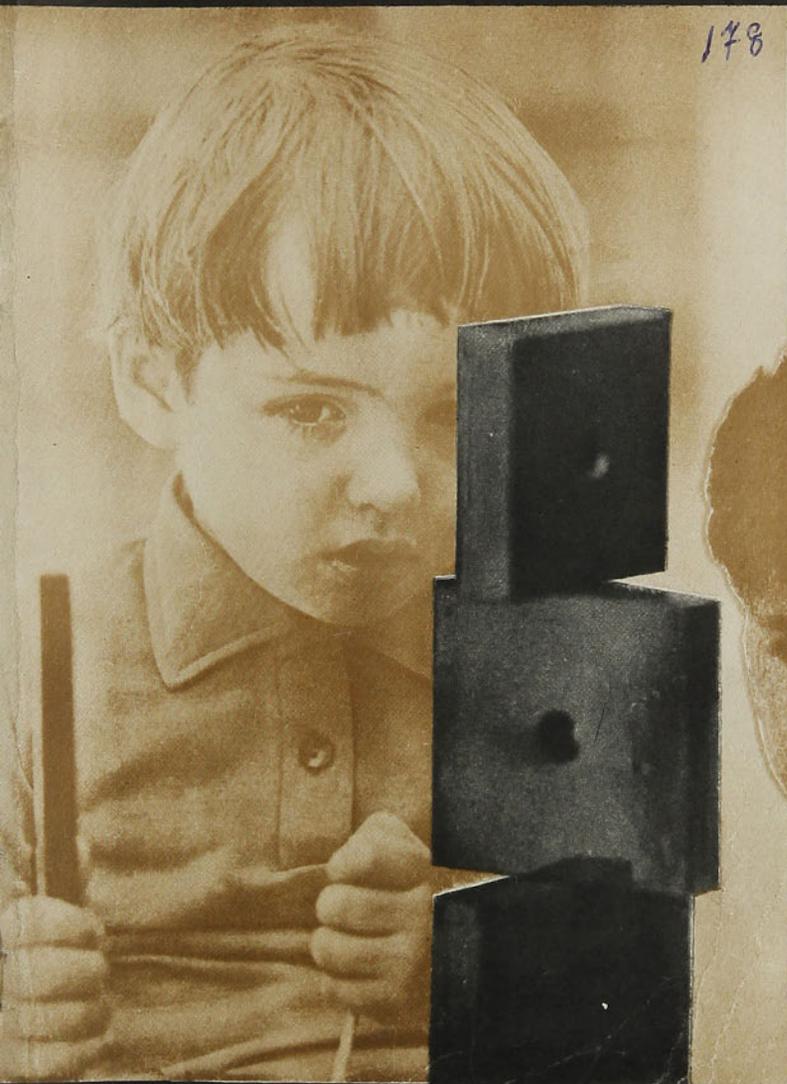


178

la bicicleta 3

REVISTA CHILENA DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA

abril / mayo 1979







ACERCA DE LOS PADRES'

AUTOR: SILVIO RODRIGUEZ
(CANCION)

CUANDO VENIA DE LA ESCUELA
Y ALGUIEN LE QUITABA UN MEDIO AL NIÑO
SU PADRE LE PEGABA HACIENDOLE SALIR
TENIA QUE ROMPERLE LA CARA SIN LLORAR

SI SE PONIA A DIBUJAR
SUS CASAS Y SOLES LE HACIA TRIZAS
"LOS MACHOS JUEGAN A LAS BOLAS Y A
PELEAR,
BUSCATE UN PAPAOTE Y DEJA DE SOÑAR"

NO PUDO DECIR QUE TUVO MIEDO,
NO PUDO DECIR QUE LE DOLIA,
NO PUDO DECIR QUE ERA SALVAJE LO
QUE HACIAN

NO PUDO PEDIR AYUDA ALGUNA
NO PUDO LLORAR COMO PENSABA
NO PUDO SINO TRAGAR EN SECO
SU AMARGURA.

¿QUIEN?
¿QUIEN TIENE UN HIJO EN LAS ENTRANAS?
¿QUIEN LE ESTA DANDO EL DESAYUNO
PARA COBRARSELO MANANA?

¿QUIEN?
¿QUIEN JUGUETEA CON LA ALQUIMIA?
¿QUIEN QUIERE FABRICAR CEREBROS
Y SOLO ESTA SEMBRANDO MUERTOS?

¿QUIEN, QUIEN, QUIEN?

VISITACION DE BIBLIOTECAS
E IMPRENTAS
-7 AGO 79
DEPOSITO LEGAL

Y LA EROSION LE TRAJO UN SEXO
Y UNA PRESENCIA ANTE LA VIDA,
SELLADOS POR UN FUERTE CORDON
UMBILICAL,
PUES POR SU FILIACION SEXUAL
LO JUZGARÁN.

HOY LOS ARCHIVOS SE DESBORDAN
DE SICOPATIAS Y PREJUICIOS
DE MUTILADAS FANTASIAS DEL HORROR
DE REMENDADOS EN LA FRENTE Y EL AMOR

DE NADA LE SIRVE SER AMIGO
DE NADA LE SIRVE SER HERMANO
EL SEXO ES EL HUESO UNIVERSAL DEL SER
HUMANO.

Y SI ERES MUJER NO PIDAS NI AGUA
SI CAMBIAS DE HOMBRE POR SEMANA,
EL ODIO TE SIGUE INEVITABLE CAMA
A CAMA

¿QUIEN?
¿QUIEN TIENE UN HIJO

¿QUIEN, QUIEN, QUIEN?



Director
Eduardo Ventzenip

Consejo de Redacción
Claudia Casanova
Paula Edwards
Alvaro Godoy
Any Rivera

Editor
Alejandro Iturra G.

Diagramación y Montaje

Miguel Briceño
Isabel Fresnoy
Nacho Reyes
Pía Rodríguez

Fotografía
Carlos Baeza

Representante legal
Paula Edwards

Precio del ejemplar: \$ 40. Revista La Bicicleta es editada por Editora Granizo Ltda. domiciliada en calle Padre Mariano No 70 fono: 491817. Santiago de Chile. Impreso en Taller de Comunicaciones Scout - Serrano 240, fono: 383746.



SUSCRIPCION

3 números (1 semestre)

Chile \$ 150

A. Central
México

Canadá US\$ 5.80

USA y Europa US\$ 6.00

A. del Sur US\$ 5.20

Recargo por certificado

Chile \$ 27

Exterior US\$ 1.80

Esta revista cuesta editarla

SUSCRIPCION HONORARIA

Chile \$ 300

Exterior US\$ 10.00

Las suscripciones deben dirigirse a:
Editora Granizo Ltda.
Padre Mariano 70
Santiago, CHILE.

En este número

"Acerca de los padres", canción de Silvio Rodríguez.	1
Editorial	3
Mesa Redonda: "Arte en la Educación Infantil"	4
Poesía: "Palabras para el Hombre en su Residencia en la Tierra.	10
Cuento: "La cucaracha, la cucaracha" de Juan A. Epple.	11
Cuento: "Los decapitados" de Luis A. Tamayo.	15
Poesía	19
"Doña Flor y sus dos canciones",	20
Teatro Infantil: Introducción: Giselle Munizaga	22
"Hacia un nuevo teatro infantil", Jorge Díaz	23
"Por qué el teatro infantil", Mónica Echeverría.	25
Hernán Larraín: Extensión artística en la Universidad Católica.	27
Contrapunto: Fernando Ubiergo y Eduardo Peralta (A. Godoy y A. Rivera)	29
Silvio Caiozzi: Recomenzar con Julio entrevistó Ignacio Agüero	33
El Super Cifuentes, personaje de Hervi.	00
"Travolta: Fiebre trasnacional más allá del Sábado" por Fernando Reyes Matta	45
Cartas.	48

La identidad cultural de un pueblo es un elemento central en su desarrollo como nación independiente. Esta identidad se va construyendo a partir de las múltiples expresiones creativas que surgen desde su experiencia cotidiana. sus formas de trabajo, su organización social, en fin, desde su propia realidad.

Para ello, es preciso apoyar una búsqueda que abarque a toda la diversidad de expresiones que ese pueblo sea capaz de generar. Una de ellas es, sin duda, la expresión artística, que requiere como condición básica la existencia de artistas; es decir, personas que puedan efectivamente realizar su oficio y subsistir de él.

La actividad artística ha contado tradicionalmente con algún tipo de apoyo financiero, por el escaso poder de autofinanciamiento que ésta tiene, y por su aporte a la construcción de una identidad cultural. Una de esas formas de apoyo ha sido — en Chile y otros países — la exención de impuestos a los espectáculos.

Debido a lo anterior, resultó sorprendente para los artistas, la negativa a sus recientes solicitudes de exención. Sobre todo, por cuanto ellos habían gozado hasta el momento de esa prerrogativa, sobre la base del vigente decreto - ley.

Si revisamos el decreto - ley (D.L. Nº 827) en cuestión, aparecido en el Diario Oficial el Martes 31 de Diciembre de 1974 (que regula los impuestos que gravan las entradas a espectáculos, reuniones y entretenimientos pagados), leemos en el título IV, en su artículo 14, Nº 3, lo siguiente:

(Estarán exentos de impuestos. . .)

“Las presentaciones musicales, de género poético, de danza, canto u otras que, por su calidad artística o cultural, cuenten con el auspicio de algunas de las universidades mencionadas en el número precedente”.

