a planes concretos, es poco o nada lo realizado. Por ejemplo, la llamada "Medida 40", dormida en el tintero. Podría argüirse, al respecto, que la oposición política en el Parlamento no aprobaría la creación de un eventual Instituto Nacional de Ar-

te y Cultura. Sin embargo, el argumento carece de valor si se toma en cuenta que muchas otras iniciativas han caminado, no obstante la oposición política en el Congreso. Por último, habría que preguntarse, en el entendido que la hubiera, ¿cuál es la política cultural de este Gobierno?

Las medidas que yo impulsaría:

- 1) Elaboración de una política.
- 2) Creación de un organismo coordinador que centralice las iniciativas dispersas y los organismos que duplican funciones.
- 3) Masificación de tales políticas para que no quede su implementación en niveles superestructurales.
- 4) Dimensificación a nivel nacional (regiones, provincias, comunas, etc.), de los centros de promoción.
- 5) Creación de especialistas o promotores.
- 6) Coordinación del organismo en referencia con el Ministerio de Educación a través de la ENU y otros frentes culturales.
- 7) Difusión en el extranjero (órgano difusor) del proceso cultural chileno.

MARIO FERRERO: Pienso que la situación es compleja, porque la labor cultural desarrollada por el Gobierno Popular, en general, se ve muy desordenada. Falta, fundamentalmente, un organismo superior, unificador de la cultura, con los presupuestos adecuados y sobre todo con una maquinaria administrativa mucho más expedita que la actual. Hay factores bastante positivos, pero que se ven desdibujados por una especie de paralelismo de una infinidad de organismos que realizan labores similares, perdiéndose recursos humanos, técnicos y económicos, sin llegar a plantear una línea que produzca un impacto en el público.

Nosotros hemos logrado consignar hasta el momento diecisiete departamentos de cultura del Estado, que operan casi en su totalidad sin presupuesto y con una línea de improvisación que es necesario adecuar. Por eso creo que es imprescindible, a cortísimo plazo, elaborar una política oficial de Gobierno y, luego, crear un organismo superior que podría ser el Instituto Nacional de Cultura. Pero hay puntos de vista políticos y opiniones divergentes respecto a este organismo. Hay algunos que están por la tesis del Instituto, otros hablan de una subsecretaría de cultura dependiente del Ministerio de Educación y un tercer grupo que está hablando de una especie de corporación de la cultura dependiente de la CORFO, que es tal vez el organismo más expedito desde el punto de vista administrativo. Pero en cualquier caso es perentoria la necesidad de estructurar un centro superior.

Este organismo debe tener una línea de difusión de nuestra tradición cultural y de los elementos renovadores de la cultura que ya existe, acentuando, naturalmente, los niveles y los aspectos de una cultura popular. Luego promover la participación activa de los trabajadores en el proceso de la cultura, investigando e incorporando al trabajador al fenómeno cultural. Creo que en esto se ha avanzado mucho, por ejemplo, en Quilmaná, logrando colocar el libro directamente al alcance del pueblo, pero falta un trabajo de evaluación respecto de qué es lo que necesita el pueblo, cómo recibe este tipo de libros. Esta misma experiencia hay que hacerla en el resto de la expansión cultural popular. Por otra parte es necesario crear los Centros de Cultura Popular y terminar de una vez con las casas de la cultura de tipo elitista, para



José Balmes: hay que transformar las cosas, transformándonos nosotros mismos.

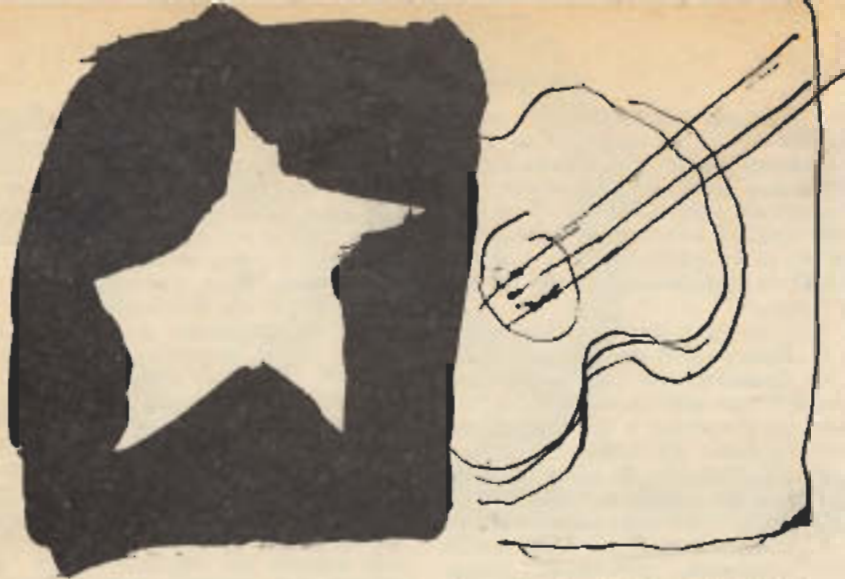
Armando Cassigoli: siete medidas concretas.



Mario Ferrero: el interés del pueblo rebasa todas las computas.



Volodia Teitelboim: es indispensable terminar con la anarquía, con la multiplicidad desordenada de organismos.



que a través de los centros se pueda expresar el pueblo, participar y elaborar sus temas y sus elementos culturales como expresión de clase. Se ha logrado detectar, por ejemplo, excelentes posibilidades en el teatro campesino y laboral. Existen no menos de trescientos conjuntos teatrales en el área laboral, organizados durante este Gobierno, que prácticamente trabajan cada uno por su cuenta, con escasísimo material y sin ningún elemento orientador. Esto lleva una desconexión cultural en todos los sentidos. La proliferación de grupos y conjuntos folklóricos ya ha llegado a constituir un pequeño vicio sin que exista una planificación al respecto. Otro tanto sucede con el cine, con las artes plásticas, etc.

Las posibilidades de expresión, el interés del pueblo ha rebasado todas las compuertas y es este interés el que hay que canalizar haciendo un trabajo de investigación y de promoción directamente en terreno. Creo que no se puede elaborar ni propiciar una política cultural a nivel político superior sin una consulta popular, donde el diálogo y la participación de los trabajadores, sindicatos, centros de madres, poblaciones, me parece fundamental.

De ahí debe surgir una política cultural, una forma de estructuración que signifique la masificación de la cultura y una interpretación popular de nuestra tradición, que es necesario rescatar de la distorsión clasista de que ha sido objeto, y, al mismo tiempo, incorporar la cultura nueva en el campo de la música, del cine, artes plásticas, literatura.

VOLODIA TETTELBOIM: Se ha sentido la base de una revolución en la cultura al iniciar un proceso de cambios en la estructura económica, social del país. En el orden político, el Gobierno la hace posible también al acelerar y profundizar la toma de conciencia, imprimiendo un impulso enriquecedor al desarrollo de una mentalidad revolucionaria.

Ello ha ambientado, dentro de un clima fértil, el despertar de cierta primavera intelectual en el pueblo, que asume determinados contornos admirables.

Fecunda el florecimiento de los muros con la obra de la Ramona Parra. Multiplica el cantar a través de la tarea de DICAF, de las peñas.

En el terreno de la cultura no ha existido hasta hoy un esfuerzo gubernativo sistemático, a pesar de que han surgido multitud de iniciativas de los propios creadores. Muchos pintores, muchos plásticos se han sentido motivados. Y han realizado aportes individuales y colectivos valiosos. También sucede lo mismo en las otras ramas del arte y la creación.

Los tirajes de QUIMANTU son reveladores del cambio en la conciencia: se multiplican por diez o por veinte los tirajes de libros en comparación con el pasado reciente, antes de septiembre de 1970. Surgen por centenares los conjuntos musicales, artísticos, los centros culturales en las fábricas, en las poblaciones, el campo, las escuelas. Sin duda, hay un clima nuevo.

¿Qué haría si tuviera el poder para implementar una política cultural?

No hablemos de poder ni de individuos.

Es preferible referirse al gran esfuerzo colectivo, que es responsabilidad de todos.

Sentirnos todos poder, gobierno, responsables. Porque, al fin y al cabo, no es tarea exclusiva de un hombre ni de un grupo ni de un partido.

Estimamos necesario que en el curso de 1973 hagamos un gran esfuerzo por ponernos al día en esta tarea, eliminando todo espíritu de frustración, dando un carácter orgánico al movimiento nacional por la nueva cultura, que permita a cada hombre sentirse no como un tufo, sino como un artículo de primera necesidad.

Debemos intentar un movimiento cultural que llegue a cada persona, a cada hogar, inspirado en los principios de la Revolución Chilena, pluralista, que asegure la libertad de creación, porque nadie puede imponer tendencias o escuelas estéticas, y que a la vez propenda al compromiso con la vida, con el cambio.

Estamos interesados en abrir al creador la posibilidad de acceso a nuevos frentes de trabajo, poniendo en acción todas las fuerzas. Entre otras cosas, hay que revisar toda la legislación de modo que los muros de las ciudades hablen por el pueblo, con la mano de su juventud y de sus artistas, pero también conseguir que toda edificación significativa, incluso en las poblaciones, cuente con pinturas, murales, esculturas. Que la cultura no sea un adorno, sino una parte integral de la vida cotidiana.

Es indispensable terminar con la anarquía, con la multiplicidad desordenada de organismos que picotean en ese dominio, sin un sentido unitario. Pues hay una cincuentena de organizaciones que tienen atribuciones en dicha materia. Y ello resulta esterilizante.

Es bueno que los creadores intelectuales den su opinión sobre el problema. Que se reúnan en asambleas y congresos. Y se pongan de acuerdo, más que en la discusión teórica sobre estética, en definir un programa de acción que elabore criterios prácticos, precisos sobre el movimiento artístico y cultural.

oda a los médicos en huelga

Fernando Quilodrán

Enarbolando sentenciosos, solemnes, siniestras herramientas si pudieran nos extraerían la conciencia para que no lucháramos,

pero no pueden,

porque no saben dónde está,

en qué esquina del hombre se radica,

porque no la conocen,

porque no la tienen.

Porque no la perciben;

no perciben el mundo con sus alamedas

y sus columnas de jóvenes voluntarios,

sólo perciben honorarios

a tanto el quiste,

el tumor,

a tanto los riñones,

y con cuarenta gripes al mes

viven,

y con mil estornudos cambian auto,

y con doscientas toses echan panza

y se titulan de respetables caballeros.

Y pensar que con nuestras manos de albañiles

les construimos sus universidades,

y pensar que con nuestras manos de tipógrafos

primorosamente les hicimos sus libros,

y pensar que algunos vienen de donde vienen...

Y ahora están allí,

codo a codo y bolsillo a bolsillo

con la rufianería,

repartiendo el hambre de Chile,

el dolor de Chile, la muerte en Chile;

succionando a los pobres,

enarbolando juntas y diagnósticos

al tanto por ciento de la radiografía.

Testigos falaces del dolor humano,

hipócritas citando a Hipócrates,

más vale no ayudaran a parir niños

que quieren condenar a un Chile sin futuro!

Allí están.

Listos para enjugar las lágrimas de los ricos,

recetando obsequiosos dulces enjuagues para los bostezos del ocio,

disfrazando a veces sus nombres populares,

sotos, párez, gonzález, matamalas,

tras el impersonal y culto apelativo

que el pueblo paga hasta por pronunciar:

Doctor!

Permítanme, señores, que los desprecie con minúsculas

(las mayúsculas las reservamos para sus patronos)

por sus mentiras, por sus expedientes,

por distinguir ustedes tan certeramente

entre el dolor de un pobre

y el eructo de un rico.

El dolor de Chile, la enfermedad del hambre de generaciones

los necesita,

pero el futuro, no!

Sigan babeando tras la sofía y la impudicia,

laman no más las colillas de los marqueses y los paquetones;

llegaré el día en que los olvidemos,

cínicos de cuello duro,

tartufitos de telenoticiarios,

rufiancitos de cripta y de Colegio,

trepadores de bacinicas del barrio alto,

siúuticos en latín y en recetario,

ignorantes en baba y pestilencias!

Fernando Quilodrán, treinta y siete, ganó en 1972 el Concurso de Poesía Carlos Pezoa Véliz, de la Editora Nacional Quimantú. Trabajó en el Instituto de Seguros del Estado.



la narrativa chilena en la hora de la

verdad

Entre novelas, poemas, artículos, estudios sobre literatura, Fernando Alegria acumula una cuantiosa obra. Sólo un trozo de ésta es de dominio masivo en Chile: su sabroso "Caballo de copas", que es citado con orgullo por hípicas como por críticos literarios, que ven en ella una versión actualizada de la picaresca. Volvió sobre el deporte en "Los días contados", una tensa novelita de los arrabales de Recoleta donde el protagonista es un boxeador, habilidad más dura pero más ahorrativa que la caballuna. Esta última obra, editada en México, ha tenido escasa circulación en Chile. Después de años de docencia en USA, ha agregado a esa tarea la de Consejero Cultural de la Embajada chilena en Washington. Lo entrevistó Carlos Santander, Director del Departamento de Español de la Universidad de Chile.

—Algunos diarios de Santiago dijeron que tú, Fernando, habías venido a Chile a "observar" las elecciones del 4 de marzo. ¿Es cierto?

—Me parece que hubo un error en la transcripción de mis declaraciones al periodista con respecto a mi viaje. No dije que viniera a "observar" las elecciones. ¿Cómo sería posible tal cosa? Vine a votar por los candidatos de la Unidad Popular y a participar en los últimos días de la campaña: hice una declaración muy concreta a este respecto cuando leí algunos de mis poemas políticos (se trata de un libro inédito) en la Unidad, la noche de la función de solidaridad con los compañeros del Canal 9 y la candidatura de Alejandro Rojas.

—¿Cómo se ve el proceso chileno desde fuera? ¿Y desde adentro?

—Estados Unidos es un país tan grande y de tan compleja contextura social y política, que es difícil decir con precisión cómo se sigue el proceso chileno. Pero hay cosas fáciles de notar y anotar, por ejemplo: la actual investigación en el Senado norteamericano prueba que para atacar y sabotear al pueblo chileno se usen con vaselinosos facilidad los reaccionarios de allá y de acá, prueba que dignatarios de la ITT, agentes de la CIA y personeros de la derecha chilena hicieron todo lo posible por parar a Allende, primero, y por crearle un monstruoso caos económico después. No olvidemos, sin embargo, que esta investigación la llevan a cabo senadores norteamericanos a quienes sería injusto no reconocerles su celo democrático. Digo esto, por la ingenua precipitación con que se suele ensacar juntos y revueltos a gatos de la izquierda y la derecha norteamericana cuando se juzga la política internacional de los Estados Unidos en nuestros países. Existe en los Estados Unidos un importante sector de opinión que sigue paso a paso y con gran minuciosidad el proceso revolucionario chileno, dándole a conocer en conferencias, mesas-redondas, congresos y publicaciones de libros y revistas. Pienso en el trabajo admirable que realizan profesores y alumnos en centros universitarios como Rutgers, New York State University, Wisconsin, Princeton, Yale, Berkeley. Véanse como prueba de lo que digo las publicaciones del grupo de Rutgers, de James Petras, de NACLA y de NICH.

—No hablo de la "nueva izquierda norteamericana"; ella pasa por una grave crisis. Los viejos liberales se repliegan desorientados a curarse las heridas después de la debacle de McGovern. Los Panteras Negras se incorporan a la lucha electoral y presentan un frente aislado por el momento, mientras que los grupos chicanos se someten a un proceso de autocrítica y definición. Tarde o temprano aparecerá tal vez una "nueva nueva izquierda" norteamericana. Por el momento el pensamiento progresista se une solamente ante contados problemas: la guerra, el racismo,

la tremenda carestía de la vida y el desempleo. A nuestro Gobierno se le mira con simpatía y solidaridad. No olvidemos la emocionante recepción que se dio al Presidente Allende en las Naciones Unidas (esto lo ocultó la prensa y la televisión en USA).

—¿Desde afuera? En general, afuera no se tiene una idea clara de lo que está pasando en Chile. Las agencias noticiosas o tergiversan los hechos o simplemente no dicen nada. Se sabe, por ejemplo, que el Gobierno enfrenta el ataque obstinado de la oposición, pero no se conocen los detalles de la ferocidad e injeniería de este ataque. Se cree que Chile está decidiendo su futuro en relativa paz. Nadie se imagina en el extranjero la medida increíble de inquina y de odio a que ha llegado la oposición en sus ataques al Presidente, al jefe de la Iglesia católica, Cardenal Silva Henríquez, a los líderes de los partidos populares y organizaciones obreras. Si algunos editorialistas de El Mercurio, columnistas de Esquella, o dibujantes como Coke, pudieran hacer un alto en la pelea y observar con cierta perspectiva lo que hacen hoy comparándolo con su trabajo de veinte o treinta años atrás, se quedarían espantados. En su carrera loca han perdido la peluca, la chaqueta y corren con la camisa afuera hacia el abismo. Repito: es preciso alejarse de Chile, tratar de observar lo que nos pasa con cierta imparcialidad —la imparcialidad total es, por supuesto, imposible—, para darse cuenta de que el debate político perdió toda medida y que del ring los adversarios han bajado al callejón de los maletazos.

—¿Adentro? Se siente patentemente la agresividad y el odio de los que se han marginado por su propia voluntad: esos jóvenes que andan encadenados y nazificados

por una razón absurda, porque han hecho causa común con los viejos y, ciegame, defienden el mundo de los privilegios, los negociados, los patrones de fundo, las vacas sagradas y los momios bancarios. No concebí que se momifiquen voluntariamente, y se dejen atrapar por los maestros de la cuchufleta. Su destino está con los jóvenes de Chile, con sus obreros, sus estudiantes, sus poetas, sus artistas (¿cómo es posible que se haya pifado a Neruda y a los Quilapayún? Si, sé que pasó en Viña, pero aún así, nadie, NADIE comprende tal cosa fuera de Chile). Estos muchachos y muchachas de clase media y popular deben romper ya la burbuja dorada de esa falsa riqueza que ellos no tienen por qué defender.