Siendo éste el punto específico del decreto en la materia que nos interesa, no entendemos cómo, el uso de un mismo criterio de “calidad artística o cultural”, permitió una vez la exención de impuestos a los artistas, y hoy, ese mismo criterio, impide tal exención. Cabe preguntarse entonces, y atendiendo al criterio en sí, ¿sobre qué parámetros se está determinando hoy la “calidad artística o cultural”? Porque, si se va a discriminar sobre la presencia o la ausencia de un carácter artístico o cultural en los espectáculos, debieran explicitarse los criterios con que se determina dicho carácter. La ambigüedad sólo da pie a que eventualmente se cometan arbitrariedades. Nos parece que la sola posibilidad de que esto ocurra, merece una especial atención.

Más allá de estas posibles dificultades, consideramos urgente destacar que en los criterios para conceder la exención de impuestos, no aparece ninguna especificación en el sentido de favorecer a los espectáculos artísticos o culturales que tengan un contenido nacional; ya sea por el carácter de la obra, o por la participación de creadores e intérpretes chilenos en ellos. (El decreto - ley sólo lo especifica para el caso de los espectáculos circenses).

Esta ausencia no puede menos que preocupar a todos los artistas nacionales. Y no sólo a ellos, porque el artista expresa a todo un grupo humano, y un arte nacional expresa a todo un pueblo.

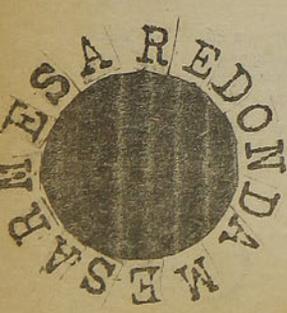
Negar la protección a nuestros artistas es negar a los chilenos el derecho a una creación que nos identifique, en la perspectiva de desarrollar una cultura propia. No apoyar un arte nacional es arriesgarse a perder nuestra particular forma de ver y vivir la realidad, nuestra posición ante los problemas centrales del hombre contemporáneo; para quedarnos, a cambio, con las caricaturas inocuas que nos entrega la industria cultural a través de los Medios de Comunicación.

Pensamos, que por sobre cualquier consideración de otro orden, debe primar el criterio de permitir y fomentar el desarrollo de la más amplia gama de expresiones artísticas nacionales, para, a través de ellas, ir descubriendo y descubriéndonos, realizando así la construcción de nuestra identidad cultural.





ARTE EN LA EDUCACION INFANTIL



INTRODUCCION:

La Bicicleta es una revista que intenta dar cuenta de la actividad artística chilena, y es nuestra intención que este dar cuenta trascienda las esferas consideradas, más tradicionalmente, como artísticas.

Entre éstas, aquella que dice relación con los niños — nos referimos a su educación — nos pareció de la mayor importancia. De esta manera, y coincidiendo con las inquietudes que motivaron el Año Internacional del Niño, implementado por la Unicef, deseamos entregar estas instancias de reflexión conjunta de diversos agentes educacionales, sobre el papel que juega el arte en la educación del niño.

- PARTICIPANTES:**
- RUTH BALTRA:** Profesora de Teatro Infantil, trabaja en el Taller Contemporáneo y en OCARIN, tiene 17 años de experiencia.
 - EDITH CARREÑO:** Profesora de Artes Plásticas con 20 años de experiencia en Educación Media. Hoy se desempeña en la Unidad de Supervisión de Enseñanza Media Científico — Humanista en el Ministerio de Educación.
 - LUCY CASANOVA:** Profesora de Música en Educación Básica, tiene 15 años de experiencia y trabaja en la Escuela Manuel Rodríguez de la Población Joaquín Goulart.
 - JOSEFINA CORREA:** Hace clases de arte en Básica desde hace 12 años. Actualmente trabaja en el Colegio Saint George.
 - CONSUELO GAZMURI:** Profesora de Filosofía, trabaja en el P.I.I.E., y tiene seis años de experiencia.
 - BETTY MAGGI:** Educadora de Párvulos, labora en el Jardín Infantil "El Mundo al Revés". Desde hace cuatro años trabaja con los niños.
 - SERGIO MARTINIC:** Antropólogo, tiene cuatro años de experiencia y trabaja en el CIDE.
 - IRENE TUCA:** Sicóloga Infantil, lleva ocho años ejerciendo la profesión. Hoy se desempeña en el Hospital González Cortés.

CONVERSACION:

MODERADOR: A partir de sus particulares relaciones con la escuela (Educar, educando, psicólogo, y otras.) ¿Cuál es la concepción que presenta la escuela acerca del arte y cuál el rol que ustedes le asignarían?

CASANOVA: A mi juicio el sistema educacional no pondera en su real dimensión el papel del arte en la educación. Ello queda demostrado por el hecho que los ramos artísticos ocupan sólo una partecita dentro del plan de estudios. No existe una materia que agilita, anime, haga crear a los alumnos. En educación básica vamos cantando himnos, todos los himnos habidos y por haber. En media hay que pasar la historia de la música, porque así lo dice el plan. Además hay temor entre los profesores a saltarse ciertos capítulos, porque a fin de año viene un inspector que revisa lo que se pasó.

Respecto a la segunda parte de la pregunta, pienso que el arte forma parte de la educación integral del niño; por lo tanto, debe tener un lugar privilegiado dentro del plan de estudios.

CARREÑO: Durante mucho tiempo se ha sustentado en la concepción del sistema educacional sobre el arte, la importancia de la creatividad. Desde hace unos 20 años, y apartándose de ciertos moldes rígidos, comenzó la idea de entregar al niño la posibilidad de expresarse libremente. Así el ministerio trató de diseñar programas flexibles y dio instrucciones en cuanto al fin metodológico de estos nuevos programas.

En relación al rol que podría tener el arte, creo que será fundamental cuando cambie la mentalidad de los profesores. Hoy valorizan la importancia de su ramo, me refiero a los artísticos, a través de las notas y las exigencias. Pienso que la importancia de las asignaturas está en el sólo hecho de impartirlas. Recordemos que a través de un desarrollo artístico, se logra la formación de valores, sin duda estéticos, pero también éticos y morales.

MAGGI: Mi experiencia es distinta, porque en la educación parvularia no existe un programa definido, no hay control, por lo tanto, siempre he trabajado en jardines particulares con buenas experiencias. He creado mi propio programa y planifico el año sobre la base de algunos principios universales planteados por la UNEP — Organización Mundial de la Educación Pre - escolar —. Sin embargo, me parece que el rol asignado al arte, si uno lee los programas, es algo terapéutico. Lo terapéutico reside en que a través de estos programas, se logra la prevención de ciertas enfermedades a través de lo sensorial. En cuanto a lo que debiera ser, creo que es vital el desarrollo del arte, no sólo en el niño, sino a lo largo de

todo el desarrollo del hombre. El menor, mediante lo artístico, se conoce a sí mismo, se sociabiliza, desarrolla funciones intelectuales, en suma, crece. Realmente yo le doy un 100 % de importancia e intento que esté presente en todas las actividades que realizó con los niños.

MARTINIC: Creo que todo lo señalado es producto de una concepción educacional. Entonces, las interrogantes, respecto a las deficiencias que estamos anotando, ¿no habría que dirigir las hacia la concepción que está detrás?. Me parece que la educación chilena hay que entenderla como un aparato que prepara para el futuro, en donde el pequeño debe aprender para pasar de curso, y llegar finalmente a la universidad. Nunca se le alista para vivir el presente. El profesor entrega al niño "todo" lo que debe saber; el niño sólo recibe conocimientos y memoriza.

Hay una concepción que lleva implícita un rol social del niño en el futuro. Ahora, dentro de ese esquema, el arte no tiene ningún privilegio. Al contrario, se enfatiza lo intelectual, en contra de las emociones, las sensaciones y la sensibilidad del pequeño. A los ramos artísticos se les da muy poca importancia; el menor se muestra entonces reticente y cuando llega la hora de Artes Plásticas, la toma como una especie de recreo u hora libre.

En la crítica de los planes vigentes, vale la pena recoger los planteamientos de la UNESCO, a través del informe Foret, que plantea una concepción educativa formadora del niño. Porque en el fondo eso es la educación, sacar desde dentro del niño sus vivencias, su propia realidad. El arte ocupa un lugar preponderante: es una manera de aprehender la realidad externa, y también un modo de autoconocimiento. El hombre no se relaciona sólo intelectualmente con las cosas, además se orienta subjetivamente. En resumen, hay que buscar una integración entre las funciones intelectuales y las emocionales. Por otro lado, hay que observar la vinculación entre los programas y la experiencia: si realmente se estimula la creatividad, o si ella está también regida por normas impuestas por los adultos. ¿Qué ocurre con los textos de estudios?. ¿Cuál debiera ser la actitud de los educadores?. Vale decir, asumiendo que el arte ocupa un lugar marginal como expresión de una concepción global, hay que buscar una alternativa basada en nuestra experiencia. Ella condicionará los métodos, la evaluación, los programas y la acción educativa en general.

GAZMURI: En el enfoque de la educación hay un problema básico. Se piensa que existe un profesor que tiene todo por enseñar y un niño que no tiene nada adentro. La persona que aprende siente, yo también lo sentí, que no puede aportar nada, sólo

tomar apuntes, como si el mundo no nos hubiera estimulado antes de entrar a la educación básica. Una vez leí un libro en que un niño negro, marginal en USA preguntaba a su profesor, cuánto debía ceder, cuánto debía dejar afuera de la sala, para poder llegar a ser alumno de ese curso. Eso es dramático. La educación debe comprenderse como una relación en donde el niño se conoce, vuelca sus experiencias, las comparte y las mejora.

CORREA: A mi juicio lo único que debemos entregarle al niño es un medio para que se exprese. No debemos por qué enseñarle. ¡Sí el menor tiene cosas adentro!. Podemos entregarle el lápiz, la pintura o , el papel, pero lo otro, el pequeño ya lo tiene. Además el arte desarrolla la función creadora. Mañana el niño será ingeniero, médico o agrónomo, y tendrá que ser creativo.

MODERADOR: Irene quiero que me des el enfoque desde tu punto de vista profesional, respecto del desarrollo psicológico del niño.

TUCA: Desde el punto de vista psicológico, el arte es fundamentalmente una expresión de las vivencias, de la problemática individual y social. En este contexto el niño, más que conocerse, se expresa; porque el pequeño no piensa mientras crea. Lo que busca, en definitiva, son modos nuevos, vitales de expresión.

MODERADOR: En relación a lo expuesto, me gustaría que la Sra. Edith dijera si los programas de educación recogen o no estas necesidades psicológicas del niño.

CARREÑO: Estoy de acuerdo con Irene en que lo importante es obtener del pequeño sus vivencias. Con respecto a los programas, éstos, ateniéndose a las exigencias de los planes de estudio, han intentado enfatizar, desde el 1º hasta el 8º Año de Enseñanza Básica, la expresión creadora. El problema es cómo estas orientaciones se implementan en la práctica. Mucho depende de los profesores, los programas son simplemente instrumentos flexibles de ayuda, de orientación, de dirección. Son los maestros quienes deben interpretar esos programas y traducirlos frente a sus alumnos.

MODERADOR: Perdón, pero me parece que los programas no son del todo flexibles como Ud. lo plantea. Le cito un caso: ¿Qué sucede cuando un profesor de Artes Plásticas debe exigir a sus alumnos, por imposición del programa, un trabajo alusivo a un hecho histórico determinado, como el 21 de Mayo? ¿Qué sucede cuando ese hecho no forma parte, ni de la experiencia vital del niño, ni de su campo de interés? ¿Dónde queda la preocupación por fomentar la capacidad creativa de la interioridad?. Por otra parte, ¿puede el profesor sustraerse de estas obligaciones programáticas?

CARREÑO: Su pregunta conlleva muchos aspectos. Recordaré que uno de los objetivos de nuestro gobierno, es inculcar el enaltecimiento de los valores patrios. Entonces, se busca que el alumno adquiera conciencia de estos valores a través de los contenidos de las asignaturas. En el caso de las Artes Plásticas, si el profesor logra dar el tema histórico a sus alumnos con una fuerte motivación, puede lograr una percepción personal del pequeño sobre el tema, aunque éste sea impuesto y demasiado concreto.



Edith Carreño

MODERADOR: Me interesaría ahora que Ruth nos cuente sus experiencias en lo que se refiere a Teatro Infantil.

BALTRA: Desde ya, parto de un concepto conocido. El teatro, o cualquier manifestación artística, es un juego. Desde allí, comienza toda la entrega, la comunicación y creatividad del pequeño. Además, siendo un juego, permite al niño entregarse por entero y entregarse creando. Recién se hablaba de arte y escuela. Creo que es muy triste ver la actividad artística hoy en el colegio: "allí ya no es arte". Y apuntando hacia algo mucho más delicado, ¿quiénes enseñan arte en las escuelas? Son profesores que jamás han tenido o a lo más, en forma muy somera, formación artística. Los conocimientos debe impartirlos una persona especializada, para enfrentar a ese niño que está lleno de vida, que está hirviendo. Que desde los dos años ya debe estar jugando al arte. Es

precioso, tierno, verlos jugar, por supuesto no se les enseña que el teatro nació en Grecia. (risas), es un juego, es un juego. Más tarde, a los tres años, cuando por su edad son totalmente activos y constructivos, se encuentran con juegos teatrales adecuados para esa edad.

MODERADOR: Lucía, ¿Cuáles son las partes del trabajo del pequeño que hay que considerar según los programas oficiales, y cuáles son los que tú ocupas?



Lucy Casanova

CASANOVA: Mira, la verdad es que el programa lo tomo, lo miro y lo guardo. Afortunadamente en la escuela donde trabajo, ubicada en la Población Joao Goulart, puedo hacerlo. El niño, por su condición de tal, quiere ver resultados. Entonces, sencillamente, usamos instrumentos musicales —aspecto no contemplado en los planes de estudio—. Compramos una flauta dulce barata en vez de un cuaderno de 100 hojas, creamos un pequeño taller de organología, e incluso les enseñamos a construir quenas al que no tenga dinero suficiente. Recién entonces está el material al alcance del niño. Aprende poco a poco la operación de las notas, crea y hace música. Esa es mi forma de trabajo.

MODERADOR: Durante todo el desarrollo de esta conversación ha ido surgiendo una interrogante, hasta ahora solamente implícita, pero que parece de vital importancia. ¿Consideran válida o no, la evaluación tradicional en el trabajo del niño?

CASANOVA: Estoy absolutamente en desacuerdo con esa evaluación. Es imposible medir la sensibi-

lidad humana que entra en lo artístico por los esquemas tradicionales. Desgraciadamente a todos los ramos se les aplica el mismo sistema. De allí parte la reticencia y en el arte no puede haberlos. Hay que colocar notas de una clase a otra, y si el niño no cumple, un uno, y un uno frustra. ¿Con qué derecho?

CARREÑO: Estoy de acuerdo en que es muy difícil evaluar, justamente ese ha sido el mayor problema de las asignaturas técnico-artísticas. Al respecto, hay un nuevo reglamento que intenta superar el problema. Mediante él, se reemplazarán las notas por conceptos: Bueno, muy bueno, regular, etc. Igualmente se harán evaluaciones formativas sin nota, que revelarán si el alumno adquiere o no, determinadas habilidades. Pero en el plano de la creación el problema persiste. El nuevo programa medirá solamente destrezas, por lo que el marco evaluativo prosigue siendo estrecho.

GASMURI: En los ramos relacionados con el arte la evaluación tradicional es criminal, por usar un término exagerado. Porque si el trabajo infantil consiste en una expresión, no hay como ponerle un orden, como ponerle un tiempo.

BALTRA: Por supuesto que no estoy de acuerdo con la evaluación conocida, más aún, yo no evalúo. Pero sí los niños se evalúan y lo hacen jugando. Lo hacemos, más que nada, para que los pequeños vayan aprendiendo la crítica y la autocrítica. Todos trabajamos, todos opinamos, todos jugamos.

MODERADOR: Sra. Edith, dentro de los planes del Ministerio, ¿a cuál aspecto de la creación infantil se le concede mayor importancia?

CARREÑO: De acuerdo a mi información, lo básico en el trabajo escolar son la láminas, y según el número de ellas, es el número de notas. En la evaluación misma, se supone que el profesor debe abstraerse de su propio juicio estético y valorar sólo la expresión del chico. Además, el maestro puede poner ciertos requisitos secundarios, como por ejemplo, la limpieza, la existencia de un margen, etc., y si el niño no se atiene a ello, puede implicarle una sanción. En la apreciación, que parece ser lo más objetivo, se enseña algo de Historia del Arte. Allí, el alumno sabe o no sabe, aunque tampoco es lo ideal.

MODERADOR: Josefina, tengo entendido que tú pasas Historia de Arte.

CORREA: Sí, pero de una manera muy diferente. Como el Museo de Bellas Artes lo conocen con dos o tres visitas, les paso diapositivas. Ellos hablan y dialogan sobre cada cuadro. Lo importante es que les

sirve posteriormente en la composición, cuando ellos mismos crean. Esa es mi experiencia, porque a decir verdad no sé como hacerlo de otra manera.



Irene Tuca

TUCA: A propósito de lo que dijo Ruth. Considero muy importante y útil la evaluación mutua entre los niños. Creo que cualquier intrusión de un adulto, aunque no sea una nota, siempre va a interferir. No va a constituir su propia experiencia, y por eso la evaluación entre ellos, que están en un mismo nivel y viven experiencias parecidas, me parece extraordinario.

MODERADOR: Sergio, aprovechando tu trabajo teórico respecto al arte, quisiera que nos des tu visión en relación a este problema.

MARTINIC: De acuerdo a mi punto de vista, creo que siempre se evalúa respecto a una norma, por lo tanto habría que cuestionar esa norma. Para comenzar, el adulto crea el mundo del niño al imponerle sus objetivos. Por otro lado, hay un énfasis en ponderar la técnica, técnica que sólo el adulto domina, y, por lo tanto, define lo que está bien o mal hecho. Si algo mide la evaluación tradicional -y mal además- es el resultado final y no el proceso. Y cuando hablamos del proceso de creación del niño, no implica sólo al profesor, sino también al padre, la comunidad, su barrio, y otros lugares. Paralelamente, se canaliza la disciplina artística en términos de conocimientos; por ejemplo, la típica tarea acerca de escribir la biografía de Bach, sin haber escuchado jamás a Bach.

MODERADOR: Es ya un lugar común decir que la escasez de recursos afecta ampliamente el trabajo artístico escolar; sin embargo, nos interesa enfocar el problema desde otro punto de vista. Nos preocupa la incidencia que tienen, en este desarrollo, las condiciones físicas en que, tanto el niño como los profesores, realizan su trabajo. Ustedes dirían que estas condiciones inhiben o estimulan la capacidad creativa?

GAZMURI: Yo creo que el hecho de imponer al niño ciertas condiciones materiales, es sólo una expresión más de un sistema educacional restrictivo como el nuestro. Nosotros, los profesores, le tenemos mucho miedo a la disciplina, al orden establecido. Si quisiéramos verdaderamente que el niño saque sus vivencias del interior, quizás el mejor lugar para hacerlo sea uno cercano a su experiencia vital: su barrio, un cerro, la casa, etc.