—Adentro se siente también un espíritu de unidad revolucionaria, firme, tranquilo, decidido. Ese cuarenta y tanto por ciento electoral, sin alardes, sólido, consciente, responsable, está ahí repartido por campos y ciudades. Hace sentir su peso.

*Verdaderamente
no he salido
jamás de Chile.*





Alegria retrospectiva: en los años 50 y 60

"Claro, se siente asimismo la posibilidad de un enfrentamiento que, a mi juicio, debe evitarse. Lo digo sin la más mínima traza de parroquialismo. Una persona como yo que ha dedicado su vida a exaltar en prosa y en verso los dones de nuestro pueblo y a dolerme de sus infortunios así como a celebrar sus victorias, que ha gritado Viva Chile Mierda en momentos de euforia y de soledad, de angustia y triunfo, dentro y fuera de Chile, siente muy de veras que hay que salvar a nuestra patria de una violencia suicida, aunque no sea sino pensando en nuestra juventud, toda nuestra juventud, valiente, comprometida, que merece más, mucho más de lo que pudimos darle nosotros, la Vieja Guardia del 38.

"Desde afuera, el proceso chileno parece un evento político. Desde adentro, se sabe que es un drama cuyo segundo acto empezamos a vivir.

—Tú vienes desde el extranjero y vuelves a partir. ¿por qué el exilio y el retorno? ¿Qué ganas? ¿Qué pierdes?

—Lo he dicho ya en otra parte: verdaderamente no he salido jamás de Chile. He pasado algún tiempo (demasiado) en otras partes, pero no he dejado de vivir en Chile. Exilio será, tal vez, marginarse de cierto tipo de acción diaria o de relación inmediata en favor de un retiro creadoramente fructífero. Pero, entendámonos bien. Llevo una vida muy activa, en contacto directo con la gente; no comparto ninguna torre de marfil, no me considero ningún ser especial. Mantenerme a distancia geográfica de Chile me ayuda a pensar con mayor claridad sobre nuestras cosas. Si viviera permanentemente en Chile la rutina no cambiaría. Escribir es mi vida y concibo la palabra como acción. No me niego ni me negaré nunca a la acción, por el contrario, la estaré buscando siempre.

"Ahora, si uno se pone sentimental toma las palabras exilio y retorno en sentido literal y da pena pensar que cada retorno hace más necesario el exilio, y que partir, cuando se pasaron los 50 años, no es ya morir un poco, sino que morir de golpe. Pienso que debo poner definitivamente mis cuarteles de invierno en Chile. Mientras más pronto, mejor. Toda mi vida me la jugué apostando a lo que se vive hoy en mi patria. Es hora de cobrar la apuesta.

—Hablemos de literatura. ¿Cómo define la nueva narrativa vinculada al proceso chileno? ¿Se atrasa se adelanta? ¿Cómo ves tu obra con referencia a esta narrativa que, aunque la llamen nueva, nada tiene que ver con la edad? Personalmente, veo en tu obra narrativa algo vertebral, consistente, consecuente, a través de formas y técnicas que han evolucionado. Vertebralmente, entonces, estás ligado a más de una generación. ¿Cuál es la tarea del novelista hoy? ¿Cómo colabora el novelista al proceso de

la revolución? Recuerdo una frase tuya: "En Chile no falta quien escriba novelas donde no pasa nada". ¿A quién o quiénes te referías? ¿Y del boom qué me dices?

—Bueno, descartemos primero lo del boom, horrible palabra, comercialista, empresarial. En el sector que no cobra dividendos por el boom pongo a seis o siete novelistas que están entre los más grandes de Latinoamérica: Sabato, Roa Bastos, Revueltas, Arguedas, Benedetti, Viñas y alguno más. En esta compañía pueden ir también tres o cuatro novelistas chilenos. Hay lugar y no hay razón para desesperar.

"La narrativa chilena vive hoy el momento de la verdad. El periodo del testimonio personal. Se está escribiendo para narrar el proceso de un profundo cambio social. Pienso en cuentos y novelas de Atías, Delano, Skarmeta, Lavín, Rivano, Varas. Reportaje directo y auténtico. Novela-crónica. Por lo general, es el primer tipo de narrativa que surge de una revolución. Los mexicanos la tuvieron y los cubanos la tienen. En Chile novelar actualmente es tarea de combate. Novela de acción, planteamiento directo de la realidad, compromiso político abierto. Pero, y este PERO sí que es grande: si nuestra novela no está más que llena de acción... se apagará como un fósforo. El verdadero talento novelístico convierte la anécdota en una marca a fondo de la realidad que vivimos y la proyecta en múltiples planos sobre la imagen del tiempo. Este tipo de novela revolucionaria que responde a una concepción del mundo precede o sigue a las revoluciones. Rara vez las acompaña. La gran novela de la Revolución Mexicana se empezó a escribir después de 1940. Me refiero a Yáñez, Ruifo, Revueltas, Fuentes, veinte años después que los acontecimientos políticos ocurrieron.

"Me preguntas sobre mi propia narrativa. Cuatro novelas más podrían ser anillos vertebrales, como tú dices, en el proceso generacional chileno: "Caballo de copas", "Mañana los guerreros", "Los días contados" y "Amérikka". Mi posición ha sido consistente, social y estéticamente hablando, desde mi primer libro, "Recabarren", escrito a los 18 años. Formas, técnicas, pueden haberme cambiado, pero tal cambio no fue sólo mío, cambiaron una sociedad y una literatura que me exigieron más, me comprometieron con mayor urgencia, me provocaron, entre otras cosas, al uso de la palabra directa; dije muy fuerte y claramente mi adiós a la retórica burguesa en obras que no se conocen suficientemente en Chile, pero que se reeditan en los Estados Unidos y en Europa: "Instrucciones para desnudar a la raza humana", que ilustró Malta, y "Decálogo de los pastores". No sé a qué género literario pertenecen estos libros, y "Amérikka", pero sí sé que funcionan en un mundo de acción mío, intransferible.



La colección de bolsillo de máximo prestigio: **BIBLIOTECA POPULAR NASCIMENTO**

Ultimos títulos:

- POEMAS ARTICOS, por Vicente Huidobro
 - PORAI, por José Miguel Varas
 - HUMANISMO BURGUES Y HUMANISMO PROLETARIO, por Arnaldo Ponce
 - BREVISIMA RELACION DE LA DESTRUCCION DE LAS INDIAS, por Fray Bartolomé de Las Casas
 - BOLA DE SEBO Y OTROS RELATOS, por Guy de Maupassant
 - LA HECHIZADA, por Fernando Santiván
 - MEMORIAS DE UN PERRO ESCRITAS POR SU PROPIA PATA, por Juan Rafael Allende
 - POEMAS Y ANTIPOEMAS, por Nicanor Parra
- Con prólogos exclusivos de los más destacados especialistas jóvenes. Portadas de Hervé

EDITORIAL NASCIMENTO

En todas las buenas librerías y en Librería Editorial Nascimento San Antonio 390 Cas. 2298 Tel. 394028

Gran Festival ... de una gran cinematografía

FESTIVAL DE CINE SOVIETICO

CINE ESPAÑA - 11 al 17 de Junio

con lo más variado e interesante de la reciente producción soviética.

- SOLARIS • RUSLAN Y LUDMILA
- EL MAR EN LLAMAS • DAURIA
- GOYA • PUNTO, PUNTO, COMA
- EL HOMBRE DEL OTRO LADO

presentada por Chile Films. Símbolo de Buen Cine.



Cuando se precipitaron los acontecimientos de mayo de 1968, un grupo de estudiantes discutía, encerrado en un claustro de la Sorbona, sobre la falta de un verdadero "maître à penser", sobre la necesidad de contar con un maestro que guiara y orientara intelectualmente a la juventud francesa. A alguien se le ocurrió entonces mencionar a Sartre. La rechifla fue general.

—*Ta que!* —fue lo más suave que se escuchó.

No era esa una opinión aislada en la Francia de 1968. De hecho, la poderosa gravitación del pensamiento sartreano, que tuvo su apogeo inmediatamente después de terminada la Segunda Guerra Mundial, en el eje del medio siglo, comienza muy pronto a decaer. Su voluminosa *Critica de la razón dialéctica* (1960) cae, al no en el vacío, en plena gestación de la ideología estructuralista. Lévi-Strauss polemiza franca y extensamente con ella (respuesta Sartre, en definitiva, pues éste incluía en su libro un detenido análisis de *Las estructuras elementales del parentesco*); Lacan, por su parte, califica la obra de "admirable novela". Así comienza la boga de todos los estructuralismos habidos y por haber, desde el genético de Goldman hasta el más "original" y espurio de Barthes, el relamido. El reproche básico que los estructuralistas hacen a Sartre es el de seguir preso en una filosofía con base en el cogito cartesiano o, si se quiere con palabras menos técnicas, el de seguir representando una posición humanista. Es la objeción con sabor a *École Pratique des Hautes Etudes*, que más se reitera en torno a los años 70, sobre todo por parte de Foucault y Althusser. Por su lado, los sorbónicos —siempre bergsonianos vergonzantes— le critican el no superar un enclave filosófico lindante con zonas de psicología: percepción, sentimiento de lo vivido, etc., lo que si bien puede ser cierto para *Lo imaginario* (1940), de ningún modo lo es para esa preciosa obrilla suya anterior, que es *La trascendencia del Ego* (1936).

La cosa es más compleja, sin embargo, y no se plantea únicamente a nivel de oposición de ideas. Están de por medio la guerra de Argelia, las circunstancias que llevarán a Sartre a rechazar el Premio Nobel, el inicio de los trabajos del Comité Vietnam... París, ciudad eterna de frivolidades, no le perdona a Sartre sus continuas intervenciones en asuntos de interés mundial. Sus colegas, los hombres de letras y más que nadie, la Universidad que él despreció libre y raijalmente, lo acusan de erigirse en conciencia universal de la humanidad.

La figura de Gustavo Flaubert penaba ya en la obra de Sartre desde mucho tiempo atrás, por lo menos desde ese puñado de apretadas páginas que le dedica en *El ser y la nada* (1943). En 1947, sembradas a través de su *Baudelaire*, hay constantes referencias y comparaciones con Flaubert (ambos son, por lo demás, los escritores más representativos de la situación posterior a la revolución de 1848). El mismo año, en *¿Qué es la literatura?*, Flaubert aparece una vez más como el artista capaz de conciliar en su propia carne esta contradicción: ser el padre del realismo literario y uno de los preconizadores y cultores del formalismo, del arte puro. En el *Saint-Genet*, de pasada, pero con frecuencia, siempre está presente la sombra del novelista del siglo pasado. Y luego, en las *Cuestiones de método* introductorias a la *Critica de la razón dialéctica*, vuelta a la carga, ya mucho más cerca del contenido de la actual monografía: Flaubert en medio de su familia, la familia concebida como mediación entre el individuo y su clase social. La reflexión sartreana retoma así, en un arco fulgurante, la vieja problemática de *El ser y la nada*, al tratar a Flaubert como objeto del psicoanálisis existencial. Tales son



Flaubert: un niño retardado que se convirtió en genio.

critor porque nada, para él, puede ser definitivo. También es efectivo que existe en Sartre un hábito de inconclusión. Desde luego, su *Critica de la razón dialéctica* sigue abierta. Pero el caso más célebre es el de *Los caminos de la libertad*, la tetralogía que no llegó a ser tal, detenida como quedó en su tercer tomo, salvo los borradores, proyectos y apuntes para el cuarto, de que nos da cuenta puntualmente la inevitable "autobiografía de Sartre", doña Simone de Beauvoir.

Así, pues: 2 tomos, más de 2.000 páginas, muchas más que se anuncian y todo... ¿para qué? ¿Gratomanía acaso? Más bien quizás, si algo hay de esto, fecundidad de soltero. Pero no es esto lo fundamental.

Así como el teatro de Sartre pasa por diversas etapas que coinciden en general con el curso de su filosofía (hay piezas que corresponden a *El ser y la nada* como hay otras —*Los secuestrados de Altona*, por ejemplo—, que equivalen a la *Critica de la razón dialéctica*), así también ocurre con sus ensayos dedicados a grandes personalidades literarias. Su *Baudelaire* no era otra cosa que un psicoanálisis efectuado de acuerdo a la metafísica desplegada en *El ser y la nada*, con la característica dualidad del ser

en sí y del ser para sí. Por su parte, el *Saint-Genet* ya había introducido, como categorías propias del método sartreano, los movimientos progresivo y represivo de la investigación, que serán sistematizados y fundamentados en *Cuestiones de método*. Ahora, en este impresionante Flaubert, hallamos consumados, en el vértigo del detalle y de las amplias arquitecturas, todos esos logros teóricos y metodológicos.

¿Cómo es posible que un niño idiota, retardado para leer, con frecuentes ausencias mentales, llegue a ser el genio literario más importante de la segunda mitad del siglo XIX francés? Es este "escándalo" el que Sartre nos pretende explicar, mostrándolo ante nosotros detalle a detalle, año a año, momento a momento, en cada uno de sus sinuosos avatares.

Tres grandes actos del drama, por lo menos hasta ahora: "La constitución", "La personalización" y la "crisis de Pont-l'Évêque", el ataque de nervios (¿epilepsia?, ¿histeria?), que sufre Gustavo en 1844. Como un arqueólogo que fuera descubriendo progresivamente las cavernas donde antaño existió el fuego de la vida, así Sartre desentierra las conductas más arcaicas del niño Flaubert, ese hijo de un médico autoritario, de una madre huérfana, hermano menor de Aquiles, que habita en el siniestro hospital donde ejerce su padre, el Hôtel-Dieu de Rouen. ¿Flaubert pesimista, melancólico, histérico? ¿Pero cómo, por qué si o por puro temperamento? No hay, en verdad, azar para nadie, para ninguna persona. Es la madre quien moldea al pálido, quien le introyecta su ser, la historia de todos sus días de desgracia y desolación; es el propio niño —melancólico, envidioso, resentido— el que fomenta en su cuerpo una estrategia sin memoria, actuando pasivamente ante las cosas. Su constitución no es nunca un dato en bruto, sino naturaleza socialmente constituida. Y es que su cuerpo lo han hecho a imagen y semejanza de sí mismos, un padre, una madre, una familia entera, una clase social, la historia en suma de la burguesía francesa en el período de la restauración. Es fácil darse cuenta del inmenso camino probatorio que significa este para Sartre. En grandes círculos concéntricos, en largos caminos rectos y quebrados, va haciéndose palpable —desde el Flaubert viejo y acongojado por la enfermedad, desde las páginas de la *Correspondencia*, desde los admirables escritos adolescentes de ese retardado que fue también un genio precoz— la etapa primordial del hombre: la protohistoria siempre ignorada de todos, el fondo inaccesible de la biografía, lo que Flaubert llama profunda y contradictoriamente su "laga nativa".

En "La personalización", lo fundamental es el proceso de individuación artística del muchacho. He aquí su lucha contra la tontería humana, la tontería de su familia, de la burguesía, de Francia en lo esencial. Todos los años sucede la ceremonia de los aniversarios, de los cumpleaños, de las fiestas de la familia. Los burgueses se saludan, hablan, sonríen, se hacen regalos. Pero sobre todo hablan, comentan: el prejuicio de xenofobia, el lugar común de la banalidad. Es la escena, el reino de la tontería. Contra este mundo, dolorosamente embobado en su cuerpo y en su corazón, define en gran parte Flaubert el destino destructivo de su arte.

Y así continúa la paradoja de este libro magistral: cada página exfolia la obra de Flaubert, la va reconstituyendo en su núcleo de verdad, penetrado íntimamente de todas las fuerzas de la historia francesa. No es un despojo lo que queda, un muerto desenterrado para nada. Surge un individuo, una vida augusta y precaria, abierta por añidura, esperando ser reanimada en más páginas, en futuras exfoliaciones.

gustave flaubert

idiota y genio

Jaime Concha.

Jaime Concha, treinta y tres, profesor de la Universidad de Concepción, es autor de "Neruda (1904-1936)".

los hitos más perceptibles, sumariamente enumerados, en esta búsqueda imperturbable y empeñada en pos de la verdad de un escritor.

¿Qué hay, en definitiva, en ese muerto agosto del siglo XIX, en el viejo egolista de Normandía, para que pueda llegar a convertirse en una obsesión tan intensa para el ensayista contemporáneo? Obsesión de larga data pero, además, increíblemente opresiva. Exige a Sartre escribir dos inmensos tomos, cada uno con más de 1.000 páginas, para quedar finalmente inconclusa. Pendiente. Es decir, apta para reproducir, para regenerar su amenaza en tomos venideros. Porque no es la menor desazón entre las que provoca la lectura de este libro, la siguiente: *L'Idiot de la famille*, *Gustave Flaubert de 1821 a 1857*. Y en más de 2.000 páginas no se llega ni siquiera a los acontecimientos de 1848!

Es cierto que los ensayos literarios de Sartre habían venido experimentando un progresivo engrosamiento. El *Baudelaire* era todavía un libro "humano", como diría Martínez Estrada: portátil, manuable. Las ideas brotan allí como conejos por la carretera, al salto de cada línea. El *Saint-Genet* hace consistir parte de su interés en su largo movimiento, en esa prolongación que no busca definir al es-



Sartre, dos tomos y dos mil páginas de una obra monumental.

foro abierto

niño enfurrñado

En el último número de la revista aparece un conjunto de serias y respetables opiniones con respecto a un artículo que yo escribí sobre un aspecto del teatro chileno actual.

Sólo una de esas opiniones, a mi juicio, se sale de las características anotadas, dando la nota simpática del número.

Me refiero a las divertidas declaraciones de un niño enfurrñado, que amenaza con no comprar más "La Quinta" por culpa del señor Rodríguez Elizondo, quien, siendo un funcionario, encima recibe sueldo.

Por supuesto, no pretenderé jamás polemizar con tan simpático personaje. Pero, incidentalmente, debo dar cuenta de que recibí una interesante carta de Jorge Díaz con respecto al mismo artículo, y que ella es un modelo de seriedad y de honestidad autocritica.