MODERADOR: Me gustaría preguntarle a Betty, de que manera ve la influencia de éste en el ámbito del niño.

MAGGI: Lo más grave es que existe un desconocimiento por parte del adulto acerca de lo que significa el trabajo del niño. Para el pequeño es una forma de expresarse, y para hacerlo, necesita un espacio que se lo permita. Evidentemente que, en este sentido, es limitante una sala de clases. Me acuerdo de una oportunidad que un niño estaba dibujando un perro. De repente se levantó, se acercó y tocó el perro (como experiencia táctil). Después volvió y lo dibujó como una línea larga. Así lo sintió él. En la tarde, cuando la mamá fue a buscarlo, él se apresuró a decirle: "Un perro mamá, mira". Inmediatamente ella le corrigió: "No es un perro, mi hijito, es una raya. . ."

TUCA: Sin duda que lo cinestético es vital en la edad pre-escolar. En cambio, su importancia disminuye en la enseñanza básica y el niño puede expresarse libremente dentro de una sala.

MAGGI: Pero sigue siendo fundamental el contacto directo del niño con las cosas, con la naturaleza, con los otros niños. De ahí que es un deber motivar al niño hacia las otras realidades. Muchos colegios que tienen recintos limitados, llevan a cursos completos al zoológico u otros espacios abiertos.

MARTINIC: Respecto a eso, hoy se habla de la ciudad educativa; es decir, como a través de la experiencia del pequeño visitando lugares, conoce su historia, su geografía, sus valores, etc. El sistema tradicional limita mucho en este sentido. Incluso los museos no están implementados para facilitarlos. El de Historia Natural, por ejemplo, tiene sus vitrinas tan altas que el niño no alcanza a ver. Habría que empezar a preocuparse de estos aspectos y recuperar las vivencias

de estos pequeños para su educación.

BALTRA: Me pasó por la mente que lo más hermoso que he leído es "La Ciudad del Niño", construida por una gran pedagogo uruguayo, Jesualdo, en su país natal. Hizo una ciudad sólo para los niños. Otro ejemplo reconfortante son las colonias realizadas por Makaren en la Unión Soviética. Allí también fue hermoso ver como los pequeños crearon su propio mundo y se formaron como personas.

MODERADOR: Aquí se ha afirmado varias veces, que la capacidad de motivar depende del profesor. Para nosotros es particularmente importante clarificarlo, porque si así fuese, podríamos concluir que la educación dependería de las genialidades o las limitaciones de un individuo.



Consuelo Gazmuri

GAZMURI: Me parece obvia la importancia del material humano en casi todas las actividades. Sin embargo, también esa persona es moldeada, en algún momento, en los pedagógicos o en las escuelas normales, y ahí podríamos aportar mucho. Por otra parte existiría una gran contradicción. Por un lado planteamos la educación como una manera de desarrollar a la persona, y por otro, pensamos que el niño está vacío, y hay que enseñarle. Y recién me di cuenta, porque alguien lo dijo, que la mejor manera de ponerse en contacto con el mundo, es a través de la propia experiencia, como punto de partida, como punto de referencia. De esa manera, un niño adquiere un compromiso vital en su relación con las cosas, se convertirá en gente educada. Entendiendo por gente educada, aquella comprometida con la información obtenida. Lo contrario, es sólo gente informada.

Ahora, dentro de las causas estructurales, considero grave ir dejando afuera una parte importante de la persona en su desarrollo. Lo que tenemos como producto final, es casi al azar. Un profesor que influyó o una familia que empujó. Pero se invirtieron 18 o 12 años, y le hemos pedido a ese individuo que se olvide de sí mismo y aprenda cosas que le sirvan. Allí estaría la contradicción estructural, desde el momento en que debe desarrollarse y a la vez renunciar a sí mismo.

Por otro lado, gran parte de los sistemas educacionales occidentales desarrollan principalmente el pensamiento lineal. Vale decir, cognitivo e intelectual. Sin embargo, aunque nuestro país es subdesarrollado, el mundo es tecnológico, y ese pensamiento lineal lo efectúan mejor las máquinas. Entonces, ¿Qué pasará si cambiamos el sistema y formamos niños más creativos? ¿O no le tendremos un poco de miedo a un mundo de gente creadora?



Betty Maggi

MAGGI: Yo creo que el problema es de estructura social, en la que se expresa todo un sistema de vida, de valores. El status, por ejemplo, incide en las motivaciones de la persona al optar por la docencia. Sabemos que muchas personas entran a estudiar pedagogía y después les da lata hacer clases.

BALTRA: Yo quisiera hacerles unas preguntas a todos. ¿Hay un estancamiento en la educación? ¿Están de acuerdo los programas con lo que es actualmente la técnica y el progreso? ¿Se le enseña al niño a vivir en el mundo del futuro? ¡Ay, qué tremendo! ¡Qué susto me dio!

CARREÑO: Las respuestas son difíciles, porque depende de los puntos de vista que se tomen. En todo caso, y respondiendo la pregunta original, parece ser que le damos mucha importancia al rol del profesor.

En primer lugar debo decir que el sistema educacional está compuesto por los componentes internos y externos. Dentro de los primeros están aquellos que intervienen directamente con el alumno. Desde el edificio hasta el profesor, pieza importantísima éste último. Los componentes externos son: la familia, la sociedad, los medios de comunicación, y otros. Pensemos su importancia, cuando el sistema educacional tiene no más de siete horas diarias con el alumno, y éste vive 17 horas afuera.

MODERADOR: Perdón, ¿Dentro de los programas del ministerio, está siendo tomada en cuenta esta inquietud que se plantea?

CARREÑO: Por supuesto. En la directiva educacional que el Presidente Pinochet entregó al Ministerio el cinco de Marzo, se habla de una estrategia a seguir.

MODERADOR: ¿Podría señalar usted alguna iniciativa que muestre ello?



Miguel Briceño

CARREÑO: La integración de los Centros de Padres y Apoderados con toda la comunidad, y no sólo en una acción única con la escuela. Sería una sociedad entera comprometida con la educación. Por otra parte, cunde la inquietud en el ministerio por la acción de los medios de comunicación en la formación del niño. De ahí que se procura, mediante la creación de la Dirección de Cultura, una ligazón, y una influencia más fuerte a la vez, en los medios de comunicación.

GAZMURI: Desearía agregar algo. El sistema educacional, en su dependencia del sistema social, no creo

que se plantee lo que deseamos hacer con nuestros hijos, sino que está exigido por obtener un producto final capaz. Capacidad que en nuestra sociedad significa productivo, esto es, aquella persona que asume cierta función con eficiencia. No hay duda, que ante estas perspectivas, nuestra conversación parece algo "etérea", "filosófica".

BALTRA: Mucho hemos hablado acerca de darle libertad al niño, pero alguien se pregunta lo siguiente: ¿Qué pasa cuando está desnutrido? Tengo entendido que la deserción es realmente grande, por estos factores, sobretudo en la periferia metropolitana. Quisiera entonces preguntar como afrontará el ministerio esta situación, y más ahora que estamos en el Año Internacional del Niño. Un niño alimentado sin proteínas suficientes, que incluso se desmaya en las aulas.



Ruth Baltra

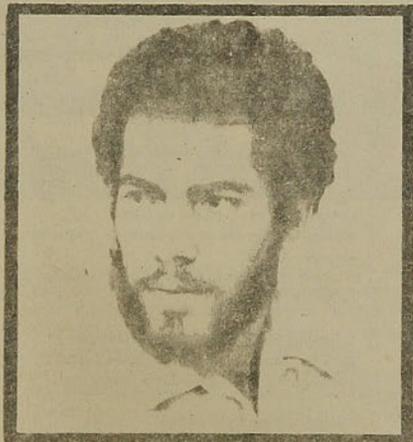
CARREÑO: Este problema es una preocupación vital de la política educacional, sobretudo en pre-básica, básica y diferencial. Recordemos en todo caso, que somos un país pobre y la educación es la que tiene menos recursos, todavía. Desde el 74 existe una campaña activa en este sentido, y hoy prosigue con sus mismas metas y prioridades.

MODERADOR: Encuentro importantísimo este punto, pero volvamos por favor al problema artístico.

CASANOVA: Perfecto, hoy tenemos una reestructura educativa que tiene que ver, en parte, con los profesores. Dentro de la carrera docente se dice que existen ciertas horas de colaboración, sin embargo, por razones de escasez de profesores, esas horas de colaboración se usan en clases sistemáticas. Con ello, estamos perdiendo una formación más rica del niño. Además, dentro de las actividades artísticas, habría en la nueva reestructuración, en las horas de Educación Musical, una disminución de dos a una hora semanal.

¿En qué quedamos?

MODERADOR: Por ahora dejaría esa pregunta sin contestar, e interrogaría a Sergio Martinic que piensa él acerca de lo conversado.



Sergio Martinic

MARTINIC: Me parece que en alguna medida entendemos la educación como un proceso que va mucho más allá de los que transmite el profesor, como un proceso en el cual el hombre se va haciendo persona. Si así lo observamos, nos damos cuenta que el problema no radica en el profesor. Tiene que ver, pero no podemos centrar el proceso de la enfermedad en el médico. También decimos que el niño aprende en la escuela, bien o mal, pero el que está ahí es un privilegiado. La deserción es grande y nadie se inquieta por los marginados. Entonces, nuestro objetivo debiera ir mucho más allá y preocuparnos de ese sector.

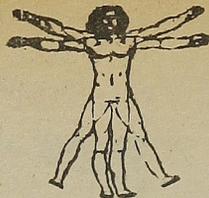
Existiría una coincidencia, dentro de nosotros, en torno a los objetivos, limitaciones, y el consenso relativo a la habilidad versus la expresión. Sin

embargo, existen diferencias en los conceptos y en sus implementaciones. Algunos ponen énfasis en la tramitación del conocimiento, y otros, como alternativa, buscan el desarrollo de un proyecto existencial a partir de la propia experiencia.



La presente selección nos muestra a los ganadores de dos concursos de poesía joven realizados a fines del año pasado, "Residencia en la Tierra" y "Palabras para el hombre" de la Unión de Escritores Jóvenes (UEJ) y de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) respectivamente.

Ambos concursos, antes que doblarse, se complementan recogiendo y mostrando una amplia gama de la creación más última de los poetas jóvenes que residen en nuestro país.



"PALABRAS PARA EL HOMBRE" (ACU)

Alejandro Felipe Pérez
Taller Pleamar UCH.

Armando Rubio H.
Esc. Periodismo UCH

Por problemas de extensión no pudo incluirse a Rodrigo Lira, uno de los ganadores de este concurso.

"RESIDENCIA EN LA TIERRA" (UEJ)

José María Memett
Sector Profesional

Esteban Navarro
Sector Estudiantil

Raúl Fernando Reyes
Sector Laboral

PALABRAS PARA EL HOMBRE ENSU RESIDENCIA EN LA TIERRA

Alejandro Felipe Pérez

COMUNICADO 008

A los poetas amantes del descanso en ciertos campos:
¡Prohibido ordeñar vacas sagradas al pie de la letra!

SILENCIO

Hay un vacío por dentro
amenazando ahogarme la voz.
Lo terrible es que cuando callo
parece que estuviera como ausente.

DESVELO

Y lo que fuera ilusión se quedó en el tintero, olvidadizo,
a fuerza de inútiles esperas, de equivocar invariablemente el amor.
La letra automática, una y otra vez, anega toda ansia de consuelo
hasta dormirme sobre la grieta más muda y más sola de la noche.

ME ENTRETENGO JUGANDO CON AGUA Y JABON

A ver si los granulozos se conservan lo mismo.
Todo va según lo previsto: la putrefacción continúa.
El olor es claramente de encierre.
De mantenerse el proceso bajo idénticas condiciones
será posible recoger mis huesos flotando en la lavaza.

Armando Rubio H

TARDE TENDIDA

Cuelgan enaguas y camisas y paños de cocina.
La tarde y su silbido errante
como niño de arrabal,
agujerea los slips;

y hay un olor a diente rabioso
en la boca de estos hombres,
a diente rabioso que desflora
el pan sobre la mesa sin mantel ni codo;

No esconde el vecino sus ropas,
nadie oculta sus sábanas con manchas amarillas
en estas casas pobladas de insectos
mamíferos y aves
que traén un voto de pobreza
a estas señoras con orejas
que tejen ardeles, que saben cuentos. . .

Cuelgan enaguas, pantalones y paños de cocina,
el viento se lleva lo poco que guardaban,
cuelga, cuelga la mirada
y hay una metáfora feroz en los alambres!

LAS ALTURAS DE TAJAMAR

El hombre que vive en las alturas
entre alfombras y mesas de cristal,
medita largamente en el engaño de la amante
y arroja al piso
— como si el mundo fuese vil y corrompido —
la copa en que bebía.

Despacio, leve, desciende a los jardines
para contactarse a solas con la naturaleza
mientras fuma un cigarrillo de despecho.

Luego, regresa a sus alturas,
y los vidrios desperdigados en el piso
ni siguiera dicen
que algo se ha quebrado en este hombre.

José María Memett

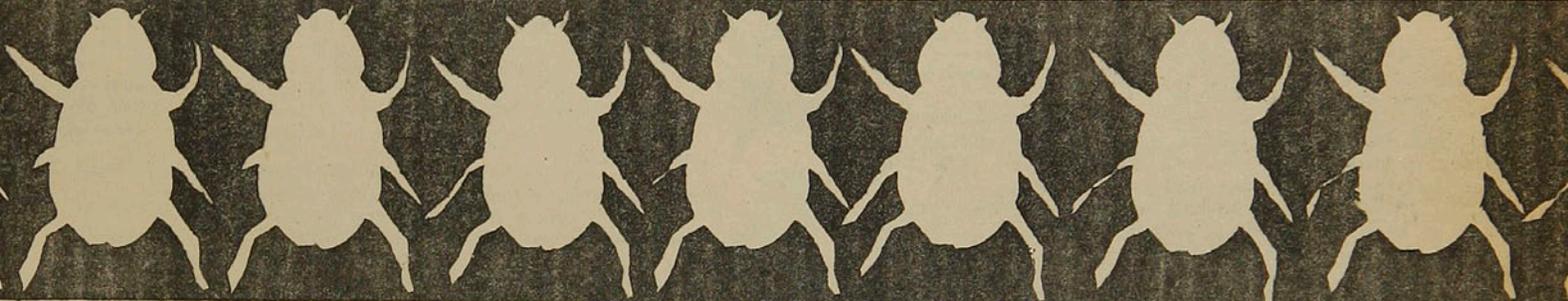
ERES TAN TRISTE CUANDO TE MARCHAS

Eres tan triste cuando te marchas
Pareciera que me dejas
Y cruzo las veredas
Y me acerco a cada amante
Para ver como se odian
Para ver como les crecen heridas en los labios
después de cada beso.

El mundo está sin cariño.
Cualquiera puede ser un dictador hoy día.

Cucaraña, la cucaraña

Juan Armando Epple • chileno. Vive en Estado Unidos



Estuve dando vueltas un par de horas por el puerto, saboreando golosamente ese aire húmedo y fresco aposentado en las calles después del aguacero imprevisto que tuvo la virtud de ahuyentar a todos los transeúntes ocasionales, pero no a mí, mal que mal un ave valdiviana que a pesar de su ala rota, sigue ostentando su precario cartelito de experto en vientos y aguaceros.

En todo caso me dije que el momento no era como para sentirse dueño de esos bancos de piedra recién instalados, de los viejos bodegones convertidos en boutiques, aunque allí uno encuentra desde un quimono japonés legítimo hasta una postal de Valparaíso, de las guirnaldas y banderitas bicentenarias, de tantas lanchas bamboleantes, ni menos de algunos de esos cafés donde es previsible el azar de una vecina de corazón dispuesto a comprender en cualquier idioma las aventuras y desventuras de un exiliado del Sur que se trae algo bajo el poncho. Así es que decidí, sólo porque me gusta caminar, perderme unos minutos más por el North End, donde los mapas turísticos ponderan la existencia de la casa más antigua de Boston, la de Paul Revere, ese que les avisó a los que serían los gringos "one if by land, and two if by sea", sin saber que después de tanto boche, de tanta historia mal asimilada, llegarían al barrio los inmigrantes griegos, luego los judíos, finalmente los italianos con sus nostalgias de pizza y otras masas, "and I on the opposite shore will be" es decir ahora yo, que no sé campanas podrían tocarme porque llegué directamente por el aire.

Recorrí las calles, aplastando ceremoniosamente los adoquines coloniales, metiendo las narices en los negocios de panes y frituras, admirando las vírgenes de yeso y los perros de porcelana, enredando el oído en las voces que ofrecían y regateaban los productos del día palpando a través de las vitriñas esos avisos con viajes de tiempo limitado hacia las tierras de un origen que ahora se valora como un lugar turístico: las aldeas de Grecia, el muro de Jerusalén, las bellezas de Nápoles mirando de reojo a las mujeres que balanceaban su propio rumbo en cada esquina hasta detenerme en ese olor inefable de la pesca

dería que no necesitaba de ninguna propaganda para anunciar la resaca salobre de los mares incrustados en los chorros oscuros, las almejas de pureza parda y sobre todo en la fauna tiesa y boquiabierta de peces extraños varados en el hielo de las alacenas.

Parado frente a esa vitrina, indiferente a la gente que entraba y salía, fui notando que mis ganas de caminar, de perderme en otros vericuetos de la ciudad hasta agotar sabiamente el día, se me confundía con otro deseo aún más vago, que no acababa de precisar. Como si la lluvia me hubiera engañado otra vez con su combustible de ocasión, limpiándome las calles pero borrándome a la vez esas fronteras que cada uno necesita para sentirse seguro en el mundo. Quizás el Chilote entienda algo de estas cosas, me dije, por lo menos son tipos acostumbrados a vivir fuera de su tierra. Creo que somos los regionalistas más internacionales del mundo, me recalcó un día, mientras freía sus chicharrones y me obligaba a rayar papas, apuesto que estos hindúes que invité a comer ya han probado los milcaos en su propio puerto. Lo que pasa es que ustedes se las saben arreglar porque todavía hay gente que cree en brujos, le respondí, al tiempo que me raspaba un dedo en el rallador, lanzando un garabato. No, me replicó, apropiándose de la misma broma que les solíamos hacer en el Sur, lo que pasa es que el chilote es el animal más parecido al hombre. Y en cuanto a brujos, yo tampoco creo en ellos, pero de que existen, existen.

Miré esos pescados echándole el ojo a uno que se parecía notablemente a la corvina, y me decidí a comprarlo, envolviéndolo en papel de diario como en los mejores tiempos.

Pero cuando llegué a su departamento, ubicado frente a esos edificios donde habían vivido los famosos "quillotanos" que llegaron a Boston varios años antes, y que ahora medraban en otros puntos del país tratando de entender lo que pasaba en la tierra donde todavía no hacía verano, encontré las puertas y las ventanas abiertas, y un olor a humo de pinos que hacía pensar en un incendio.