Fraternamente,

José Rodríguez Elizondo
SANTIAGO.

desde Argentino

De mi último viaje a vuestra casa (en febrero de este año) traigo conmigo dos números de La Quinta Banda (de octubre y diciembre de 1973). Me resultaron una muestra muy aguda, profunda, bajo su aparente diversificación, y, sobre todo, muy favorable para poner al día a quienes seguimos de cerca y con auténtico interés el desarrollo de los acontecimientos socioculturales de Chile, reflejados naturalmente en su actividad literaria y artística en general.

María Leticia Cresta de Leguizamón,
CORDOBA-ARGENTINA.

hidalguía

¿Cómo es posible que su revista necesite recurrir a la pornografía para vender un número? Al principio vi la portada y dudé. Pero luego no me supo la menor duda. En esa foto, señor director, hay una mujer que deposita su mano en el seno de un hombre desnudo. Por supuesto que no compré la revista. Pero al llegar a casa, mi hijo, que es estudiante universitario, la había comprado.

¿Merece llamarse "cultural" una revista que emplea procedimientos inmorales que turban la mente de nuestra juventud? ¿No les basta con todas esas páginas de propaganda de izquierda, que además hacen que valga el sexo? ¿A dónde vamos a llegar?

Adjunto los pedazos folios del último número de su publicación, e invito a todos los países decentes a hacer lo mismo con los ejemplares que hayan llegado a sus casas. Ojalá tenga la hidalguía de publicar esta carta.

Le saluda, Atte.

Jaime Méndez
VALPARAISO.

Mario Rodríguez

En "El Mercurio" del domingo 15 de abril, el crítico literario Ignacio Valente comenta la edición especial de Losada para el poema "Alturas de Macchu Picchu", de Pablo Neruda.

El artículo se llama "Neruda, Macchu Picchu y la Muerte" y en términos sucintos consiste en rechazar por insuficiente y porque "Neruda es demasiado grande y demasiado listo" la resolución poética e histórica que se da en el magno poema al problema de la finitud existencial.

Es una utopía pensar que la crítica literaria se mueve en un ámbito irreal fuera de la ideología y del sistema de valores de la sociedad que la cobija. La crítica literaria se escribe con signos ideológicos. Pero que en nombre de la propia visión del mundo —aunque ella sea tan legítima y respetable como la sostenida por Valente— se rechace el punto de vista de la realidad que ofrece una altísima obra literaria, como es este poema, no sólo causa estupor, no sólo es excesivo, sino que retrotrae la crítica a tiempos muy oscuros.

Lo que hace Valente es menospreclar en nombre de una concepción trascendentalista del mundo la concepción propia del materialismo histórico que despliega la segunda parte del poema (cantos VI y siguientes). Y la descarta no porque ella esté insuficientemente expresada o carezca de fuerza poética o constituya un agregado postizo o inauténtico al proceso lírico de la obra, sino porque la encuentra formal, puramente externa; es decir, porque Neruda cree en ella sólo de los dientes para afuera, o mejor dicho, simula creer, mientras en el

fondo su corazón clama por la presencia consoladora de Dios.

En esta circunstancia se entiende que el papel del crítico asume un carácter misional. Su papel será hacer patente al poeta aquella faz oculta de su propia persona que no se atreve a revelar. Instarlo a abandonar los prejuicios, las debilidades morales, para reconocer en un acto de autenticación la verdad suprema. El crítico llama al poeta a la conversión.

La situación es singular. Después de toda una vida dedicada a la poesía, después de todos sus trabajos, de una monumental obra creadora, Neruda encuentra que sale a su paso, como el personaje que acompañaba a los emperadores paganos, una voz, una especie de conciencia profética que le recuerda su carácter de ser mortal y la transitoriedad del mundo.

El camino elegido para llegar a este extremo es un análisis del tema de la muerte en "Alturas de Macchu Picchu".

Coincidimos en buena medida con este análisis. Lo que no aceptamos es su conclusión. Ella nos recuerda, por otra parte, el modo en que se iniciaron en la crítica literaria algunas prácticas coercitivas; siendo el poema hermoso, interpreta de un modo falso la realidad, naturalmente la belleza estética no autoriza a mentir y en este punto cometen toda una imposición programática sobre la literatura fundada en el hecho que existe sólo una manera justa de ver la realidad.

El análisis del poema comienza reconociendo la riqueza del mundo lírico puesto de manifiesto. Ello se refleja en diversos niveles de interpretación, algunos de los cuales

enumera Valente: lo cosmogónico y épico, lo ideológico, lo lírico-existencial.

El crítico elige este último para una lectura coherente del poema Macchu Picchu; se revela, entonces, como la expresión de un drama que padece un sujeto concreto; Neruda. Este drama es la angustia que produce la conciencia de la muerte evocada en medio de las ruinas del monumento incásico.

El rumor de la muerte vertebró todo el poema y no es ésta la última vez que Neruda ha tocado el tema, dice Valente. Los cinco primeros cantos del poema nos abren aquella dimensión que la filosofía existencial ha llamado el "su para la muerte". A la pregunta del poeta: ¿qué es la vida?, se ha contestado de un modo dramático: vivir es un diario morir.

Así es hasta que Neruda se enfrenta a las ruinas incásicas:

*Aquí la hedra dorada salió de la
[picuña,
a vestir los amores, los tímidos, las
[madres,
el rey, las oraciones, las guerreras.*

Todo ello se desplomó irremediablemente hasta tocar la tierra. La poderosa muerte borró todo vestigio. Macchu Picchu patentiza la aniquilación de la vida, la manera como puede ser anulada la existencia, cuán inmenso es el poder de la muerte.

Sin embargo:

*Pero una permanencia de piedra y
[de palabra,
la ciudad como un vaso se levantó
[en las manos,
de todos, vivos, muertos, callados.*

Hans Thomson



contra



ALTURAS DE MACCHU PICCHU

(sostenidos, de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe, de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada: este arrecife andino de colonias glaciales.

Pero, dice el poeta, a pesar de la arripiación algo persiste, algo permanece y es a través de esta permanencia que Neruda vence su individualismo atormentado, su angustia frente a la muerte, y accede a una concepción hasta entonces oculta o larvada sobre el destino del hombre.

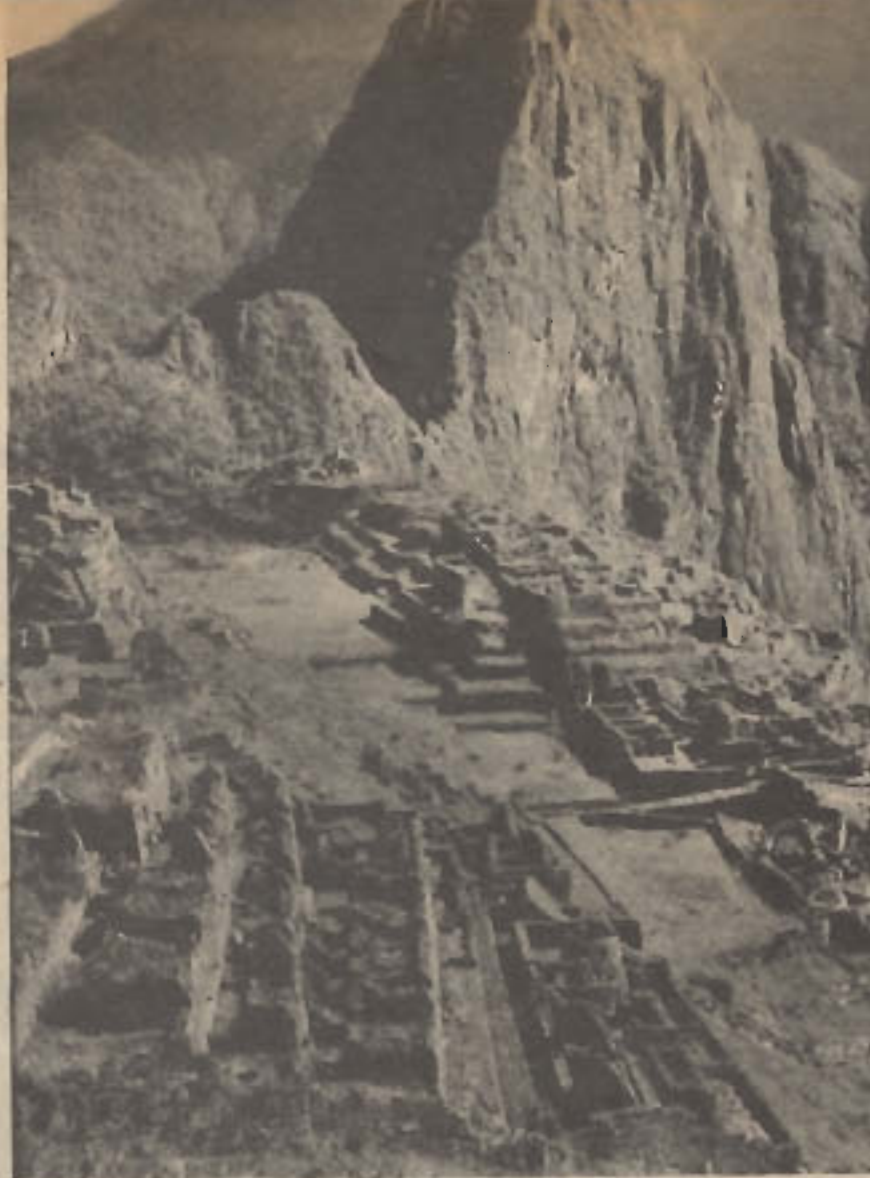
¿Cómo es que se posibilita esta nueva apertura al ser?

Se posibilita en cuanto Neruda se siente hermano del esclavo enterrado en Macchu Picchu e intuye mirando en el sentimiento fraternal que lo conmueve, que sustancialmente ese hombre es el mismo que arrastra su dolor y miseria por las calles de hoy. A través del tiempo y por encima de la muerte los hombres se enlazan solidariamente en un destino que los sobrevive: la lucha entre la tiranía y dominación.

Valente escribe en este punto que Neruda en un desesperado esfuerzo para superar el tiempo y la muerte se acoge al hombre genérico, especie, raza, pueblo, levantándose así sobre el morir individual. Hay aquí un traspaso —dice el crítico— de un problema personal a la colectividad.

Es la manera elegida de vencer la muerte. El hombre se hace colectividad histórica inscribiendo su destino personal en una tarea que le sobrevive, en este caso la gesta revolucionaria de América. Dicho de otra forma, Neruda identifica la epopeya de sufrimiento y dolor del pasado con los hechos revolucionarios del presente. Descubre así que la sustancia que sobrevive al hombre es su gesta histórica.

Ignacio Valente.



valente

Valente reconoce la belleza expresiva de esta resolución poética, pero la rechaza como respuesta al problema existencial de la muerte. Se pregunta: ¿es cierto que el hombre deja de temer a la muerte cuando se siente integrado al pueblo? ¿Sirve de consolación la creencia en una causa histórica?

El mismo Valente responde diciendo que la muerte propia personal, intransferible derriba estos débiles muros de protección. Sólo la fe en una realidad superior y trascendente puede consolar al hombre, darle sentido a la existencia y al mundo. Si no existiera esta fe el absurdo sería la condición de la existencia y el mundo condenado a la extirpación, a la nada.

Si el hombre vive y crea, es porque el absurdo desaparece en cuanto reconocemos la realidad de la trascendencia y aceptamos gozosos que nuestras personas y obras se recojan en el seno infinito de la Alegoría Suprema.

Que Neruda deja de llamar a los muertos (sube a *nacer conmigo hermano*). Que escuche, más bien, el llamado que le hace el único, el que puede prometer la Resurrección y la Vida Eterna. Que Neruda adquiera conciencia que si ha creado una obra imperecedera es porque en su imperfección ha presentado un cumplimiento absoluto, una realidad suprema que le otorga sentido a la existencia y que nos aguarda al final del camino.

He aquí la conclusión de Valente. Ella se inscribe en un tipo de análisis habitual del crítico. Se preocupa de dejar de manifiesto cómo allenta lo sagrado en medio de la

negación y el descreimiento. Cómo en un mundo fuertemente desacralizado operan el nivel del inconsciente o de ciertas formas de conducta religiosa. Así por ejemplo, ha enfocado a Parra. Aunque teóricamente discrepamos, donde Valente percibe la sacralización nosotros percibimos la historización o desacralización del sujeto parriano, aceptamos que su análisis abre una coyuntura nueva para entender la poesía de Nicanor Parra.

Pero en el caso de Neruda la cuestión se plantea en un plano distinto. Abandonamos directamente el plano teórico y entramos a una esfera subliminal.

Estamos frente a un llamado indirecto al poeta. Macchu Picchu ha sido un pretexto. Aunque se entiende fuertemente que hay en el poema una respuesta histórica y concreta al problema de la muerte (la propia del materialismo histórico), se le impugna por insuficiente y formal y se propone otra ajena al poema y a la ideología del poeta.

Se cae al fin en una forma de presión a la conciencia de Neruda. Se le recuerda: eres mortal. Se le susurra: vas a morir. Se le conmina a entender su obra como un fulgor de la alegoría infinita y a esperar el llamado de la salvación.

Entendemos nosotros el terrible carácter de la muerte. Aún en medio de la "distracción" de la vida. Sabemos la manera dramática en que conmueve el corazón de los poetas. Aceptamos que las grandes obras literarias pueden revestirse de la sacralidad que proviene de expresarse en ella actos arquetípicos y fundantes. Pero transformarse en una conciencia moral del poe-

ta, llamándolo a reconocer la insuficiencia y la precariedad de su visión del mundo, mostrándole el carácter erróneo de sus soluciones y el que su obra, a pesar de no entenderlo el propio poeta, es el reflejo del mundo de la trascendencia, es demasiado violento.

Esta violencia se ve aumentada en cuanto se rechaza la respuesta del poema, que aunque no se acepte, es coherente e ideológicamente fundada.

La muerte es vencida en Macchu Picchu a través de la superación del hombre como naturaleza y como individualidad aislada para proyectarse en su carácter de ser histórico y social. Pero, y es un punto crucial, no se trata de un ente social indeterminado, del hombre como concepto general y semiabstracto; se trata de un hombre histórico puesto en una relación social determinada, concretamente, de servidumbre. Se trata del esclavo enterrado en Macchu Picchu.

En rigor, el humanismo que se despliega en el poema es un humanismo de clase. La solidaridad histórica del poeta no es en el hombre (Neruda no llama a revivir a los otros habitantes de Macchu Picchu: el inca, los verdugos, los opresores). Es con ciertos hombres: el oprimido, el sacrificado, el débil, el pobre. A ellos Neruda llama hermanos y son ellos los que sobreviven en la gesta liberadora.

Y es en este plano terrenal, en el amor por el desvalido, en la hermandad con el pobre, en la tarea de liberar al oprimido, en donde podemos ver el encuentro entre el humanismo expresado en Macchu Picchu y la doctrina de Cristo.

Marlo Rodríguez es profesor de la Universidad de Chile y autor de "El modernismo en Chile e Hispanoamérica"



Su director relata
cómo se gestó una película
mostrando y contrastando
variadas gamas
de la juventud chilena

descomedidos y chascones

Carlos Flores

Una película no surge por azar. Tampoco es producto de un mecanismo enteramente sistemático. Menos en Chile.

Si alguien preguntara por qué se hizo este documental —llamado "Descomedidos y Chascones" y que pretende abordar el tema juvenil—, habría que decir, para ser exacto, lo siguiente: porque Cine Experimental propuso a la Comisión de Extensión de la U. de Chile la idea de hacer una película sobre la juventud y porque la Comisión de Extensión aprobó la idea y asignó una cantidad de dinero al proyecto. (Cantidad pequeña con relación al costo total de un documental de más de una hora de duración).

Mentiríamos si dijéramos que estaba contemplado dentro de algún Plan Nacional de Producción Cinematográfica. Se equivocaría a su vez quien creyera que los encargados de elaborar tal plan estaban al tanto del desarrollo de este proyecto.

Sin embargo, todos sabemos que la juventud y la mujer son sectores claves en la lucha político-ideológica que se desarrolla en todos los frentes.

Ubicarse en lo que ocurre al interior de la Juventud Chilena no es fácil. El equipo de realización, compuesto a esas alturas por el camarógrafo y el director, se lanzó primero a la tarea de definir objetivos. Esto se hizo con la esperanzada certeza de tener fresca la experiencia juvenil, aun estando seguros de que el equipo completo tendría una edad promedio de treinta años.

Con esto claro, se inició un trabajo de información basado en conversaciones y entrevistas con diversos grupos de jóvenes (trabajo que no se realizó con la profundidad y extensión que se requería), estudio de libros y datos sobre la juventud chilena, estudio de la prensa y análisis de cómo se desarrollaba la noticia diaria con respecto a la cuestión juvenil. Así se definieron los objetivos del documental.

En el plano conceptual, nos propusimos lo siguiente: destruir el mito, creado y consolidado por la burguesía, que plantea que la juventud es un todo homogéneo, unitario, libertario, rebelde, idealista ("juventud, divino tesoro", "la dulce juventud", "qué bello es ser joven", etc.).

Demostrar que desde el nacimiento la sociedad capitalista está bombardeando a este futuro adulto para que acepte los estilos de vida y las aspiraciones existentes o reprimiéndolo cuando éste se niega a transformarse en "buen ciudadano", comedido y peinadito.

Demostrar que en la juventud se dan las mismas contradicciones de la sociedad adul-

la. Que existen jóvenes burgueses, pequeño-burgueses y proletarios. Que los intereses de cada uno de ellos son antagónicos, al igual que la mayor parte de sus modos de vida. Que en la juventud se da la lucha de clases con la misma violencia que en la sociedad en su conjunto y, a partir de esto, demostrar que la lucha generacional expuesta en los términos del llamado "Poder Joven" es un planteamiento errado.

Por último, ubicar la rebelión juvenil en la perspectiva real: a nuestro juicio la destrucción del estado capitalista y la construcción del socialismo.