—¿Te pasó algo? —le dije mientras trataba de orientar los pies entre el desorden de cosas amontonadas en medio de la pieza, hasta depositar mi valiosa carga en una mesa.

Lo que pasa es que ya no se puede vivir en este país de mierda me contestó mientras trataba de abrir una de esas ventanas de doble compuerta. Luego se acercó al paquete, lo abrió, pasó los dedos por las escamas — además esta huevada no es ni parecida a una corvina: es un blue fish. . .

— Claro que no es corvina, y qué importa. Yo tampoco soy un Onassis. Entre gitanos no nos vamos a sacar la suerte. . . ¿qué crestas te pasó en la casa?

pero aliñándolo bien— siguió, imperturbable, mirando el pescado con cara de entendido — con ajo machacado, pimienta, un poco de mantequilla. ¿Sabís, que encontré un vino blanco bastante potable?, poniéndole un poco de vino mientras se va asando. . .

—Claro y un tomate en el pote. Levanté un Penthouse, sopesando esas promesas redondas de la portada que la dueña en cuestión ofrecía con su mejor sonrisa, apoyada en una silla— pero como dijo un poeta, “todo es tan falso y tan hermoso”. Ahora explicame qué te pasó en la casa. . .

—¿Qué no sabías lo que están haciendo estos huevones? —me miró como si yo tuviera que saber todo lo que pasaba en su edificio — están fumigando todos los departamentos con sus aparatos químicos, y juran que esta vez van a terminar con las cucarachas. Esta mañana me obligaron a desocupar todos los rincones, especialmente la cocina y los dormitorios, a amontonar las cosas en medio de la sala, y luego pasó un gil con un aparato de gases que dejó la pura hediondez en el departamento, así es que tuve que quemar ramitas de pino para espantar el mal olor.

Más tarde, cuando le hacíamos el honor a la corvina azul, guardando religiosamente el mejor pedacito para la Cynthia, que en esos momentos se sacrificaba en un sótano trabajándole a la fotocopiadora para que el Chilote pudiera sobrevivir como estudiante, me fue explicando, en medio del meticuloso accionar de los carrillos, de mi concienzuda atención a los huesos y cartílagos, de la mano que iba y venía midiendo fraternalmente el vino, de la radio que tardaba en ofrecer su dudoso resumen de noticias latinoamericanas, cómo veía él ese mundo a la vez misterioso y despreciable, poderoso y frágil, atractivo y temido de las cucarachas:

— Todos los años hacen grandes campañas sanitarias para exterminarlas, y parece que lo que más les duele a estos gringos, lo que más les revuelve la mierda, es saber que su civilización, que es otra vez la civilización de las ramas, les ha permitido gozar del confort más exquisito, pero sin que puedan liquidar a unos bichos tan inofensivos y a la vez tan tercos como las cucarachas.

Desdice con el tenedor la presa de la colita, cuyo sabor mejoraba con ese vino californiano, todavía dulzon para mi gusto, y para probarle la onda le tiré una pregunta difícil.

—¿No será que las cucarachas, que están tan cerca de ellos, son un pelo de la cola para estos gringos? ¿Qué lo último que les interesa es preocuparse de ellas, teniendo tantos líos en el resto del planeta?

—¿Y entonces para qué nos huevean tanto, revolviéndonos las cosas y envenenándonos las piezas? Se dedicó a chupar con detención un cartílago blanduzco que se le fue rápidamente al estómago — lo que pasa es que cada vez tratan de liquidarlos de forma rápida, pero no les resulta. Y es que están cargados desde adentro, agrietas limpiándose los dedos en el mantel —sabís por qué?



Me miró con un aire de tener el misterio del mundo agarrado del rabo. — Porque no saben que la cucaracha es el bicho más antiguo de la tierra, y que existía antes de los trogloditas, de los príncipes egipcios, los alejandros, carlomagnos, napoleones, hitleres, francos, eisenhowers, y bichos menores como el melgarejos, ubicos, somozas, batistas, etc. ¿Sabés tú que se vienen reproduciendo y adaptando su sistema de supervivencia desde antes de la aparición de la sociedad, y que han creado problemas en todos los lugares habitables del planeta? ¿Y sabes por qué?

Mojó un pedazo de pan en la salsa, mientras yo persistía en distinguir el sabor del blue fish de esos pescados que mi viejo aún sigue sacando de las caletas escondidas de La Barra, ese lugar que me obligan a explicar con lujo de detalles cuando los amigos me preguntan, por qué no está en los mapas turísticos, y prosiguió, con un guiño condescendiente e irónico.

— No es el sistema político, ni siquiera las medidas tácticas que utilizan para salvarse de la fumigación. Es algo que va más allá: es el modo natural de sobrevivir que han desarrollado, es el sistema reproductivo. ¿Tú sabes cómo funcionan?

Recordé, sin querer, los últimos años en Valdivia, esas cosas que se me atragantaban en la garganta, pero le respondí que ni idea.

Una vez al año, pero parece que eso era antes, ahora es cada vez que se ven en aprietos, se reúnen en algún lugar, llamándose con antenas especiales desde todos los rincones, organizan una especie de guillatín y terminan con una remolienda fenomenal. Imaginate: con esa fornicada general que se pegan, cada bicho termina poniendo sesenta mil huevos. Y si piensas que no se quedan a boca abierta esperando que vengan a liquidarlos, sino que cada uno parte a esconder sus huevos donde no los encuentren, las posibilidades de mantener la especie son infinitas. Además, intuyen de antemano cuándo van a fumigar cada departamento, y se pasan el aviso para trasladarse a tiempo. Apuesto que las cucarachas de aquí andan paseando por el patio, o bajaron al primer piso donde ya fumigaron la semana pasada.

— Pero en todo caso, mueren por montones, y las que quedan viven siempre con el peligro encima ¿qué gracia tiene eso?

Amontonó los platos que habíamos dejado casi limpios con el ajeteo goloso del pan, luego se arrellanó en la silla, añorando algo que se enredaba en el humo del primer cigarrillo:

—¿Tú crees que ellas viven pensando en eso? ¿Qué su preocupación básica es la existencia individual, dónde van a hacer su casa, qué propiedades van a defender, qué será de sus frágiles huesos cuando se hagan polvo o pelusa? No podemos aplicarles nuestros enredados esquemas mentales, porque a lo mejor tienen una concepción vital muy distinta. ¿Me entiendes? Sería como exigir que el pájaro se preocupe por tener una licencia para volar, o que la tortuga resolviera el problema de Zenón de Elea.

No quise aceptar que su manera de razonar las cosas me desconcertaba. Además, después de un plato como ese, que requirió una habilidad especial para que se acercara al sabor que seguía reclamando nuestro estómago, no tenía ningún deseo de seguirle la pista a esos enigmas, sino que empezaba a atender a la urgencia de otros cosquilleos más íntimos, que me invitaban a salir a la calle y buscar esas caletas que uno necesita para coronar como se debe el día. Pero tampoco podía tragarme la defensa de unos bichos que, sea como sea, siempre me habían parecido su poco repelentes. Así es que dispuse otra vez los vasos en la mesa despejada, y le repliqué, con mi mejor sonrisa.

Puede que sea así como dices, que su sistema de supervivencia

sea muy poderoso, que resulte muy difícil eliminarlas de la tierra, pero ¿sabes qué más?: en todo caso prefiero otros bichos menos desagradables y con sistemas parecidos. Como las abejas. O las hormigas.

— Las abejas, siempre las abejas — se rascó la cabeza con evidente disgusto — a todo el mundo le cuentan siempre la misma patraña de las abejitas: que son las obreras más laboriosas de la tierra, que convierten las flores en miel, que viven en casilleros de cera muy simétricos, que saben cuidar como hueso santo a la reina, y huevadas por el estilo. Y nunca toman en cuenta que en su sistemita es sólo uno el bicho dichoso que se puede gozar a la bendita reina, y a qué precio, mientras los demás se tienen que comer las alas. Además de qué les sirve fabricar tanta miel si igual el hoccio del oso les va a estropear el panal.

Me empiné un buen vaso del californiano, que me empezaba a resultar amargo, pero no era cuestión de ponerle nubes al día por diferencias de sabor, por lo que les sonrei con indulgencia a las pobres abejas y le dediqué un guiño escondido a la reina, mientras atendía con cierta indiferencia a las comparaciones del Chilote.

— Y en cuanto a las hormigas, mejor no hablemos. Basta recordar que lo único que las sostiene es su organización militar.

Por ahí sí que se me empezó a aguar el vino, como si pasara a través de una espina de pescado sin digerir. Definitivamente, el Chilote se empeñaba en desconocerme la buena onda con que me había despertado esa lluvia de la mañana, y que no podía esfumarse tan presto.

— Pero en todo caso — le insistí reponiéndome — son insectos que se han organizado dentro de un sistema de trabajo coherente, ordenado (iba a decir jerarquizado, pero la palabra me resultó más molesta que la espina del pescado), y quién te dice que no son felices, a su modo.

Y además — le agregué, con una ternura que se me colaba sin remedio, como naciendo desde el fondo del vaso — dime que no se ven bonitas, viviendo siempre en su propio medio, laboriosas y solidarias. En cambio tus cucarachas...

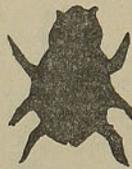
— Si huevón — se me adelantó, a su modo — dime que las cucarachas son feas, que viven en cualquier parte, que no le trabajan un cinco a nadie. ¿Y por eso las vamos a despreciar, o las vamos a borrar así como así del mapa? No hay pensado que, para ellas, esa vida también tiene un sentido, y que nosotros no tenemos por qué medirlo con otra vara? Pero feas y vagabundas y perseguidas — agregé con un gesto de aprobación — tienen algo que las mantiene siempre a flote, que las hace vivir y reproducirse a pesar de todos los cataclismos, y sobre todo — y aquí me miró con esa mirada que sacan los chilotes cuando se saben fuera de la isla, pero seguros de llevar la isla adentro — que las hace reírse del mundo y sus negocios caóticos...

— Como la hiena... — me dije en voz alta.

— Como la hiena — repetí — divertido con la comparación.

Sólo que en ese momento yo ya no estaba dándole vueltas al mundo zoológico, sino que empezaba a recordar con otros ojos ese cuento del Poli Délano, ahora exiliado en México, donde el personaje se sacudía desde el comienzo todas las malas jugadas del mundo y empezaba a sentirse dueño de las cosas que regalaba el día, diciendo con humildad no exenta de ironía, pero sobre todo muy patudamente, "seré tal vez como la hiena, que es fea, se alimenta de excrementos, fornicia una vez por año y, sin embargo, se ríe".

Me levanté y fui a la ventana, mirando hacia la calle que se perdía en un recodo oscuro. Sabía que más allá había una autopista, esa que atraviesa la ciudad medio a medio, que más allá, al otro lado del puente, estaba el área



desenfadada y multicolor de Kenmore Square, con su aire de fiesta permanente, y más allá el parque que orillaba el Charles River, ese río que intentaba parecerse, a trechos, al río Valdivia. Es una costumbre que no se me quita, algo que llevo metido en los huesos: cada vez que trato de pensar en alguna cosa que no termina de agarrar su forma, tengo que pararme y mirar por la ventana, o al menos hacer que miro por la ventana, aunque afuera esté más oscuro que la cresta.

El Chilote se dedicó a llenar equitativamente los vasos con el resto de la botella.

Me senté en un canto de la ventana, echando al lado libros y revistas que habían encontrado su sitio provisorio. Saqué un cigarrillo de esos fuertes que me estaba pitando últimamente, y aspiré con fruición.

— No estaba pensando en eso. Es que me acordé de la literatura. ¿Sabías que todavía no hay nadie que haya podido explicar para qué sirve la literatura, y que, sin embargo, hay escritores desperdigados por todo el planeta?

El Chilote pestañeó sin decir nada, y luego extendió el brazo para ese brindis que justificaba una tarde bien conversada, es decir, una tarde que deja sin atr.

Terminé el cigarrillo y luego me paré de un salto (no tienen nada de elegante mis saltos, sobre todo después de esos golpes que no tenemos por qué estar mostrando) luego busqué mi chaqueta:

— Bueno, compadre: muy rico el pescado, pero se me está haciendo tarde. Y — usted sabe — uno tiene otras cosas que hacer.

Salí sin saber para donde, pero me dije que eso era lo de menos. Lo que importaba era sentir los pasos tocando otra vez la intimidad del suelo.

Un mes después, cuando tuve que pasar por esa parte de la ciudad no sé si buscando un libro o un pasaje para algún amigo que debía salir rápidamente de Chile, y mientras habitaba precariamente los trancos a las primeras nevadas y endurecería el olfato aprendiendo a respirar por entre las aristas de un aire distinto, recordé el té con miel que solía tener el Chilote para las visitas imprevistas, lo que resultó un argumento suficiente como para apurar mi gestión y emplumárselas luego para su departamento.

Llegué con los bigotes tiesos de frío, mordiéndome con desagrado la escarcha y dispuesto a compartir una conversación desahogada sobre las diferencias cabronas entre el mundo amable que habíamos dejado allá, donde hasta los terremotos resultaban pasables, y esta fría inmovilidad de la nieve que se aposentaba por meses en una ventana sin expectativas.

Pero lo encontré arropado plácidamente en una frazada descomunal, con un gorro de lana y dos pares de medias arremangadas sobre el pantalón, sentado en el suelo mientras revisaba superficialmente un mamotreto lleno de fotos y mapas sobre el mundo de los mayas.

— Es para uno de esos exámenes maricones que le exigen a uno — me dijo a modo de saludo, en cuanto traspasé la puerta — estos gringos preguntan puras huevadas, como si uno estuviera aún en la escuela primaria.

Pasé a la cocina a calentar un poco de agua, luego volví a la sala y me dejé caer en el único salón disponible.

— ¿Y qué hay de las cucarachas? ¿Han seguido jodiendo?

Me miró con un gesto indiferente, como lamentando mi habilidad para mear fuera del tiesto, pero luego sonrió aceptando que el tema le resultaba atractivo.

— ¿Sabes lo que pasó justo al día siguiente, cuando pasaste por

aquí?. El gringo de los insecticidas volvió a revisar su trabajo, echó otro poco de veneno por aquí y por allá, pero con desgano, mientras repetía, "We'll never kill them, we'll never kill them", moviendo la cabeza lentamente. Luego estuvo mirando esas reproducciones de cuadros que puso la Cynthia para tapar algunas trizaduras de las paredes, reconoció ese Gauguin de niñas polinésicas, el Degas con las bailarinas de potitos levantados, el payaso que está allá con sus intenciones indescifrables, nadie sabe si gozando o lamentando sus perspectivas, y me confesó que le habría gustado ser artista.

— Pero entonces ¿qué cretas anda haciendo metido en el negocio de los insecticidas?

Moví la cabeza con un gesto un poco sobrado, conmisericordioso, como dándole una hojeada al mundo desde una mejor posición:

— Hay cada tipo en este planeta, que uno empieza a creer que nosotros no estamos tan cagados como parecería.

— En este caso, no podría opinar — se paró y fue a retirar la tetera que empezaba a zumbar en el hornillo — ha llegado cada pájaro por estos lados últimamente, que se me hace que el mundo es más complicado de lo que parecía a simple vista.

— Pero la diferencia está — le dije, algo amoscado — en que algunos sabemos como ha ido rodando el mundo. . .

— A veces no es cuestión de saber para sentirse salvado — musitó desde la cocina, casi comiéndose las palabras — a veces se necesita agarrarse de otras raíces más profundas, que no llegan a la cabeza.

Me quedé silencioso un momento, sólo para darle vueltas a la frase y ver si le agarraba el hilo, pero ya el Chilote se había desinteresado de la conversación para ocuparse meticulosamente de la preparación del té.

Di un par de vueltas por la pieza, buscando algo para comer o para leer. Quizás es algo bastante simple, me dije, y por eso resulta extraño, fuera de lugar. Quizas este tipo no ha encontrado otra forma de ganarse la vida, y hace lo que puede por sobrevivir. Luego pensé en otros seres, probablemente parecidos, que uno puede encontrarse en el anonimato de las calles, gente que sólo distinguimos, porque arreglan motores, venden diarios, untan con colorantes la carne de los supermercados para que luzca más roja, se dedican a la pesca, dan la partida a los aviones, manejan el carro funerario, buscan trabajo, lo que venga, estudian la carrera que pueden estudiar, arreglan jardines a domicilio, pero gente de algún modo exiliada de algo que va más allá del territorio físico, y que arrastran una locución de contornos todavía difusos que espera su momento para ser expresada.

— ¿Y qué es lo que se puede hacer con estos casos?

La pregunta me salió de golpe, a la desbandada, a lo mejor sin saber muy bien qué estaba preguntando y por quiénes preguntaba.

El Chilote asomó en la puerta de la cocina, y como si no hubiera oído, o como si se hablara de las nubes que cambian de forma, de una botella que se acaba, de alguien que viaja hacia otro país, del color del mar, de un niño que nace, de una concentración más, de una gaviota sin playas, sonrió para sí y luego me contó, muy campante:

— ¿Sabes lo que hice ayer, cuando terminaron de fumigar? Abrí una cajita que tenía escondida en la cocina y solté una cucaracha en el piso. Al principio se revolvió un poco en el mismo sitio, turbada o adolorida, luego afirmó las patas, dio un par de aleteos con esas alas que usan de tarde en tarde, y se fue quizás por dónde.

Y poniendo un par de tazones en la mesa.

— ¿Cómo te gusta tomarlo? ¿Con miel o con limón?.



viene de pg 10

Esteban Navarro

DIGO NUESTRO PAIS

Este es el país del régimen de la Luna.

La noche de los discos que vuelan
y raptan bandidos sin que nadie lo note.

(Digamos que todo pasa desapercibido).

Este es el país que eleva volantines
y las sonrisas cuelgan de un hilo.

Este es el país, digo, nuestro país:
la verdad todo es un mal sueño
que teníamos que vivir y derrotar:

este es el país del régimen de la lucha,
es decir,

mañana el reino

del hombre feliz

Raúl Fernando Reyes

A TI TE QUIERO DECIR

A tí te quiero decir
la primera palabra
de la mañana,
o quedarme en silencio
para que puedan caer
todas las palabras del mundo,
y ponerme a silbar.

Te puedo decir lo que quieras.
Hoy día me quedo en calle
o en casa,
jugando a la pelota.
no trabajo más.

Hoy, puedo decirte lo que quieras,
estoy esperando desde la mañana
a que amanezca la tarde.

Los decapitados

Luis Alberto Tamarzo



Y el negro dele y dele moviendo el llavero, dándolo vueltas en el dedo índice. Se fue dando tumbos entre las rocas, cayó en el pasto, lejos. De aquí veo brillar el metal

Vas a perder las llaves, negro
Que te importa

La barbilla pegada al cemento, doliéndole la pera, la cabeza asomada por sobre la almena. Como la cabeza de un decapitado. La pera haciendo palanca contra el cemento, colorada llena de hoyitos, plana con hoyitos en forma de granos de arena.