En el plano formal nos planteamos alterar la estructura narrativa habitual de nuestro documental. Es decir, evitar una narración lineal y ofrecer una narración múltiple. Enfrentar al espectador con un desarrollo dialéctico (es decir, real) de la idea. Dar el hecho y su contradicción implícita. Obligar al público a enfrentarse a estímulos más que a una narración lineal.

Construir una banda de sonidos rica, excitante, atractiva, que provoque en el loco-espectador la motivación requerida para que encuentre la película "chora" —jamás "gansa"—, y de esta forma pueda enfrentarla en las mejores condiciones.

En lo general pretendimos obtener un nivel formal óptimo dentro de nuestras posibilidades de producción (sonido de buena calidad e integrarlo a la imagen, montaje limpio y ágil, expresivo, trabajo unitario de cámara y fotografía).



Nos pareció fundamental exigirnos en el plano formal, porque creemos que de esta manera se va diseñando un nivel crítico en el público y en los realizadores cinematográficos.

Mientras más rigurosos seamos en la realización del film, más nos exigirá el público para la próxima producción.

Un público que exige rigor técnico e ideológico es un público que se compromete y por lo tanto que reflexiona.

Un público que reflexiona ya no es objeto de la colonización cultural. Por el contrario, ahora transforma en objeto analizable aquellos productos (películas en este caso) que fueron vehículo de su enajenación.

El trabajo empezó en octubre de 1971. El equipo de filmación lo componíamos cinco. Todos planificábamos y discutíamos. Fue una filmación conversada, abierta, nunca definitiva. Ibamos de un lugar a otro componiendo el guión que habíamos diseñado antes y que se remozaba día a día. Cada vez se encontraban nuevas posibilidades y se desechaban otras.

Posteriormente, se bocetaron las animaciones, collages y dibujos que hizo Jaime Reyes, y que son un pilar importantísimo en la película. Aparecieron los trabajos de truca y animación que hizo Samuel Carvajal y que por el resultado nadie sospecha que se fabricaron en un cuarto oscuro de fotógrafo, con un aparato rudimentario armado con partes de una copiadora vieja y una filmadora Rollex.

"En el cine chileno se ha abusado de la música planfletaria, consignista. El punto de vista de la calidad no se ha discutido. Se ha creído que sólo se puede hacer un cine crítico que plantea posiciones revolucionarias usando música folklórica en la banda de sonidos.

"Nosotros hemos querido evitar esta y cuestionarlo, utilizando todo tipo de música y efectos. No limitarnos. Al contrario, usar música de todos lados pero integrándola a la imagen; obligando a sonidos y efectos a apoyar y prolongar los planteamientos de la película". (Pancho Mazo, sonidista del equipo).

"... a lo mejor dimos con una clave, porque siempre se quiso contar bien y la pretensión nos llevó a definir para la cámara un papel diferente a lo que ella había sido en gran parte de los documentales realizados en Chile.

"El 'Negro' Flores tenía muchas exigencias y un gutón. El primer punto en que estuvimos de acuerdo es que el tema era riquísimo y más difícil que la cresta. Después pasamos a materia y entonces nos vimos o comentamos lo que se había hecho con la cámara por estos lados.

"... y se elevó una teoría que tenía que ser probada: lo que faltaba en la mayoría de los documentales chilenos era una cámara unitaria que siempre hablara de la historia que se estaba narrando y no de cualquier otra porquería. Es decir, que ópticamente, en un pánico, con el zoom o cámara en mano, cada toma debía definir, sintetizar, limpiar el panorama de lo que era superfluo. El rampón y el estetizante estaban de más: ahí delante teníamos una realidad que se estaba definiendo, que pasaba de lo anodino, anónimo, al nombre con dos apellidos.

"La teoría se llevó a la práctica. ¿que se nos pasó la mano?... ¡a lo mejor! ¡fjeee... pero lo que debe quedar bien en clara es que no quedó nada en el tintero". (Samuel Carvajal, camarógrafo).



Fotos Samuel Carvajal

En la fase del montaje, además de estructurarse la película, se concretó y afinó el equipo. En la "Moviola" estuvieron siempre presentes Pedro Chaskel, que realizó el montaje, Samuel Carvajal (camarógrafo), y Panchito Mazo (sonidista).

En esta etapa, quizás la más importante y creativa de la realización, nos sorprendimos trabajando en una estricta y productiva coordinación. Esta cuestión que, sin dárles importancia a los lugares comunes, no nos la habíamos planteado antes, por lo menos explícitamente, se dio en la práctica con la mayor simpleza y eficiencia.

"La misión del montaje consistió en lograr la síntesis y concreción de las ideas y criterios manejados durante las diversas filmaciones. El trabajo permitió la integración definitiva de todo el equipo a través de la discusión y experimentación sobre la imagen y el sonido que se elaboraba casi paralelamente.

"La utilización de música y ruidos especialmente en la primera parte de la película, sin texto propiamente tal presentaban a la vez un desafío y una posibilidad expresiva. Sólo la elaboración rigurosa del ritmo audiovisual podía obtener la mantención de la atención del espectador.

"Las entrevistas presentan problemas nuevos en su utilización ideológica y formal; creo que recién estamos empezando a manejarlas y que la película significa un aporte a su clarificación, análisis y crítica". (Pedro Chaskel).

Con respecto a la estructura de la película, nos propusimos tres bloques. Uno inicial, de carácter sensorial, de fácil captación y compuesto de música, efectos, animaciones y otros materiales. Tiene un montaje rápido y una intención preparatoria.

En seguida un bloque conceptual más pesado y compuesto en su mayor parte de entrevistas. Este bloque se realizó proyectando algunos copiones mudos a grupos de jóvenes y pidiéndoles que opinaran sobre lo visto. Las opiniones eran filmadas y después compartadas junto con el copión mudo proyectado.

Algunos fragmentos de las entrevistas realizadas:

Proyección: Festival de Rock Progresivo, realizado en Viña del Mar el verano del 71.

Entrevistados: Jóvenes obreros de Textil Progreso.

Respuesta: "Ellos en el momento de ser hippies, como dicen, se olvidan de los problemas. Claro, problemas no tienen porque son mantenidos y educados con el dinero de sus padres que lo tienen a montones porque pertenecen a la clase explotadora... Entonces, para ganarse a esta juventud, como quien dice, habría que empezar por acabar con esta clase alta".

Proyección: Trabajos voluntarios.

Entrevistado: Joven con ocupación no definida, con intereses musicales.

Respuesta: "Yo no voy a los trabajos voluntarios porque en ellos tú tienes que sacrificar una parte de tu vida así... y eso yo no lo hago... yo mi vida quiero vivirla toda, libremente".

Otra respuesta: "Yo creo que la juventud antes de preocuparse tanto de política debería preocuparse de la felicidad".

Proyección: Autódromo de Las Vízcachas.

Entrevistados: Jóvenes pobladores del Campamento Nueva La Habana.

Respuesta: "Oye, ahí también se ve a las claras la diferencia de las dos clases sociales que hay entre la juventud de nuestro país y en gran parte del mundo, yo creo. La juventud de la burguesía por un lado, se divierte y malgasta lo que su padre, el burgués viejo, digamos, les quita a los obreros. En cambio, por otro lado, la juventud obrera produce desde muy temprana edad por no tener medios para ir al colegio o a la Universidad. Y esa producción no es para ellos, como bien sabemos, sino para los patrones, para la burguesía".

Al bloque de entrevistas lo sigue una secuencia de cierre cuyo tratamiento es similar al de la primera parte. El objetivo de este final que dura aproximadamente 10 minutos es revitalizar y decantar las ideas, motivaciones y fantasías que la película tendría que haber provocado.

Este documental —llamado "Descomedidos y Chascones", y que pretende abordar el tema juvenil— está actualmente terminado, pero no cerrado. Con las dos copias que tenemos en nuestro poder hemos hecho proyecciones en diferentes lugares y recibido las críticas. No estamos con todas de acuerdo. Sin embargo, hemos aprendido mucho y modificado algunas cuestiones de la película. Y vamos a seguir haciéndolo. Corregiremos quitando lo que está mal y agregando lo que sea necesario.

Las primeras proyecciones se realizaron en el Liceo N.º 3 y en el Campamento Nueva La Habana. Después de la proyección se conversó con algunos muchachos y ellos dieron las siguientes opiniones:

♦ "Yo creo que la película es positiva porque muestra las diferencias ideológicas de los distintos grupos de jóvenes".

♦ "A mí me gustó la película, pero no estoy de acuerdo porque se diga que la juventud drogadicta es inútil. Yo en eso no estoy de acuerdo porque creo que eso se puede dominar y hay juventud que fuma y que está de acuerdo con cambiar este sistema educacional".

♦ —Pero ¿tú crees que la película cuestiona a la juventud que se droga?

"Yo creo que sí".

"Yo creo que al mostrar una juventud que se droga junto a otra que trabaja, la juventud que se evade queda cuestionada, pero se cuestiona ella misma".

♦ "Pero en la película se dice que sólo los jóvenes de clase alta fuman marihuana y hay jóvenes obreros que fuman también".

"Yo creo que la película es interesante, pero se pone un poco lenta en la parte de las entrevistas". (Estudiantes del Darío Salas).

♦ "La película es clara, pero los gallos esos como hippies yo encuentro que habían mucho y no dicen nada, yo no sé para qué los pusieron" (poblador del Campamento Nueva La Habana).

"Sé optimista. La justicia, aunque limitada y perseguida, siempre acabó por triunfar, y también acabará por triunfar esta vez". Estas palabras las escribió Bartolomeo Vanzetti a su padre en 1920 a los cinco meses de ser encarcelado —junto a Nicola Sacco— por un crimen que no cometieron. Tras siete años en prisión, se consumó lo que bien podría describirse como linchamiento judicial. El optimismo inicial de Vanzetti no se había justificado. Fue un proceso que repercutió en el mundo entero y cuyo recuerdo fue reavivado en Chile por la película "Sacco y Vanzetti" y sus miles de espectadores. La evolución política y espiritual de Vanzetti en la prisión quedó registrada en su epistolario, recientemente publicado en Argentina (Granica Editor). Extractamos una carta, verdadera autobiografía, que relata sus experiencias de inmigrante desde que llegara a Estados Unidos en 1908. Habla por sí sola.

bartolomeo vanzetti: vida

Tras dos días de tren a través de Francia, y siete de navegación por el océano, llegué a Nueva York. Un compañero de viaje me llevó a la esquina de la calle 25 y la Séptima Avenida, donde vivía un italiano de mi pueblo. Eran las ocho de la noche cuando descendí, melancólicamente, por la planchada del barco.

Solo, extranjero, sin entender ni ser entendido, recorrí largamente aquel barrio, en busca de alojamiento.

En el entrepuente de la nave, lugar reservado para la tercera clase, el personal de servicio trataba a los pasajeros como a un rebaño; triste sorpresa para quien se embarca, esperanzado, hacia estas playas. Después, el barrio aquel me produjo una impresión todavía más espantosa.

Hallé mezquino hospedaje en una casa equivocada. A los tres días de mi arribo, mi coterráneo, que trabajaba como capataz de cocina en un club de la calle 86 Oeste, a orillas del Hudson, me llevó con él en calidad de pinche; allí trabajé tres meses.

El horario era largo, el desván en que dormíamos era sofocante, y los parásitos hacían imposible cerrar los ojos en toda la noche. Decidí dormir bajo los árboles.

Al dejar aquel empleo, hallé la misma ocupación en el restaurante Mauquin.

La cocina era horrible. Carecía de ventanas; cuando la luz eléctrica se apagaba, había que quedarse quieto o caminar a ciegas por la oscuridad, tanteando para no chocar unos con otros, ni tropezar con los objetos diseminados. El vapor de agua que escapaba de las

marmitas en que se lavaban la loza, las cacerolas y los cubiertos, formaba en el cielo raso gruesas gotas de agua, que caían una tras otra sobre nuestras cabezas, ya bañadas en sudor. Durante las horas de trabajo el calor era insostenible. Las sobras de comida, amontonadas en barriles a propósito, soltaban emanaciones tóxicas. Las sillas (placas) no tenían sumideros; el agua caía sobre el piso, y se deslizaba hacia el centro de la habitación, lugar en que se abría un agujero de desagüe. Este agujero se obstruía todas las noches, y el agua llegaba a cubrir las planchas de madera puestas sobre el piso a manera de resguardo contra la humedad. Entonces comenzábamos a resbalar en el lodo.

Se trabajaba doce horas un día, y catorce el siguiente; las salidas eran de cinco horas cada dos domingos. Comida descompuesta (para los subalternos), cinco o seis dólares semanales de paga. A los ocho meses de aquello, me fui para no contraer tuberculosis.

Aquel fue un año desgraciado. Los pobres dormíamos a la intemperie, y revolviábamos las inmundicias de los tachos de basura para hallar una hoja de repollo o una manzana podrida. Durante tres meses, recorrí Nueva York a lo largo y a lo ancho, sin conseguir trabajo. Una mañana, en una agencia de empleos, encontré a un joven más harapiento que yo. La noche anterior se había ido a dormir sin cenar, y seguía en ayunas. Lo llevé a un restaurante; tras despachar su desayuno con voracidad de lobo, me dijo que quedarse en Nueva York era una bestialidad, y que si tuviera dinero se iría al

campo, donde por lo menos había algo de trabajo, lo suficiente —a lo mejor— para pagarse un menudrugo de pan y un catre en que dormir, sin contar el aire puro y el buen sol, que no costaban nada. Yo tenía aún algo de dinero y, sin llevar las cosas a la larga, ese mismo día tomamos el Steam Boat hacia Hartford, Connecticut. De allí fuimos en tren hasta una pequeña villa —no recuerdo el nombre—, en la cual mi compañero había vivido años atrás. Pedimos empleo a una familia estadounidense de agricultores, en vano. Pero al fin, en vista de nuestra condición, y más por humanidad que por necesidad, nos dieron trabajo por dos semanas. Siempre recordaré la bondad de aquella familia, cuyo nombre lamento no tener presente.

Calló aquí, en bien de la brevedad, el relato de nuestro peregrinaje en busca de ocupación. Recorrimos infinidad de lugares; mi compañero golpeaba las puertas de las oficinas de todas las fábricas, pero al regresar me arrojaba su "niente" desde veinte pasos de distancia. Se acabó el dinero. A pie, llegamos un atardecer hasta las afueras de un pueblecito. Nos escurrimos en un establo abandonado, y allí pasamos la noche.

Al alba, nos dirigimos hacia el pueblo; se llamaba —si mal no recuerdo— South Granstonberry, y también allí había vivido mi compañero, en otras épocas. Un plantonés, jefe de una gran plantación de durazneros, nos sirvió abundante desayuno. Está de más decir que hicimos los honores al cocinero. Por último, llegamos a Middletown, Connecticut, cerca de

las tres de la tarde de ese mismo día. Estábamos agotados, harapientos, hambrientos, y empapados por tres horas de lluvia ininterumpida.

Al primero que hallamos le preguntamos si conocía a algún italiano del Norte (mi ilustre compañero era regionalista en exceso), y él nos señaló una casa vecina. Llamamos; nos recibieron dos señoras sicilianas, madre e hija. Les pedimos el favor de que nos permitieran secarnos junto a su estufa. Mientras lo hacíamos, les preguntamos acerca de las fuentes de trabajo de la zona. Respondieron que allí era imposible hallar ocupación, y nos aconsejaron seguir hasta la vecina Springfield, que contaba con tres hornos de ladrillos.

Sin duda por haber notado la palidez de nuestros rostros y la forma en que temblábamos quisieron saber si teníamos hambre. "No comemos desde las seis de la mañana", fue nuestra respuesta. La hija nos dio entonces un gran pan y un largo queso: "No puedo darte otra cosa —nos dijo—. Tengo que alimentar a cinco hijos y a mi anciana madre; mi marido trabaja en el ferrocarril, y gana un dólar y treinta y cinco centavos por día; para empeorar las cosas, yo estoy enferma desde hace tiempo." Pero, mientras yo cortaba el pan, nos dio también tres manzanas, que halló tras buscar en el fondo de un cajón. Muy reconfortados, partimos en busca de los hornos.

—¿Qué habrá allá abajo, donde se ve aquella chimenea? —le pregunté a mi compañero.

—La fábrica de ladrillos. —¿Vamos a pedir trabajo?

Vendedor de pescados, un negocio mezquino pero servía para sobrevivir



Siete años de cárcel.



El desenlace.





de inmigrante

Sacco y Vanzetti (de bigotes): en la vida real y en la película, interpretados por Ricardo Cucciola y Gian Maria Volonté.



—Sigamos, sigamos adelante, que ya encontraremos algo mejor; estos trabajos son malos, imposibles para ti.

—Vamos, pide trabajo —repetí a mi compañero de pobreza.

—Sigamos adelante —me respondió otra vez, con acento burlesco.

—No; si tú no quieres trabajar, por lo menos pide empleo para mí.

Como no se detenía, me le planté por delante de un salto.

Debo de haberme transfigurado con la ira, porque lo vi palidecer.

—¡Bah! Eres lo que se dice un green ("verde", inexperto) —me espetó. Pero pidió empleo, y nos lo dieron.

A los veinte días, desapareció sin pagar un centavo a la familia que nos había hospedado. Yo conservé aquel trabajo durante unos diez meses. Éramos una colonia de pliomonteses, lombardos y venecianos; se había formado una pequeña orquesta, y nos reuníamos a menudo para cantar y bailar. Los que podían, claro está, y no yo, que especialmente para el baile carezco por completo de habilidad.

Pero también estaban las fiebres: no pasaba día sin que lo tocara fírtilar a uno distinto.

De Springfield pasé a Meridan, Connecticut, donde trabajé en dos canteras de piedra, y también para un contratista, en calidad de bracero.

Las reiteradas invitaciones de mi coterráneo me hicieron regresar a Nueva York. "Busca un empleo relacionado con tu oficio", me dijo. Y en afecto, me tomaron en el Savarin's Restaurant, de Broadway, en calidad de ayudante de repostería. Pasados unos seis u ocho

meses, me despidieron; no sé si por error, o por perrifia de mis compañeros de trabajo. Hallé casi en seguida otro empleo, en un hotel ubicado en la Séptima Avenida, entre las calles 46 y 47, según creo recordar. Me echaron a los cinco meses.

En aquella época, los chefs cambiaban a menudo los ayudantes de cocina, para dividir con las agencias de colocación los porcentajes de la paga que los postulantes debían desembolsar al conseguir su empleo.

El amigo que me alojaba no hacía más que repetirme: "No te descorazonas; busca trabajos de tu oficio. Mientras yo tenga casa, no te faltará el pan y la cama; y cuando te haga falta dinero, no tienes más que decirme lo".

Hay grandes corazones entre la genteza. ¿Verdad, farscos?

Recorrí todas las calles de Nueva York, durante cinco meses, sin que pudiera encontrar ocupación, no ya en mi oficio, sino ni siquiera como pinche de cocina. Por último, fui a dar a una agencia de Mulberry Street, que buscaba hombres para tareas de nivelación de terrenos. Me ofrecí y me llevaron, junto con un rebano de despojos humanos, a una barraca instalada en las cercanías de Springfield, Massachusetts, donde se construía un ramal ferroviario. Allí trabajé hasta haber pagado los cien dólares de deuda que había dejado en Nueva York, y reunido una pequeña suma. Después me trasladé, junto con un compañero, a un campamento cercano a Worcester. Trabajé primero en una fábrica de alambres, y luego como jornalero.

Allí viví más de un año, e hice compañeros y amigos cuyo afecto es un firme recuerdo, que llevo inalterado e inalterable en el corazón.

De Worcester pasé a Plymouth (allí estuve unos siete años). Empecé por trabajar, durante más de un año, en la villa de un señor Stone, y los dieciocho meses siguientes en la Cordage Company. Al salir de la fábrica, me hice peon de albañil. Por lo general, me empleaban los señores Sampson y Douland: casi podría decir que intervine en todas las principales obras de construcción de Plymouth.

Unos ocho meses antes de mi arresto, un amigo que pensaba repatriarse, me propuso: "¿Por qué no me compras el carro de mano y el de caballos, los cuchillos y la balanza, y vas a vender pescado en vez de someterte a los bosses?" Fue así que compré el negocio, y me hice pescadero por amor a la independencia. Ya por aquel entonces —1919—, el deseo de volver a ver a los mitos y la nostalgia de mi tierra se habían apoderado de mí. Mi padre, que en ninguna de sus cartas dejó de invitarme a que regresara, insistía más que nunca, y a él se había unido ahora mi buena hermana Luigia. Mi negocio era mezquino, pero aunque tuviera que trabajar como un esclavo, me servía para sobrevivir. El 24 de diciembre fue el último día de 1919 que vendí pescado; el frío y la intemperie me obligaron a dejar de hacerlo. Pocos días después de la Navidad, comencé a cortar hielo, por cuenta del señor Petersani. Cuando no había trabajo para mí, echaba carbón a las calderas de la Electric House. Terminado lo del hielo, me empleé con Mr. Houland en excavaciones para la Zinc Company, hasta que las grandes nevadas me obligaron al ocio. Tomé el rábano por las hojas; entré al servicio de la town (municipalidad) para quitar la nieve de las calles primero, y después de las vías del ferrocarril.

Al concluir aquel trabajo temporario, Mr. Sampson me empleó durante todo el tiempo que duró la construcción de un acueducto para el Puritan Woollen Mill.

Era la época de las grandes huelgas ferroviarias; por consiguiente, el cemento escaseaba, cosa que me hizo imposible hallar otros trabajos en la construcción; volví a vender pescado, cuando podía conseguirlo; cuando no, excavaba en la playa en busca de moluscos comestibles, pero las ganancias eran de todos modos míseras: el costo del pescado y del transporte no dejaba margen alguno de beneficio.

Un día del mes de abril en que la venta terminó temprano, me llegué hasta la costa de la bahía, y allí encontré al pescador que me abastecía, ocupado en preparar su barco. Hablamos del mar, de la pesca, de la venta, etcétera. Le dije que poseía una clientela bastante considerable, y que me había hecho práctico en el trabajo, pero que por el momento creía conveniente trabajar en otra cosa, por lo menos hasta que comenzara la pesca en Plymouth. "Busca el empleo que te convenga", me dijo. "Dentro de dos semanas, comenzaré la pesca y, si quieres, pescaremos y venderemos juntos, y repartiremos las entradas." Acepté. Y para no perder el tiempo, al día siguiente ya estaba en la calle, en busca de ocupación.

—¿Tienes trabajo para mí? —le pregunté a un foreman (capataz).

—No, no hay trabajo ni para los operarios de la obra.

Al ver el encorizado para el hormigón, le pregunté cuándo comenzaría a vaciarlo.

—Dime cuándo llegará el cemento, y yo te diré cuándo comenzamos.

Poco después, recibí una carta de

mi amigo y compañero Sacco. Me pedía que fuese a verlo rápidamente, porque su madre había muerto y se proponía volver a Italia.

Llegué a Boston el domingo 2 de mayo, y al día siguiente fui a ver a Sacco. Nos arrestaron el 5 de mayo mientras, juntos, volvíamos de Brockton.

Tras once días de proceso, me declararon culpable. El 16 de agosto, fui condenado a quince años de prisión por un delito que no cometí.

Fui a la escuela desde los seis hasta los trece años de edad. Amaba el estudio con verdadera pasión. En los seis años que pasé en Cavour, tuve la fortuna de estar cerca de algunas personas doctas. Leía cuanto diario tenía a mano. Mi patrón estaba suscrito a un semanario católico de Génova. Yo era, por entonces, católico ferviente.

En Turín, mis relaciones se limitaron a compañeros de trabajo, parroquianos de las tabernas y operarios. Mis colegas se proclamaban socialistas y se burlaban de mi religiosidad: me acusaban de hipócrita moral y chupacirios. Recuerdo haber tenido una riña con uno de ellos.

Hoy, que conozco todas las escucias del socialismo, me doy cuenta de que ellos no conocían siquiera el significado de la palabra. Se decían socialistas por simpatía con De Amicis y por el espíritu del lugar y del momento; tanto es así, que bien pronto comencé yo mismo a amar el socialismo sin conocerlo, y a crearme socialista.

Pero en suma, el grado de evolución de aquella pequeña comunidad me resultó beneficioso y me mejoró bastante. El humanismo y la igualdad de derechos comenzaron a hacer brecha en mi espíritu. Leí Corazón, de De Amicis, y después Viajes y Amigos.

Había en casa un libro de San Agustín. De él sólo recuerdo una frase: "La sangre de los mártires es la simiente de la libertad". También encontré Los novios, de Manzoni, y lo leí dos veces; por último, tropecé con un polvoriento ejemplar de la Divina Comedia.

¡Pobre de mí! Mis dientes no eran para ese hueso. Aun así, me puse a roerlo desesperadamente, y creo que no fue en vano.

Durante los últimos años de estadía en mi país natal, aprendí mucho de lo escrito por el doctor Francia, el químico Scrimaglio y el veterinario Bo.

Ya por entonces, comprendía que las plagas que más torturan a la humanidad son la ignorancia y la degeneración de los sentimientos naturales. Mi religión ya no necesitaba templos, altares y plegarias formales. Dios era para mí el Ser espiritual perfecto, despojado de todo atributo humano. Aunque mi madre insistiera a menudo en que la religión es necesaria para poner freno a las pasiones humanas y consolar al hombre atribulado, yo sentía que mi pensamiento vacilaba entre el sí y el no. En ese estado de ánimo crucé el océano.

Llegado a estas tierras, probé todos los sufrimientos, los desahucios y los afanes inevitables para quien desembarca veinteañero, ignorante de la vida y un poco soñador. Aquí vi todas las fealdades de la existencia; todas las injusticias, la corrupción, los extravíos en que se debate trágicamente la humanidad.

Pese a todo, logré fortalecerme, física e intelectualmente. Aquí estudié las obras de Pedro Kropotkin, de Gori, de Merlino, de Malatesta, de Reclus. Leí El capital, de Marx, los trabajos de Leone, de Labriola; el Testamento político, de Carlo Fauciano, los Deberes del hombre, de Maximi, y muchas otras obras de índole social. Aquí leí los libros de todas las fracciones socialistas, patrióticas y religiosas; aquí estu-



Alegato final de Vanzetti ante el tribunal.

dió la Biblia, la Vida de Jesús, de Renan, y el Gesù Cristo non è mai esistito, de Miklesbo; aquí leí la historia de Grecia y la de Roma, las Cruzadas, dos grandes compendios de historia universal comentada, la historia de los Estados Unidos, la de la Revolución Francesa y la de la Revolución Italiana. Estudié a Darwin, a Spencer, a Laplace y a Flammarion; volví sobre la Divina Comedia y sobre la Jerusalén Libertada; sollocé con Leopardi, leí obras de Victor Hugo, de León Tolstói, de Zola; los trabajos de Cantú; la poesía de Giusti, de Rapisardi, de Carducci. Pero no me creas, lector, un pozo de ciencia, porque si así lo hicieras, tu error sería descomunal.

Mi instrucción de fondo fue demasiado incompleta, y mi mentalidad no me permite disfrutar y asimilar por completo material tan vasto. Además, debe tenerse en cuenta que estudié mientras trabajaba duramente, sin disponer de comodidad alguna. Eso sí: sumé al estudio la observación despiadada, continua e inexorable de los hombres, los animales, las plantas; en una palabra, del hombre y todo lo que lo rodea. El libro de la vida: ¡he ahí el libro de los libros! Todos los demás no tienen otro objeto que el de enseñarnos a leer éste. Me refiero, claro está, a los libros honestos; los que no lo son, tienen el fin opuesto.

La meditación sobre este gran libro determinó todas mis acciones y todos mis principios; desprecié el concepto según el cual "cada uno para sí, y Dios para todos"; me puse de parte de los débiles, de los pobres, de los oprimidos, de los simples y de los perseguidos; comprendí que en nombre de Dios, de la Ley, de la Patria, de la Libertad, de las abstracciones más puras de la mente, de los ideales humanos más elevados, se perpetraron los delitos más feroces, y se los seguirá perpetrando hasta el día en que, alcanzada la luz, ya no será posible que los pocos hagan que los muchos cometan el mal en nombre del bien.

Comprendí que el hombre no puede, impunemente, pisotear las leyes no escritas, ni violar los vínculos que lo ligan al universo. Comprendí también que las montañas, los mares, los ríos, y todos los demás accidentes llamados límites naturales, se formaron antes que el hombre, por un complejo de procesos físicos y químicos, y no para dividir a los pueblos.

Tuve fe en la hermandad, en el amor universal. Comencé a erocer que quien beneficia o perjudica a un hombre, beneficia o perjudica a la especie. Busqué mi libertad en la libertad de todos, mi felicidad en la felicidad de todos.

Comprendí que, respecto de las necesidades humanas, la igualdad de hecho en cuanto a derechos y deberes es la única base moral sobre la cual puede regir el contrato social humano. Gané mi pan con el honesto sudor de mi frente, y no hay una sola gota de sangre ni en mis manos, ni en mi conciencia.

Ahora bien: a los treinta y tres

años, soy candidato a la cárcel y a la muerte.

Me maravillaría si no fuese así. Pero si tuviera que volver a emprender el "cammin di nostra vita" retomaría el mismo camino. Es así: trataría de reducir la suma de los golpes y los errores, y de multiplicar la de los aciertos.

Vaya, mientras tanto, para los compañeros y los amigos, para todos los que son buenos, mi beso fraterno, mi profundo reconocimiento, mi amor, mi salud y mis buenos deseos.

Bartolomeo Vanzetti.

P.S.: Comprendí que la meta suprema del hombre es la felicidad, y que las bases inmutables de la felicidad humana son: la salud, la tranquilidad de conciencia, la libertad, la satisfacción de las necesidades animales, y una fe sincera. Comprendí que todo individuo posee dos "yo", el real y el ideal; que el segundo es el motor del progreso, y que el pretender que el primero parezca igual al segundo es cosa de mala fe. La diferencia entre ambos "yo" es siempre igual porque tanto en la perfección como en la degeneración existe siempre la misma distancia entre uno y otro.

Comprendí que el hombre nunca es demasiado modesto respecto de sí mismo, y que existe una pizca de sabiduría en la tolerancia.

Quise un techo para cada familia, un pan para cada boca, una educación para cada corazón, la luz para todo intelecto.

Estoy persuadido de que la historia humana no ha comenzado aún, que nos hallamos en el último período de la prehistoria. Veo, con los ojos del alma, como se aclara el cielo con los rayos de luz del milenio que vendrá.

Sostengo que el derecho a la libertad de conciencia es tan inalienable como el derecho a la vida. Traté con todas mis fuerzas de hacer que el conocimiento humano se volcase en beneficio de todos. Sé, por experiencia, que derechos y privilegios se adquieren y mantienen por la fuerza, y que así será hasta que la humanidad se mejore a sí misma.

En la verdadera historia futura de la humanidad, abolidas las clases y los privilegios, tanto los antagonismos de intereses entre hombres, como el progreso y los cambios se resolverán sólo en nombre de la inteligencia y del interés general.

Si nosotros y la generación que nuestras mujeres llevan en sus vientres no obtenemos este resultado, no habremos logrado nada real, y la humanidad seguirá siendo cada vez más misera e infeliz.

Reconocida la necesidad de convocar fuerzas en servicio del bien y contra el reino del mal, soy —y seré hasta el instante supremo (a menos que advierta estar en error)— comunista anarquico, porque creo que el comunismo constituye la forma más humana de contrato social: porque sé que sólo con la libertad el hombre se eleva, se ennoblece y se completa.

EDITORIAL PLA PRESENTA SU COLECCION ARAUCO



Nº 1.- DEL SUBDESARROLLO AL SOCIALISMO

De Fidel Castro y Ernesto Che Guevara

Nº 2.- CONCEPTO DE CLASES SOCIALES

De Theotonio dos Santos

Nº 3.- LENIN Y LA CUESTION COLONIAL

De Carlos Rafael Rodríguez

POR APARECER

Nº 4.- CHILE EN EL SIGLO XX

De Jorge Barría S.

Nº 5.- LA MUJER PROLETARIA

De Madeshda Krupskania

Nº 6.- NUESTRA MORAL SOCIALISTA

De Jorge Gaspar García Gallo

Nº 7.- LA ETAPA PROGRESISTA DE LOS

SECTORES MEDIOS

De Benny Pollack



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

EL COMPUTADOR VIRTUOSO

- IRT lanza un disco grabado con un computador tipo PDP-8.
- Bach, Ravel, Chopin y De Falla en la "entrega musical".
- Una positiva primera experiencia en Chile.

¡Sí!... computador para el común de la gente es igual a número, pero un computador también puede entregar música.

Ha surgido en nuestro medio, como primera experiencia, "EL COMPUTADOR VIRTUOSO". Su presencia musical ha significado la edición de un disco. Su realización estuvo a cargo del Grupo de Investigaciones en Tecnología del Sonido de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

El grupo que hizo realidad esta musicalidad estuvo constituido por José Vicente Asuar, profesor de Acústica, quien además es el creador de este trabajo; Víctor Rivera, alumno de Ingeniería Eléctrica y de Tecnología del Sonido, y Cristián Vergara, alumno de Composición, quien participó en la determinación del detalle estilístico de algunas de las piezas del disco.

El computador utilizado es del tipo PDP-8, que pertenece al Departamento de Física de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Especialistas de este Departamento colaboraron en la programación del sistema. El sintetizador electrónico empleado pertenece a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. El trabajo de compaginación y versión estereofónica fue realizado en los estudios de IRT.



cómo se fraguó la fragua

Sergio Ortega



aprendí a tocar el piano buscando los efectos emocionales que se producen en tal o cual canción, tratando de descubrir cómo y debido a qué causas se producen. Una vez ubicada la razón, buscaba cómo exagerar la situación: no tocaba más fuerte el piano, sino buscaba una construcción de acordes que produjera más emoción y —así lo pensaba yo— un contacto más estrecho con el auditor. Así aprendí armonía. Viendo cómo cambia la expresión de la cara de quien escucha música cuando aparece un conjunto de acordes que no oyó frecuentemente antes, o cuando aparece algo que le produce un recuerdo de música que ya parece haber oído y que proviene desde el fondo de su pasado. Eran las tardes del aprendizaje, interminables mientras se estudiaba lánguidamente Arquitectura. Tardes en que con dos o tres amigos acumulábamos horas y horas haciendo algo que ninguno sabía exactamente qué era, y que resultó ser, al menos en mi caso, un período decisivo de avances netos.

(La cosa no puede ser más simple. Construya usted una serie de doce sonidos, síbela, invéntela, sortéela o róbesela, y ya estamos de cabeza en la dodecafonía. Tome la serie, inviértala, rómpala, párchela y reemplace con ella lo que usted habitualmente hace de otra manera. Esto jamás me lo dijo Gustavo Becerra, que es un excelente profesor. El problema es que yo siempre fui un pésimo alumno.)

Roberto Falabella, de quien fui el último alumno, el año en que murió (1958), era un hombre fuerte, duro y preciso:

—Usted está jodido, mi amigo. Su música siempre va a significar algo. Usted es medio romántico.

Ahora veo que el "jodido" era él. Su música siempre significó algo. El sentó las bases de un estilo nacional y popular, en que se mezclan lo nuevo y lo viejo, la música del compromiso y de la lucha, la que tiene en su centro vital el problema de la dignidad del hombre.

En efecto, en aquel tiempo yo componía sin tasa ni medida, y sin inhibiciones ni prejuicios de ningún tipo. Componía largas obras —tristes, como corresponde—, que parecían sonatas, conciertos, llenas todas de melodías populares, simples, que se me ocurrían habitualmente arriba de las micros y que para anotarlas me bajaba y llegaba atrasado a todas partes, produciendo por este motivo situaciones interesantes, aunque a menudo incómodas, que más vale no recordar.

Falabella era flexible; enseñaba a quedarse con lo bueno, y a transformar lo malo. Inculcaba la auto-crítica. Para él todo era posible, incluso que uno no supiera si lo que estaba componiendo era música popular o de la otra. Ya se cumplen quince años de su muerte.

Becerra o la exactitud. Lenguaje restrictivo. Estrategia, precisión, sistema. Su música es la de la inteligencia, la del sistema luminoso, la de la expresión contenida. Enseña a pensar, a definir. En él se termina la aventura.

Entonces hay que ingeniárselas para cantar en la cuerda floja. Para mí fue el expresionismo, los largos y amargos poemas a la muerte, la lucha para insertar en la estructura exacta algunos jirones populares, cantos fantasmales.

Se aprendió el sistema. Salieron varias obras que parecían abstractas y quizás por eso interesaron. Yo siempre supe que eran canciones. Escritas en lenguaje desacom-tumbrado, pero canciones. El año 1962 se empezaron a producir en-

cargos de música para cine. "El Húsar de la Muerte", la gran obra de Pedro Sienna, hecha en 1925, abrió para mí la música aplicada a la escena. Ahí supe de la utilidad y necesidad de la música dramática. Pude concretar mi aspiración de aplicar lo aprendido, a través de canciones, melodías, valsos, música simple y positiva, música popular. Luego a través del teatro aprendí a construir la forma dramática.

Fui largos años sonidista en el Ituch, y a través del montaje de innumerables obras vi en qué resortes descansa la eficiencia y el poder de convicción del teatro. Vi a los directores teatrales hacer lo mismo que hacemos los músicos: hacer confluír en un punto, mediante un proceso, innumerables hilos dramáticos de diversa importancia, pero imprescindibles para ir predisponiendo favorablemente al espectador. Así compuse música para "Romeo y Julieta", traducción de Neruda; "Joaquín Murieta", cantata dramática de la cual Neruda es autor; "El Evangelio según San Jaime", en torno al cual hubo gran escándalo, con intentos de agresión de grupos ultraderechistas, que trataban de golpear a los actores y naturalmente también a los autores.

Ahí vi también —como otros compañeros en otros lados; Víctor Jara, por ejemplo— que la lucha de clases en 1969 se estaba manifestando también en el arte, ya no como actitud crítica frente a opiniones no compartidas, sino a bofetadas, garrotazos, pedrazos y bombas (afortunadamente sólo pestilentes). Jara fue agredido en un colegio particular por sus excelentes canciones de claro contenido combatiente y yo, con compañeros de la Escuela de Teatro, nos batíamos diariamente contra grupos fascistoloides, "dando y recibiendo" en los pasillos del Antonio Varas, que en esa época se convertía en cosa de segundos en un campo de batalla. Incluso uno de los "roperos", una bestia de 90 o más kilos y cara de ángel que pegaba como un caballo, se querelló contra mí, porque, en su opinión, le pegué yo a él y no lo dejé "expresar libremente sus opiniones".

Durante ese tiempo compuse también música de cámara de clara acogida en festivales internacionales, música para cine ("El Chacal de Nahueltoro", "Los Testigos", ocho o diez documentales). El himno de la CUT, "Venceremos", las canciones del disco "Por la CUT", "Marcha de la Producción", "El Enano Maldito Acota", "Vox Populi", "Ramona", son los antecedentes inmediatos de "La Fragua", escrita en homenaje al Cincuentenario del P. C.

En esta obra confluye todo lo que he hecho, y abre, al menos para mí, grandes perspectivas estilísticas. La experiencia teatral, para mantener en el aire formas de extensión considerable (50 minutos, más o menos); buscar la unión de formas populares con estructuras provenientes de la tradición; hacer actuar en conjunto texturas folklóricas y texturas de la música de cámara.

Yo no soy poeta y lo tengo muy claro. El texto de "La Fragua" es un esfuerzo por describir algunos aspectos de la historia de las luchas sociales, con la estructura de las canciones populares algo más desarrolladas, y recitados acompañados de música incidental. La falta de poetas que se interesen por entrar al problema de las letras de canciones crea la necesidad de que los músicos aprendamos ese oficio.

Sergio Ortega, treinta y cinco, es director artístico de Canal 9. Como compositor tiene a su haber desde obras de cámara hasta "Venceremos", la música de una serie de películas y recientemente "La Fragua".

documento esquemático

Tras la crítica e incidentes provocados por la ENU hay conceptos de fondo que vale la pena examinar. Más allá de la campaña mercurial de las guaguas, repitiendo L-E-N-I-N en un silabario de ciencia-ficción, del aprovechamiento politiquero de una iniciativa respetable, de Salazares, Fedapes, Fuepes y otras yerbas, de "niños bien" vociferando mal, hay derecho a formular algunas consideraciones. Mejor o peor en cuanto a su alcance pormenorizado, el proyecto que postula la Escuela Nacional Unificada es lo más importante que ha sucedido en el campo cultural desde 1970. Cuando alguien dijo que el proceso chileno se estaba dando el lujo de dejar la revolución cultural para mañana, pensaba, entre otras cosas, en la educación. Porque si fin y al cabo la vapuleada ENU ha tenido, cuando menos, la virtud de colocarnos signos de

Debe aclararse, en primer término, si nos referimos a "reformas al sistema educacional", o si nos encontramos frente a una "reforma integral".

En el primer caso podemos afirmar, "a priori", que si existe necesidad de una reforma educacional que perfeccione y adecue la educación a las necesidades y prioridades del desarrollo económico y social de la hora presente. El acelerado proceso de cambios requiere de sistemas educacionales flexibles, adaptables y dinámicos. Chile no es la excepción. Su desarrollo sociopolítico y cultural lo ha hecho casi siempre marchar a la vanguardia en el campo educacional.

Distinta es la situación si se plantea una reforma educacional que tiene un sentido integral, que niega en gran medida el desarrollo educacional chileno, especialmente en lo que dice relación con la reforma educacional actualmente vigente. Situación ésta que no se evalúa ni pondera objetivamente, sino que se desahucia con afirmaciones gratuitas de carácter eminentemente ideológico.

En este segundo caso, frente a un documento de carácter muy general, esquemático, vago, contradictorio y limitado, es natural que las actitudes opositoras varíen desde un sí condicionado a un no rotundo, sobre todo si las aclaraciones que se precisan no son claras u oportunas. Tal es la condición del documento conocido como Informe sobre Escuela Nacional Unificada.

Podemos afirmar que lo que dicho documento plantea sin duda alguna es una reforma integral al sistema educacional chileno, y que su carácter general y esquemático ha provocado una polémica que podemos organizar en torno a las tres preguntas clásicas de las ciencias y la filosofía: el para qué, el por qué y el cómo.

La forma como el documento en

preguntas responde a estas preguntas presupone un cierto consenso sobre un determinado modelo de sociedad desde un punto de vista socioeconómico y cultural. De ser así, no se explicaría el carácter polisémico y equivoco con que son usados los principios y conceptos definitivos de la Escuela Nacional Unificada, lo que ha significado llevar el debate a un terreno eminentemente político, todo lo cual era perfectamente previsible al seguir el camino de las "verdades dichas a medias".

Otros habrían sido los resultados de haberse planteado el proyecto en términos más bien operativos. Junto con plantear un nuevo enfoque cultural, era necesario dar a conocer proyectos de planes que definieran curricularmente la nueva orientación. En vez de afirmaciones generales sobre lo péximo del actual sistema, elaborar un documentado diagnóstico que haga incontrarrestable la necesidad de cambios sustanciales. En vez de plantear el principio de que todo se soluciona sobre la marcha, proponer un plan racional acerca de la factibilidad de recursos humanos, materiales, financieros y administrativos. En fin, conseguir el consenso de todas aquellas fuerzas que tienen respuestas alternativas al problema educacional y que condicionasen el rápido despacho de una ley que despejase el camino de toda traba legal y administrativa.

En resumen, no habiendo conseguido el Informe ENU condicionar una definición sobre la necesidad de una reforma educacional, podemos afirmar que, de hecho no sólo

no traduce dicha necesidad, sino que además la ha desfavorecido.

En la actualidad el sistema regular de enseñanza sólo secundariamente transmite valores y pautas de conducta. Su finalidad fundamental es preparar recursos humanos para el desarrollo (socialista o capitalista). Distinto es el identificador educación con todo el proceso global formador que va mucho más allá del establecimiento escolar y se inserta en la sociedad misma. Aquí sí que existe esencialmente transmisión de un marco valórico.

Cuando se afirma que la ENU concientizará se le está dando un sentido restrictivo e impropio al término. Significa que se intentará inculcar unilateralmente en una doctrina, la del marxismo-leninismo. Son las autoridades de gobierno que deben aclarar si esto es así.

Muy distinto es el sentido propio del concepto de concientización acuñado en Chile por Paulo Freire. Concientizar significa tomar conciencia crítica de los factores y hechos limitantes o alienantes de una sociedad determinada con el fin de superar y de recrear dicha realidad. La educación es un proceso eminentemente liberador de las potencialidades de las personas. Proceso que no tiene un sentido vertical, sino horizontal. Cada persona es una potencialidad pedagógica frente o junto a las otras personas. El sentido eminentemente crítico de la concientización es fundamentalmente opuesto a toda forma de nueva alienación o formación ideológica unidimensional. En este sentido, la educación debe ser concientizadora.

Profesor Investigador del Centro de Perfeccionamiento del Magisterio, Consejero Nacional de la Asociación Nacional de Trabajadores de la Educación (ANATE), Francisco Palacios, representando la posición de su partido, el Demócrata Cristiano, no está de acuerdo ni en el fondo ni en la forma con la ENU. Sus discrepancias y, en general, sus consideraciones sobre la necesidad de una reforma educacional, en los párrafos siguientes

Fernando Barraza

la enu en la vitrina

interrogación a ciertas materias que de tanto flotar en el limbo se caían ya de maduras. ¿Puede seguir un día más en vigencia el actual sistema educacional? ¿No se precisa acaso una verdadera reforma? ¿No es legítimo que un proceso de transición al socialismo postule un sistema educacional propio? ¿Los vociferantes de hoy protestaron alguna vez contra el sistema educacional en uso? ¿Conocen los postulados muy similares de la Unesco? ¿La actual estructura educacional no traduce valores, pautas de conducta y patrones culturales del capitalismo? ¿Es pluralista, democrático y libre el actual sistema educacional chileno?

Núñez

auténtica revolución educacional

La educación chilena necesita perentoriamente cambios por el doble efecto de su crisis interna y de las transformaciones que está experimentando la sociedad chilena en los últimos años.

Contradictoriamente, el sistema educativo es cada vez más insuficiente, al mismo tiempo que sufre justamente una crisis de crecimiento. Hace posibles un 11 por ciento de analfabetismo y un 3,8 años de escolaridad promedio en la población de Chile; logra que de cada 100 niños ingresados a 1er. año básico, sólo 16 lleguen al 4.º año medio. Por otra parte, mientras la población en edad escolar aumenta en un 28 por ciento entre 1960 y 1970, en el mismo lapso las matriculas se expandieron en un 67 por ciento. Entre el 70 y el 73, la expansión es de 35 por ciento.

Esta verdadera "explosión" escolar hace cruzar las viejas estructuras del sistema y sus modos de gobierno y administración-parcelación, centralismo, pesadez burocrática, autoritarismo, etc. También plantea interrogantes sobre la capacidad del país para seguir financiando, aunque sea malamente, un crecimiento a tal ritmo, sobre todo en los niveles superiores del proceso educativo.

130.000 estudiantes universitarios se benefician del 40 por ciento del presupuesto educacional y obligan a los restantes 3 millones de alumnos a repartirse el 60 por ciento restante. El porcentaje del gasto edu-

cional en el producto geográfico bruto ha aumentado de 3,5 por ciento en 1965 a 4,8 por ciento en 1971 y de continuar la hipertrofia artificial de la docencia universitaria se hará insostenible en los próximos años. Nuestro país subdesarrollado tiene una universidad cuantitativamente propia de país desarrollado, sin que esté asegurada la formación de los recursos humanos que el país realmente necesita, ni el desarrollo científico-tecnológico exigible a quien quiere salir del retraso, independizarse y transitar hacia formas nuevas.

Es conocido, por otra parte, el carácter elitista del sistema educacional, en que las mejores oportunidades son expropiadas por los hijos de la clase dominante, a quienes, en virtud de la estructura y orientación tradicionales, no afectadas a fondo por las sucesivas reformas, se les prepara para "pensar y mandar" y también se les estimula a "consumir", en tanto que a los hijos de los explotados se les adiestra para "aceptar" y, por omisión, se les condena a "trabajar". En el fondo, en Chile existen dos procesos educativos.

Si el país ha de transitar hacia el socialismo, su educación más que reformas necesita una revolución. Sin una transformación radical de

su estructura y administración va al colapso. Sin una redefinición audaz de sus objetivos y contenidos se convertirá en un freno más que en un acelerador del cambio.

La ENU es el primer esfuerzo de un proyecto de revolución educacional más ambicioso. La meta estratégica es crear un Sistema Nacional para la Educación Permanente; es decir, una educación al servicio de todas las edades y no sólo de la escolar, una educación asumida como tarea por la sociedad en su conjunto y no sólo por un aparato especializado y una educación en constante renovación del contenido y formas de su mensaje, en función del permanente cambio cultural, científico-técnico, económico y político.

La ENU intenta resolver los problemas de la educación escolar unificándola para eliminar las trágicas discriminaciones sociales vigentes, para aplicar una concepción unitaria de la cultura en que se integren teoría y práctica enseñanza y trabajo productivo, educación y vida, y para hacer posible una real planificación educacional que haga posible al país un impulso de mejoramiento y de desarrollo armónico de este servicio social tan trascendente.

Educador por vocación, socialista de militancia y padre confeso de la iniciativa, el Superintendente de Educación, Iván Núñez, firmante del mensaje que propone la ENU, explicó textual y especialmente para La Quinta Rueda, las motivaciones de fondo de la idea.

desperté en el

"El Monte Calvo"
del colombiano Jairo,
montado por el conjunto
universitario nortino.



norte

Boris Stoicheff

Izquierda:
"El signo de Caín"
dirigido por Stoicheff

de la Universidad de Chile y de otras instituciones de la zona, con lo que se está logrando un movimiento artístico-cultural de gran proyección en la región norte de nuestro país; además de la apertura de posibilidades concretas de integración con las ciudades limítrofes de Perú, Bolivia y Argentina.

Para poder desarrollar todas estas labores, la Compañía de Teatro cuenta con un equipo cercano a las treinta personas entre actores, técnicos y directores, que se movilizan por lo menos una vez a la semana a diferentes escenarios de la zona. En la actualidad y atendiendo a las exigencias y apetencias artísticas de la comunidad, el Grupo de Teatro tiene en cartelera un repertorio bastante amplio, que quizá ninguna Compañía Teatral del país lo tenga. Abarca todo tipo de obras y para todo tipo de público ("En la Diestra de Dios Padre", "El Signo de Caín", "El Monte Calvo", "Pascual Abah"). "25 años después" está en pleno proceso de montaje y los otros estrenos para el presente año son "Kennedy a la hora señalada" y "Romeo y Julieta", en traducción de Pablo Neruda.

En el aspecto docente se abrió el primer año de actuación para los alumnos de la Escuela de Desarrollo Artístico que está bajo la tutela de la U. de Chile, un Taller de Actuación para todo interesado y un primer curso de Instructoría Teatral para trabajadores. Esta última actividad se llevará a la práctica gracias a un convenio entre la Cia. de Teatro y la CUT Juvenil.

En cuanto a nuestro trabajo propiamente tal, es difícil explicar en pocas líneas lo que significa un trabajo de investigación Teatral, pero trataré de dar una imagen de ello. Al hacerme cargo de la Compañía de Teatro de la Universidad de Chile en Antofagasta, encontré un terreno bien abonado por el maestro Pedro de la Barra, para que un Director pudiera investigar nuevas técnicas y formas de teatro. Cosa difícil de realizar en otras partes del país por la falta de claridad con respecto a qué línea tomar. Por ello el teatro chileno, en especial Santiago, está atrasado en 15 años y lo mismo el público chileno. Los realizadores sólo se limitan a pobres copias de éxitos extranjeros. Mi experiencia como investigador de teatro me permitió poner a prueba todas mis investi-

gaciones en trabajos realizados durante dos años en el extranjero, Polonia especialmente, donde monté "Joaquín Murieta", de Pablo Neruda, con nuevas técnicas. Además de intercambiar conocimientos con el maestro Grotowski, todo ello afianzó mi madurez en el teatro. En Antofagasta he continuado con esta línea, encontrando en el equipo una colaboración y un espíritu que pocas veces se hallan. La tarea no es fácil. Hay muchos tabúes y malas costumbres que vencer, pero lo primordial es el deseo de avanzar y perfeccionarse y esto es lo que mueve a nuestro Teatro de Antofagasta. Para ello todos debieron de realizar un trabajo de laboratorio en los montajes y fuera de ellos. Como fruto de esta labor nacieron dos espectáculos, "El Signo de Caín", de Egon Wolff, desde un punto de vista expresionista, lo que demostró la dimensión que así adquiere una obra realista, y "Pascual Abah", de Manuel Galich, donde se investigó lo primitivo del pueblo americano. El resultado es que el público captó y recibió esta nueva forma de Teatro.

Conociendo el medio artístico chileno puedo asegurar que sólo aquí, en Antofagasta, se está realizando una verdadera labor teatral, con un gran trabajo de difusión hacia toda la provincia. No por ello estamos ajenos a la realidad que vive el país y el mundo. Estamos comprometidos con los cambios, por ello no existe límite en nuestro repertorio, porque creemos que el ser humano es el principal actor del momento actual. Nuestros próximos estrenos lo demuestran: "25 Años después", dirigida por Francisco Araya; "Kennedy a la hora señalada", de un autor polaco, y "Romeo y Julieta", de Shakespeare. Las dos últimas obras, dirigidas por mí. Estamos ciertos de que sólo de esta manera el Teatro cumplirá su verdadera misión: "Educar entreteniéndolo".

Otra lucha importante que estamos dando es que de una vez por todas termine el centralismo de Santiago y que la Universidad destine más fondos para esta provincia donde existe no sólo Teatro, sino también Ballet, Orquesta Sinfónica, una orquesta Sinfónica de Niños y toda una inquietud artística, dentro de tres Universidades que le dan al Norte del país el carácter de un gran centro cultural andino.

La Compañía de Teatro de la Universidad de Chile, sede Antofagasta, realiza, por más de diez años, una activa y fecunda labor artística en las provincias de Tarapacá y Antofagasta (Arica, Iquique, Pica, Matilla, La Huayca, Quilagua, Tocopilla, María Elena, Pedro de Valdivia, Chuquibambilla, Calama, San Pedro de Atacama, Mejillones, Baquedano, Taltal, Oficina Unida Popular, Copiapó, Valdivia, etc.). Esta acción artística cultural llega, como es posible verificar, a una población aproximada de 800.000 habitantes y se proyecta directamente a un 10% de ella anualmente.

El hacer artístico concreto que se desarrolla consiste en presentaciones de Teatro, cursos de monitores, asesorías a grupos aficionados (en distintos niveles: estudiantes, pobladores y sindicatos), talleres de actuación, etc. Son actividades que se realizan sistemáticamente en Antofagasta y periódicamente en las otras localidades a través de giras y Escuelas de Temporada.

Estas actividades se complementan con otras actividades artísticas



"Pascual Abah"
de Galich
en Antofagasta



CANTAR CONTRA EL PAPA

Antonio Skarmeta

Muchos son los méritos en la carrera artística de Isabel Parra, pero quizás sea este el año en que revele una virtud que muy mezquinamente se da en la mayoría de los cantantes y compositores populares: la audacia. El valor para palpar los límites de una obra macizamente lograda (completando la tradición en que la plantara su madre Viole-

ta) y abordar ella misma la composición de temas que abordan aspectos concretos del proceso o que definan el sentido del cantante revolucionario ("Y si mi voz se desvía / del camino denunciante / le pusiera mil candados / le dijera que no cante"). Junto a esto, la desinhibición para sumergirse en un repertorio ajeno de considerable dificultad.

Lo más notable que aporta su nuevo long-play, "Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Cuba" (DICAP), es la introducción masiva, variada y oportuna en Chile del compositor cubano Silvio Rodríguez, el nervio más conducente de la Nueva Trova. Su inquieto repertorio, nutrido en la libertad gestada por la Revolución Cubana, tiene toda la potencia del joven liberado de la enajenación. Es su formación revolucionaria lo que lo hace el mejor hombre: sensible al heroísmo colectivo de la lucha latinoamericana y al mismo tiempo alerta a los movimientos emocionales íntimos de su personalidad, ligados indisolublemente a la gesta histórica.

Los temas contenidos en este long-play no son de esas golosinas que se ponen en la boca del auditor para que se disuelvan fácilmente, y sobre todo en forma indolora. Lejos de eso, son palabras y giros musicales, que hay que aprender a mascar. De allí la resistencia que pueda provocar en cierto público con una visión ya pontificada de lo que debe ser la música popular. Rodríguez mismo está consciente de esto: "Este arte que recurre al adorno, a la retórica, casi siempre trae consigo una estafa. Es como el ilusionista, como el prestidigitador de la verdad. El socialismo no puede emular con el capitalismo porque la ética capitalista la implantan las minorías y la ética del socialismo (su verdadera ética) no puede basarse en las tablas de valores de los burgueses aunque los pueblos demoren en comprender y asimilar esta verdad".

Silvio Rodríguez parece dispuesto

a pagar el precio de la espera. Dos de sus temas cantados por Isabel son desgarrados cuchibazos en la mentalidad de la burguesía: "Viven muy felices", una ironización de la pasividad ("¡Qué fácil es seguir caminos recorridos por otros pies!") y sobre todo "Acercas de los padres". Este último bucca en las relaciones padre-hijo para hallar en ellas la médula de algunas frustraciones y sicopatías. Con un estribillo acusador desnuda los mitos del machismo, la subordinación del hijo al padre bestial que le arranca el dibujo y le pone una bola o un palo entre las manos para que juegue como "hombre". Pregunta Rodríguez: "¿Quién le está dando el desayuno para cobrárselo mañana? ¿Quién quiere fabricar cerebros y sólo está sembrando muertos?"

En otro tema, "Al final de este viaje en la vida", sitúa a los revolucionarios como germen de un mundo maravilloso que habrá de venir. De ellos quedará "su rastro invitando a vivir". Sus imágenes se desatan entonces con la libertad de un poeta: "Quedarán nuestros cuerpos tendidos al sol, como sábanas blancas después del amor".

Cuando se entrega a esta imaginaria, su canción alcanza una torrencial belleza. Sin embargo, en algunos momentos esta libertad poética queda atrancada en cierta tendencia a la frase ensayística, a domesticar la metáfora en la jaula del concepto. A ratos Silvio sucumbe en cierto filosofar adolescente que lo conduce a frenar la fluidez de su inspiración. Esto no obsta para que sus temas se cuenten entre los más estimulantes aparecidos en Chile en cualquier tiempo. Oyéndolos se tiene la sensación de estar ingresando a un cambio trascendente en la canción popular.

En Isabel Parra encontró una intérprete que desenreda convincentemente su fraseo coloquial, que tiñe de emoción el concepto y que vibra con los matices rítmicos de una guitarra heredada tal vez de la eficaz pulsación de Bob Dylan.

Carlos Olivarez

TODOS ESOS RIESGOS

En este país uno de cada cinco trabajadores se lesiona cada trescientos sesenta y cinco días, lo que quiere decir que cada cinco años toda la población activa sufre algún tipo de accidente. Para seguir con los números, hay que anotar que esos accidentes equivalen a tener parados durante todo el año a 35 mil trabajadores, a los cuales se les sigue pagando sueldo, además de los beneficios médicos otorgados por el Servicio de Seguridad Social. Y si se quiere graficar aún más, todo lo anterior significa que cada día seis trabajadores quedan inválidos y dos mueren como consecuencia de esos accidentes. Como se ve, aparte del costo humano cualquier campaña de aumento de la producción se estreñará con la muralla china de esos datos que constituyen una dolorosa verdad.

Sin embargo esto no es nuevo. Los riesgos a que los obreros han estado expuestos se remontan desde su misma aparición como clase. La más generalizada y conocida de las enfermedades profesionales es la inhalación de sílice (en las minas), materia que va escurriendo en los pulmones del trabajador hasta producirle la muerte.

Hoy, con la sofisticación de la industria, los riesgos de inhalación de gases tóxicos se han instalado hasta en una simple fábrica de calzado: la utilización de pegamentos y el correspondiente disolvente, que se va primero al aire y después a los pulmones, produce estragos parecidos a la sílice. La enumeración de los tipos de accidentes y enfermedades profesionales sería larguísima.

Como es lógico, los obreros desde temprano se preocuparon de este problema, pero es sólo en 1952, con la creación del SNS, que el Estado atacó el mal en forma organizada. La creación del Instituto de Salud Ocupacional y de Higiene del Trabajo responde a ese objetivo. El Instituto cubre fundamentalmente tres frentes: docencia, investigación y prestación de servicios.

Es decir, está encargado de preparar al personal de primera línea. Los alumnos son todos egresados de la universidad y el curso tiene rango de Licenciatura. También debe investigar para detectar la realidad nacional en materia de Salud Ocupacional y prestar su competencia a las empresas en relación con problemas específicos.

Desde su creación hasta 1970, el desarrollo de la Salud Ocupacional como ciencia y técnica operacional tuvo un avance bastante lento por cuanto su política de salud estuvo encaminada a la recuperación antes que a la prevención de los riesgos. Sólo en 1968 se dicta la ley de accidentes del trabajo y enfermedades profesionales, estableciéndose las obligaciones del empleador. Esa ley obliga al SNS a destinar fondos para prevención, pero siem-

pre fueron desviados a gastos generales.

El 18 de octubre de 1971 se suscribe un convenio entre la Central Única de Trabajadores y el Servicio Nacional de Salud "considerando el interés mutuo de ambas instituciones en el fomento, la protección y la recuperación de la salud de los trabajadores y, específicamente, en la formulación y ejecución de los programas de salud ocupacional, es decir, en la protección de la salud de los trabajadores en su medio laboral". En este convenio se deja expresa constancia de que los fondos destinados a la prevención de accidentes deberán ser usados en ello. A partir de este convenio la CUT y el SNS articularon cursos para monitores de Salud Ocupacional. Los cursos se dictan en las mismas fábricas, después de las horas de trabajo y a los obreros que lo deseen. Su organización corre por cuenta de los propios trabajadores en tanto que el SNS cubre los gastos de material docente y profesores. Cada curso tiene una duración de diez días y el promedio de egresados es de veinte. En menos de dos años se han capacitado en un primer nivel alrededor de 20 mil trabajadores y el plan tiende a aumentar. El interés que los obreros han manifestado en asistir a estos cursos va desde: "para tener más conocimiento y después explicarlo a otras personas" (Hermelinda Peñalillo) hasta: "es interesante, porque una ya no ignora las causas en el caso de que a alguna compañera le pase algo", pasando por: "Ahora nosotros somos los dueños de la fábrica, así que tenemos que cuidarla" (Ema Bruna, obrera de Electromat).



Entrega del diploma:
uno de los veinte mil



"Tierra ancha",
por el conjunto
del CERA "Unidad Campesina".

Público de teatro
en el campo Huilicalán

Flory Avalos, veinte,
es estudiante
de 4.º año de Periodismo
de la U. Católica
y trabaja en Indap.

tierra viva

Flory Avalos
Fotos de Guillermo Mena



la mina, la industria, el mar. El contar la lucha social de una clase de hombres que de niños intuyeron la necesidad de otra y nueva libertad. Para esto se ensaya. Para esto se trabaja. Se forman talleres de cerámica, se montan obras teatrales y se impulsan los grupos de danza folklórica.

En este quehacer interminable, los organismos del agro se hacen presente: facilitan, como en el caso de INDAP y CORA, los medios mínimos indispensable para que funcione el Plan Nacional de Formación de Centros Culturales en el campo. Lo cual indica que una más de las 40 medidas del Programa de la Unidad Popular está comenzando a cumplirse.

Si echamos un vistazo a las actividades por separado, tenemos:

Cerámica, otro modo de poseer la tierra

De un cerro cercano se extrae la greda en bruto. Más tarde, siguiendo las indicaciones del profesor, niños y adultos cooperan en su refinamiento.

Mientras tanto, las casas patronales van siendo acondicionadas para que funcionen talleres, policlínicas y escuelas. Se distribuyen las habitaciones y si faltan o no existen, cualquier chanchera sirve a la cerámica, o también un sindicato, mediaqua o caballares. Para trabajar, todo sirve y en especial las murallas que de a poco se van cubriendo de nuevos colores. Dentro de ellas, largos mesones señalan huecos de figuras trabajadas en días anteriores.

Con el trabajo en greda se persiguen dos objetivos: uno es el aprovechar el recurso natural que entrega la zona y el otro crear en el lugar alguna forma artesanal propia, ya que hasta hoy no la ha tenido. Se empieza a trabajar la técnica de modelado en forma simple, concretizándola en macetas, platos, adornos, ollas, ensaladeras, vasos y fuentes. Luego el plan contempla otra etapa en la que los campesinos que lo deseen podrán adquirir la técnica del tallado en greda.

Cada CERA recibe las clases de cerámica en forma sistemática, dos veces a la semana, más sesiones de tipo extraprogramático de acuerdo a las necesidades de quienes participan en el taller. A estas clases asisten niños y adultos en forma rotativa ya que es imposible coordinar un trabajo de concentración adulta con el quehacer de los niños, siempre más inquietos y bulliciosos.

Con el correr de los días, la producción de cerámicas marca dos expectativas: la primera y que más entusiasmo a los campesinos es una próxima exposición artística masiva. La otra es de tipo comercial, en la cual se ve la posibilidad de un logro monetario a través de la venta de las piezas.

"Queremos boilar algo nuestro"

"Queremos boilar algo que sea nuestro" y el pedido fue siendo explicado de a poco. Se mezclaron el "no me interesa el folklore tradicional" o "sí, me gusta la cueca. Pero... lo que más quisiera hacer sería que un grupo de nosotras mis...

Saltando, el jeep puede al fin detenerse. El viento un poco seco muestra las comunas campesinas de Lampa y Quilicura y, en ellas, dos centros de reforma agraria. El primero y más cercano, en la carretera Pudahuel, es el CERA "Vietnam". Luego, más al norte, está el "Unidad Campesina". Una vez en ellos, el visitante es apresado poco a poco, hasta terminar metido de lleno en las actividades de los Centros Culturales Campesinos (CCC).

Van ya dos años desde que se constituyeron estos CERA y como ellos hay varios otros. Marcan el hoy de lo que un día fue fondo o, posteriormente, asentamiento. Terminan con el latí y minifundio, para hacer del trabajo colectivo una producción eficaz, en la cual la revolución no sólo se siembra en granos, sino que también puede cosecharse culturalmente. Para esto, los trabajadores de la tierra impulsan con voraz entusiasmo los CCC, en los que de lunes a sábado no cesa el afán de creación artística.

Y ahí está la voz en el teatro, la greda en la cerámica, y el ritmo y los movimientos en la danza. Es la búsqueda de una forma de expresión que permita comunicar el olor de tierra fresca a un compañero de



"Historia de nuestras familias",
por el CERA "Vietnam".

mas ballara algo nuestro". Con esto, una campesina traducía el deseo no muy claro de trabajar el cuerpo como medio de comunicación. Y empezó la aventura del trabajo en equipo.

El CERA "Unidad Campesina", ha sido el primero en adoptar este otro camino hacia la formación de una nueva cultura. Ejemplo que ha sido seguido por otros tres CERA que echan a andar en estos momentos otros tantos Centros Culturales.

El trabajo en torno al movimiento y el ritmo del cuerpo es lento y agotador. El grupo de danza folklórica se encamina a ser de un tipo más testimonial, para lo cual debe realizar diversos tipos de prácticas como lo son las de técnica primitiva del movimiento, técnica académica del movimiento, expresión corporal, ritmo percutido, modelación física, etc. Todos trabajan con gusto. Saben que sólo después de un tiempo podrán dar a conocer los elementos que están adquiriendo y que tanto anhelan: su historia o varias otras que se modelan en las conversaciones de los descansos. Mirando un palo, un chanchito, también una gallina o un sauce florón.

Pero hay que apurarse. El tiempo marca el ritmo del trabajo en general. Se quiere bailar en lugares vecinos o hacer alguna pequeña gira a otra tierra arada o de niveles de minas subterráneas o también en alguna caleta de pescadores. Y esto tiene que ser pronto. Así no hay para nadie disculpa válida si falla a clases o ensayos, pues todos saben que la semana es muy corta, ¡el sólo es de lunes a domingo!

El CERA "Unidad Campesina" presenta...

La voz debió pausar un momento. El teatro del asentamiento "Huitcalán", desparramaba gente desde sus bancas y pasillos. La voz de nuevo se elevó y presentó la obra "Tierra Ancha".

Desde el sector Pudahuel, los campesinos actores cubren el escenario luego de atravesar bastantes caminos de tierra para llegar al interior de Chena. Con eso ya ni se notan las preocupaciones que hasta cortos minutos antes inquietaban. ¿Habrá todavía aquí muchos amarillos, de esos compañeros que aún no abandonan el papel de apatronados? "La cuestión no es fácil, compañero, un poco más arriba vi asentamientos hasta con propaganda de Jarpa". "Hay que tirar pa' arriba". Y se tira y empieza la obra.

En ese momento, la acción no permite recordar cosas que se cono-

cen, a qué hora se ensaya por ejemplo, dónde y por qué. Pero las preguntas van siendo contestadas con las escenas mismas. Se comienza a vivir la lucha campesina por el logro de la tierra, aparece el afuerino ese que, recorriendo de un lugar a otro, ha ido conociendo la explotación de sus iguales y que por lo mismo puede impulsarlos a formar sindicatos, realizar por último la toma del fundo y obtener así una organización capaz de entregarle hasta una práctica cultural real.

La historia representada, al igual que las de los otros grupos de teatro, no está escrita. Ha nacido a través de un análisis hecho en conversaciones vigorosas que han marcado las situaciones y personajes que van apareciendo en las distintas escenas. El carabínero, el patrón, la prepotencia de un capataz y las guardias de vigilancia desfilan y agarran al público que se mete en la acción, quizás como nunca antes pudo hacerlo.

Escenario de colizas de pasto

Cuando el CERA "Vietnam" salió por vez primera a mostrar su trabajo, no tenía escenario. Los anfitriones de un predio vecino lo solucionaron juntando varias colizas de pasto seco. Desde ese entonces la costumbre quedó y el grupo de teatro ya la hace suya en cualquier lugar al que vaya.

El mismo día en que se realiza una función en un lugar distante, acuden estos dos grupos juntos solucionando así el problema de movilización. Fue lo que aconteció en Huitcalán. Aquí los actores del "Vietnam" presentaron la obra "Historia de nuestras familias". Narra la toma del fundo y los problemas que sufría una familia y la explotación de que era objeto por parte del patrón. Es a través de esa familia que se refleja y narra la realidad vivida antes y después de la expropiación de esa tierra. Se conoce en treinta minutos una historia ignorada por muchos. Historia que muchas veces, a sólo pocos kilómetros, no conocen otros campesinos. Con ese objetivo y por satisfacción creativa, doce hombres acuden a diario a ensayar movimientos, voz, y ritmos después de terminar sus faenas.

Los aplausos finales hacen saborear con vino y pan amasado el éxito de otra función. Las caras sin inhibiciones se tallan de satisfacción porque el ensayar en horas de descanso ha tenido recompensa.

LS
1972

LITERATURA SOVIETICA

CONSIDERADA ENTRE LAS PRIMERAS DEL MUNDO,
AHORA EN UNA PUBLICACION MENSUAL
EDITADA POR LOS ESCRITORES SOVIETICOS.

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

La opinión de los críticos más destacados. Las discusiones en torno a los problemas literarios.

Cine, teatro, música y artes plásticas con reproducciones en color y blanco y negro de pintores modernos.

Toda la vida cultural soviética y comentarios a las obras de autores extranjeros editadas en la URSS.

UNION SOVIETICA - LA MUJER SOVIETICA - EL DEPORTE EN LA URSS - TIEMPOS NUEVOS - NOVEDADES EN MOSCU

constituyen otras publicaciones

traducidas al español y distribuidas en Chile por:

EDITORA

Austral

Librería Arauco Agustinas 1161, local 6 y

Librería Carlos Marx Teatinos 420

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



TEATRO PARA NIÑOS espectadores sin prejuicios

Oscar Olavarría
Fotos de José Carvajal



Oscar Olavarría, veintifuno, es alumno del 3er. año de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile e integrante del conjunto "Los Pincheira", que, los días domingos, realiza funciones de teatro para niños en el Teatro Antonio Varas.



El casino de la Escuela de Teatro es bastante chico, pero ahí es donde de vez en cuando se conciertan proyectos e ideas, que cada uno de sus visitantes busca afanosamente concretizar y hacer realidad.

—¿Qué tal si hacemos teatro infantil? Me propusieron trabajar los domingos en las mañanas en el Teatro Antonio Varas.

—¿Quién te propuso la idea?

—La niña de la sala cuna.

Irábamos a beneficio, con la mitad de las ganancias.

—¡Sería genial!

—Pero necesitaríamos más gente. ¿Qué te parece el chico y la Martita?

—¡Listo no más! ¡Nos largamos!

Se reunió la gente, se les explicó nuestras intenciones y al otro día contábamos con una flamante y variada "Compañía": cinco actores, dos diseñadoras (que, por supuesto, poleaban con dos actores), un músico, una gran alegría y unas tremendas ganas de trabajar, ¡a trabajar!

—Yo me consigo el teatro.

—Yo hago las canciones.

—Y yo, la propaganda; necesito a alguien más. ¿Quién se propone?

—Yo, y además propongo que ensayemos, si no esta cuestión se va a quedar en puros "yo", y na ni na.

La peguita que se nos presentó de ahí para adelante no se la recomiendo ni a mi peor enemigo; ensayos tras ensayos, de ahí, a hacer propaganda, recorrer revista por revista, después a la imprenta, a Impuestos Internos; en fin, sólo nos quedaba tiempo en la noche, pero antes de dormirnos rogábamos poder soñar con un resultado feliz de nuestras ambiciosas pretensiones, a las cuales nos habíamos abocado tan entusiastamente. Ojalá fueran recibidas con tanto cariño como el que nosotros les estábamos dando.

Comenzamos con tres cuentos en mente; uno lo descartamos después de analizarlo y descubrirle algunos defectos que se traducían en poca acción, poco margen de improvisación y contacto con los niños.

Quedaron dos de ellos: "El Gigante Egoísta", de Oscar Wilde, y "La Tierra de Jauja", de Lope de Rueda. Y comenzó la segunda etapa: improvisaciones y marcación de éstas, para después unir las mejores y concretar la obra.

Al cabo de un tiempo apareció por casualidad una compañera egresada de la Escuela, que había trabajado mucho en teatro infantil; le pedimos que se quedara al ensayo y después nos diera su opinión.

—¿Realmente quieren que les dé mi opinión?

—¡Claro! Y no te preocupes

en decirnos las cosas, aunque éstas sean muy fuertes.

—Bueno. Lo primero que me pareció y que encuentro más grave es que parecen niñitos mongólicos.

Apenas terminó la última frase, tuve que sujetar al chico, que por poco se cae de la silla; la Martita se puso blanca y Cristián puso una cara de terror como si hubiese visto un fantasma.

—¿Cómo es eso de niñitos mongólicos? Perdona, pero no te entendimos.

Ella explicó que teníamos la imagen típica de lo que eran los niños, de seres tontos que hablaban como si balbucearan y mueven las manos para todos lados como si no tuvieran control de su cuerpo; en resumen, como niñitos mongólicos. Después que ella se fue, la sala parecía un funeral, nadie hablaba, todos a punto de salir corriendo, y un silencio que envidiaría cualquier hospital. En realidad, había un funeral; todos creíamos que había muerto antes de nacer la obra infantil "El Bañ de los Cuentos".

Pero no se terminó todo ahí, no; volvimos a empezar de cero. Esta vez cuidando hasta el más mínimo detalle, aportando más material de juegos con acción física, música y canciones. Por ese tiempo conseguimos que nos dirigiera un compañero que tenía bastante experiencia. Con él avanzamos y después de dos meses de intenso trabajo la obra estuvo terminada de punta a cabo.

Quedaba ahora lo más importante, terrible y también seductor: el estreno.

Hubo una entusiasta participación de los niños. Nos aceptaron con alegría y llegaron a reaccionar en formas que ni siquiera nos habíamos imaginado; se subieron al escenario, cantaron con nosotros y rehicieron categóricamente el egoísmo del gigante.

Realmente es una experiencia maravillosa. Antes el grupo había presentado dos obras para adultos: "Mockinpott", de Peter Weiss, y "Luna Llena", una creación colectiva. Tu vieron bastante aceptación, pero no nos dejaron satisfechos en cuanto a contacto y reacciones del público.

"El Bañ de los Cuentos" nos abrió las puertas hacia un público más espontáneo, que se entrega fácilmente, sin prejuicios, y que rompe totalmente con los esquemas prefijados: de que yo soy espectador y por lo tanto tengo que recibir y no dar. No, ellos son parte de la obra y parte muy importante. Dan lo que más necesitan los actores para sentir que están entregando: reaccionan, ríen con uno, cantan con uno y sienten con uno.

el deseo y el mundo

Eduardo Galeano, uruguayo, periodista y ensayista, es autor de "Las venas abiertas de América" y actualmente dirige la revista "Crisis", de Buenos Aires.

Eduardo Galeano
Ilustró: Patricio de la O

Son los últimos días de agosto. No muy lejos de aquí, se sabe que el invierno ha empezado a morir. El frío está impregnado por el olor de las flores amarillas de los aromos y se anuncia para pronto el estallido de las glicinas, las flores azules, las flores blancas; pronto el aire olerá a glicinas, no muy lejos de aquí, y olerá a manzanas y a diabluras. Se alargarán los días.

Si Gustavo pudiera, contaría que aquí los vidrios de las ventanas de las celdas han sido blanqueados con pintura para que los presos no vean el cielo. Contaría que eso es duro de sobrellevar, pero es duro solamente mientras dura el día. Durante la noche, no. A la noche, aquí, al fin y al cabo, es posible imaginaria, con la Cruz del Sur todavía alta y las Tres Marias todavía demoronas en mostrarse. Además, contaría Gustavo, a la noche es mejor no mirarla desde aquí, no vale la pena. ¿Para qué? ¿Para ver los reflectores girando y girando desde las casamatas de las colinas? No. Si Gustavo pudiera, más que contar, preguntaría.

Y de todos modos pregunta. Pregunta otras cosas:

- ¿Cómo te va en la escuela?
- ¿Te lastimaste la frente? ¿Cómo fue?
- ¿No trajiste ningún abrigo?
- ¿Te cansaste? Son treinta cuadras...

Es difícil hacerse oír en medio del vocerío de todos los demás presos que, ávidos como él, aplastan sus rostros contra las alambradas. Hay dos alambradas separándolo de Tavito. Son alambradas de gallinero.

—Yo no me canso nunca. Camino y camino y no me canso.

—Pero hace frío.

Yo camino y no lo siento. ¿No es verdad, papá? Cuando uno camina, el frío se asusta y se va lejos.

Gustavo permanece en puntas de pie y Tavito, a medio metro, también: no hay otra manera de verse las caras o, por lo menos, advertirlas a través de la rejilla: la cara de Tavito sobresale apenas por encima de la base de cemento de la alambrada.

Hay muchas cosas que escuchar y toda la gente habla y las voces se confunden. A veces, se abren unos pocos segundos de silencio, como si todas las mujeres y los hombres y los niños se hubieran puesto misteriosamente de acuerdo para tomar aliento al mismo tiempo, y entonces queda el jirón de alguna frase desprendido en el aire.

—¿Y los dibujos? ¿No me trajiste dibujos?

—No tengo ninguno.

Tavito intenta meter un dedo por entre los alambres, el dedo queda prisionero: no se puede.

—¿Cómo que no? Y todos aquellos dibujos que...

—Los rompí.

—¿Qué?

—Estaba con rabia y los rompí.

Gustavo piensa que Tavito ha de tener frías las manos. Gustavo enciende un cigarrillo, se echa humo en las manos. Desearía que hubiera una manera de mandarle calor a Tavito a través de la malla de alambre. Los dibujos. Un ojo que camina con las pestañas. El doctor reloj usa las agujas de bigotes. Viene el león y se los come a todos. El león agarra la luna con la pata. Te voy a explicar. Estos tres payasos le pegan al león para que suelte a la luna y la luna se cae y... El perro le muerde la cola a una señora gorda. ¿Los escuchas? Oí. La gorda está gritando guau, guau, y el perro está diciendo ay, ay.

Ahora Tavito tiene las dos manos abiertas contra los alambres y se las está soplando con el aliento.

—A la tía Berta se la tengo jurada —dice.

Detrás, hay una puerta pesada de rejas de hierro. Los soldados apuntan con las metralletas y tienen cachiporras y también revólveres en las cananas. Tavito dice:

—Ella me pegó.

El aire huele a humedad y a encierro.

—Por algo habrá sido.

Tavito patea el murete con la punta del zapato. Luego alza la mirada. Esta manera peligrosa de mirar. Aquella manera. La cara de Carmen, cara de chiquillina ávida, quiero todo, quiero más, los ojos curiosos, hambrientos, devorándose al mundo.

—¿Me oís?

—Sí, sí.

Gustavo siente un malestar en la garganta. Carmen. Alza la mirada, el techo es alto y gris. Tavito dice:

—Escuchá.

—Sí, sí. ¿Qué?

—La barriga. Me está hablando.

Tavito les hace muecas a los soldados, les saca la lengua.

—¿Por qué te pegó?

—¿Quién?

—Berta. Me dijiste que te pegó.

Tavito permanece en silencio con la cabeza baja. Por fin dice, y Gustavo apenas puede escucharlo:

—Ella se enoja porque me hago pichí en la cama.

—Y el Aguila del Desierto, ¿sabe que vos te andás meando?

A Tavito la sangre se le sube a la cara y le hace cosquillas hirvientes.

—Cuando yo sea grande, me las va a pagar.

—El Aguila del Desierto no va a querer ser tu amigo.

—El Aguila no sabe que me hago pichí.

—Ah, sí se entera de todo.

—Pero no. No ves que él no vive en la misma vida que yo. El vive en la vida de la guerra. Mi vida es distinta. En mi vida hay una vieja con una cara de Berta.



Gustavo no había querido que Tavito viniera. Verlo, había pensado, será peor. Pero el último domingo le había pedido a su hermana que lo trajera y que ella lo esperara afuera.

—¿Y ese vendaje que tenés en la frente? No puedo creer que... Pero... ¿y la nariz? ¡Si tenés la nariz hinchada!

—Vos peicaste contra diez. En el diario decía. Yo también voy a ser fuerte y voy a pelear contra todos.

—¿Cómo fue?

—En la escuela fue.

—Yo no peleé contra diez ni contra ninguno. Te querés parecer a algunos de esos maricones de la televisión.

—Ellos estaban hablando mal de vos.

—Ellos, ¿quiénes?

—Ellos, en la escuela.

—¿Qué decían?

—Que te van a matar los soldados. Ellos decían eso y yo les pegué y por poco los maté a todos.

Gustavo traga saliva. Siente una opresión en las sienes. Las orejas le arden. Quisiera sentarse. Estar lejos, estar antes, antes, ¿cómo era?

Tavito está hablando, está diciendo:

—La tía Berta me mostró una foto tuya de cuando eras chiquito. Yo antes no te conocía de chiquito.

Y entonces Gustavo siente que lentamente retroceden los rostros del hijo y los compañeros y los soldados y viaja, desde este día y esta cárcel, hacia otro tiempo. El viejo tiempo regresa, el viejo mundo, y antes de que huya, Gustavo está brincando por la orilla del mar, a su lado baila el enano Tachuela, baila con una escoba parada en la palma de la mano; Gustavo perseguía a la banda del pueblo, los cuatro o cinco viejos destaralados que iban desatando un bochinche de tambores, y adelante de todos marchaba un negro de dientes brillantes que soplabla la trompeta como nadie; el negro se detenía, alzaba la trompeta con una mano y con la otra lo alzaba a Gustavo y se reía a las carcajadas, y también el sol, viéndolos a todos, se moría de la risa.





—Me quise quedar con la foto y ella me la sacó.

Y veinte años después Tavito preguntaba por qué vienen los pingüinos a morir a la costa, aprendía a presentir la lluvia; canta el benteveo su canto quebrado y fugaz, los chingolos baten las alas contra la tierra levantando polvareda; las hormigas atraviesan, desesperadas, los caminos.

—¿Cuándo vas a volver a casa?

—No sé. Pronto.

El viento norte, que te da en la espalda, es viento de tierra, pero cuando el pampero viene, Tavito, viene para limpiar el aire. Mirá. Hoy el mar tiene espuma de cerveza. Una gaviota le rozó la cabeza con el ala. La espuma se hinchaba, temblaba, abría bocas, respiraba. Subía la marea: habrá buen tiempo, Tavito. La espuma se echaba a volar, Tavito, tenía bigotes de espuma.

—¿Mañana?

—Puede ser. No sé.

Tavito perseguía las flores de cardo que subían y flotaban y subían por el aire y Gustavo preguntaba: ¿quién canta?, y Tavito se detenía, aguzaba el oído, decía: un pirincho. No, mirá; y entonces Gustavo le señalaba la cabezita amarilla del carpintero entre las ramas de los árboles.

—¿Quién es el que sabe cuándo vas a volver a casa?

—Nadie sabe, Tavito.

¿Cuántos días han transcurrido? ¿Cuántos meses? Una noche se descubre que llevar la cuenta es peor. Antes, antes, Gustavo mira sin ver. Abolir el tiempo. Volver atrás. Quedarme, Carmen, quedarme en vos. Yo creía, Carmen, que no ibas a terminarte nunca. Te apreté la mano y la mano latía, estaba viva como un pájaro. Antes, antes de todo. Y las estrellas, papá, ¿qué hacen durante el día? ¿Por qué ponieron mosquitos en el Arca de Noé? ¿Por qué mamá murió? Dos perros rodaban mordiendo por los médanos y Gustavo ya había estado preso, no dormía en la casa, tres veces habían venido a revolver las cosas unos tipos de uniforme, estaban armados como los que trabajan en la tele, esos de la serija de "Combate", daban vuelta la

casa y Tavito los miraba sin pestañear y sin abrir la boca, clavado contra la pared; el cuerpo le temblaba hasta los dedos de los pies. Gustavo le había dicho: hay tantas cosas que tendrás que descubrir, Tavito. Las cosas inviolables, las difíciles, la brecha que te espera entre el dedo y el mundo, apretarás los dientes, resistirás, nunca pedirás nada. No, no se vive para ganarle a nadie, Tavito. Se vive para darse.

Tavito señala, con el mentón, a los soldados.

—Y éstos, ¿no saben cuándo vas a volver?

—Tampoco saben.

Darse. Pero ¿y él? ¿Tengo derecho? —se pregunta, ahora, Gustavo—. Y él, ¿qué culpa tiene? He elegido por él sin consultarlo. ¿Me odiará alguna vez? Gustavo lo ve aproximarse a uno de los soldados. Tavito le habla, el soldado se encoge de hombros y luego le acerca una mano para acariciarle la cabeza. Tavito pega un brinco, como si la mano del soldado estuviera electrizada.

¿Tengo derecho? He decidido por él. ¿Había otra manera? Gustavo mira a los costados, a los compañeros, rostro por rostro, los hombres con quienes comparte la comida y la pena y las palabras de aliento que se pasan unos a otros, como el mate, de boca en boca. El tiempo de ahora y el tiempo de después. Algún día le arroja, desde el otro extremo de la fila, un paquete de cigarrillos. Gustavo lo caza al vuelo. Y entonces Tavito dice:

—No te preocupes.

Dice:

—Cuando yo sea astronauta, nos vamos a ir a la luna o nos vamos a ir a pescar.

afuera, el infinito camino de tierra se extiende, polvo y frío, por entre los muñones de los árboles talados. Hay un sol blanco en el cielo. Tavito mira fijo al sol, luego cierra los ojos, siente el sol metiéndose, estremecedor, en el cuerpo. La luz lo persigue y le callenía la espalda. Entre el sol y Tavito ca-

mina una mujer que lleva un atado de ropa colgando de una mano.

Al otro lado de las colinas los aromas huelen a miel. Y en la ciudad, no muy lejos de aquí, el viento alza papeles viejos, en remolinos, por las calles. En los mercados pegan las frutillas de Salto. Los perros duermen, al sol, junto a los mendigos. Sentado en el cordón de la vereda, un chiquilla dibuja el mundo con un palito.

LA QUINTA RUEDA

Revista cultural mensual
N.º 6, mayo 1973

Consejo de redacción:
Hans Ehrmann (director),
Carlos Maldonado,

Antonio Skarmeta y Alfonso Calderón.

Presentación gráfica: Hernán Vidal

Compaginación: Romelio Olmos

Editora Nacional Quimantú Ltda.

Avda. Santa María 076

Casilla 10155. Teléfono: 391101

Santiago de Chile



picasso

sin
intermediarios



A una edad —más de 80— en que la mayoría de los seres humanos descansa en la tumba o está al margen de toda actividad creativa, Picasso (que murió el mes pasado a los 91) seguía dibujando, pintando y modelando.

Un ejemplo de lo anterior es su serie de obras sobre el artista y su modelo que reproducimos en esta página (y también en la portada), datan de 1963 y 64.

Muerta Stravinsky y muerta Picasso, el último de los grandes de su generación que queda en vida es Chaplin.