- Es lindo el panorama; a esta hora no hay smog.
- Son apenas las nueve y treinta, la profe de inglés debe estar interrogando.
La muralla toda llena de torpedos, teléfonos, direcciones. Tengo más materia en la muralla que en todo el cuaderno.
- De aquí se ve la copa de agua, mira como avanza el smog. Y dele con dar vueltas el llavero.

- Abajo en la terraza, negro. De aquí lo veo, al lado del cañon. Ríete, negro, ríete. Me miraba con sus ojillos tristes, desde el fondo de su cabeza, sus ojos hundidos. Como que le costaba sacar la mirada.

Arboles verdes, verde pasto, la mejor panorámica de Santiago. Una gringa tomando fotos, de vestido rojo y pañuelo amarrado a la cabeza.
Y pensar que la Alameda era un brazo del Mapocho, y que desde aquí don Pedro miraba la construcción de Santiago.

Contando las monedas, los dedos se estiran hasta el final del bolsillo.

- No tengo más, dos monedas, dos boletos verdes.
- Preferiría estar en clases. Dime la hora.

Yo no sé como nos vió. Tan bien que íbamos entrando, metiditos en medio de todo el choclón. ¡Tan bien que íbamos entrando!

- El pelo largo, dos centímetros sobre el cuello de la camisa, su insignia, joven.

- El sueter azul, me lo lavaron, señor. Hoy tenemos prueba
Faltan para las diez, tranquilízate, quédate quieto.

¿Qué ibas a hacer a esta hora en tu casa? ¿Qué iba a hacer yo en la mía?
¡Me da rabia, ese inspector, infeliz!

- Podíamos haber ido a otro lado, a tí no más se te ocurre venir aquí.
- Santiago del Nuevo Extremo.

- Háblame en inglés negro, estamos en la hora de inglés.
- ¿Leiste? "Aquí estuve yo", la fecha no se ve bien.

- ¿Quién, construyó, esta terraza?

Abajo la Alameda, la lengua ploma y larga, y las cabezas de miles de personas que caminan sin mirarse. Los conductores guían sus coches con mucho cuidado, les pueden pasar un parte. Una colegiala cruza corriendo, su lápiz cae al suelo, la pisada negra de un Fiat, lo deja estampado.

¡Cuidado con atropellar a alguien!. Es tan molesto andar en los tribunales. Tomándose la cabeza con las dos manos. ¡Tanto trámite, Dios mío!. Y si queda herido es peor, te estrujan sacándote plata. Es mejor echarles el auto encima; no te rías, sale mucho más económico.

- Hasta la noche, mi amor. Cerró la puerta de un golpe seco. Se miró en el espejo, levantó la cabeza, tenía luz verde, sonrió y echó a andar el vehículo.

- Guarda ese cuaderno, negro. No fue culpa nuestra, no estamos aquí por nuestra voluntad. Te remuerde la conciencia, bribón, cimarrero.

- Podríamos entrar a la última hora, saltamos la muralla. . . La cabeza gira rápido, hay que estar atentos; si nos pillan, ahora si que la veríamos con tongo.

— ¿Tienes un Scripto?
 — ¿Quieres dejar un testimonio para que lo vean tus nietos?
 “Aquí estuvieron dos cimarreros, el negro Alcaíno y el guatón Romero”.

— Ténis pasta de poeta, negro, en serio.
 Los dos bancos del rincón están vacíos. Alcaíno y Romero, no vinieron a clases, no estaban en la sala, sus libros no estaban sobre sus bancos. Pero yo los ví al bajar de la micro. Estaban parados en la esquina del liceo.

— El profe de matemáticas nunca mira el libro, podemos entrar a la última.
 — Pero no faltarán los pesaditos que nos echen al agua. Vos sabís como son, negro.

— Vámonos a otro lado, me latea siempre lo mismo.
 Cerro Santa Lucía, con gringas, gitanas, corazones, indios muertos que penan por todas partes.

— Son las diez cinco. Toca historia. Le debo dos pruebas a la profe, ojalá me deje dárselas el lunes.

— Está rica esta fortaleza; con un Winchester, de aquí, no dejo pasar ni un solo indio. El cerro Santa Lucía está rodeado, los indios atacan. Dos valientes resisten heroicamente, desde la terraza más alta con la bandera al tope.

Una punto treinta — RATATATATATA.
 — No sé de donde cresta sale tanto indio.

— Mira, desde aquí se ve el funicular del San Cristóbal.

— Debíamos haber entrado a clases, negro, si nos hubiéramos arrastrado un rato con la inspectora general, ¿cómo sabes?. Vamos a perder matemáticas, además me estoy aburriendo. — Vámonos, guatón, vámonos.

— Ya me tienes neurótico, siempre mirando para el mismo lado.
 — ¿Qué hora tienes?. — Vámonos, guatón. Nos tiramos por atrás, por la muralla, no importa que estemos ausentes las tres primeras horas. Es fácil tomar el libro de clases, encerrar el 1 y el 32 en un círculo y ponernos atrasados.

A la última tenemos filosofía yo hice la tarea.
 La gringa dele tomando fotos.

— Agáchate, guatón. Claro, seguro que en tu casa van a ver esas fotos, ¿o te crees que esa gringa es espía del rector?. Ya veo nuestras fotos, muy puestas en el diario mural. Los dos brevas, con uniforme, a las diez de la mañana, tomando el sol, dándose la vida del oso.

Yo sabía que no era cierto, los dos queríamos estar en clases. Estábamos perdiendo otro día. Lo dije en broma, para que él se riera. Pero no hubo caso, no le hizo gracia.

El profe de inglés, entrando a la sala. Entró mirando el suelo, con su chaqueta brillante, vieja, con sus zapatos cafés. La sala olor a transpiración, llena de polvo flotando en el aire. Maldonado tiene la cara llena de polvo de tiza, se limpia con el pañuelo untado en saliva. Casi no se puede respirar.

Dos bancos dados vuelta, haciendo las veces de trinchera, cuadernos tirados por todas partes. Alguién borró rápido la pizarra.

— Abran las ventanas.
 Las rocas enormes, rojizas, pardas. Increíble, un cerro solo en medio de la ciudad, como nosotros, negro, solo.

— Sí, pero el cerro no tiene que dar pruebas a fin de semestre, no tiene que rendirle pleitesía a un inspector ignorante, ni dudan de su inteligencia por dos centímetros más de cabello.

— Sí, negro, tenís razón.
 No sean vacas, devuélvanme los libros. Miró por la ventana, allá estaban, tirados entre las plantas. El profesor cabeza gacha comienza la lista, una carpeta vuela

desde el final de la sala y se estrella contra el pizarrón. ¿Quién fue?. Alza la vista con el mechón caído sobre la frente. Todos en silencio.

Alcaíno, presente.
 Cállate, o no tienes nada más entretenido que hacer.

Berríos, presente. Espinoza, presente. En el banco del rincón no hay nadie.
 ¿Alcaíno, no está en clases?
 — No señor, no vino, hoy le tocaba ir al teatro.
 — Cállate.
 — Vámonos guatón, vámonos, entramos a la última.

El mismo suéter, los mismos pantalones. Descosiéndose la insignia para ir a una fiesta el sábado, volviéndola a coser el lunes por la mañana.

Estoy atrasado, ¡quizás donde diablo meten las agujas!
 — Y tenía que vernos. Estamos fregados, negro, si no es una cosa es la otra. Un día la insignia, otro el pelo. otro día el uniforme, cinco minutos atrasados, otro día te suspenden por mirar feo. Otro día más, sin entrar a clases.

— ¿Ese avión, es carguero o de pasajeros?
 — ¿A quién mierda le interesan los aviones?
 Vámonos, guatón.

Super cinerama, ni un cobre para entrar al teatro.
 Vos no hay pagado la camiseta, negro. — Déjame jugar, la pago después.

La cancha rodeada de gente, jóvenes, niños. Dos figuras saltan a cabecear, hay una tole tole en el área, una nube de tierra seca no deja ver nada. Alguien en el suelo. El codo había golpeado seco en el estómago. El negro tiró el penal, siempre los convierte, siempre.

— Un Fiat y dos citronetas vienen doblando.
 — Hay cada autito, mira ese amarillito.

Los libros tirados en el suelo, las cabezas asomadas por sobre la almenas, la barbilla apoyada en el áspero cemento.

— ¡El que llega primero a cincuenta gana!
 — Once, doce, trece, catorce.
 — No, ése es japonés, no vale.
 — Sí, se parecen.

Tú ganaste negro, hay más citrolas que Fiat. Eres poco vivaracho. . .
 La profesora dejó su cartera en el escritorio y paseó su mirada por la sala.

— ¿Alcaíno y Romero, no vinieron?
 — Yo los vi, señorita, en la mañana temprano.
 — El cocodrilo Meneses, tan discreto como siempre.

Cállate, negro. Era más entretenido cuando jugabas con el llavero, por lo menos estabas callado.

Juguemos al gato, alargándole un trozo de tiza.
 Presente, señor. ¿Quién dijo presente? — Yo señor, Alcaíno, estoy en la cumbre del Santa Lucía. ¡Soy alpinista, ¿sabes?
 — Muy bien me gusta que hagan deporte, tienes dos sietes.
 — Cállate, negro (Ya no se me ocurre como hacerlo callar)
 — Entonces vámonos, entramos en la última, ¿quieres?
 — No, negro, si nos pillan nos rajan verdad, negro, de verdad.
 — Otro Fiat 600. Catorce, quince, dieciseis.
 — Un Peugeot rojo doblando.

Los autos allá abajo, chiquitos, como de juguete. ¡Ojalá la vida fuera un juguete!
 La mirada atenta detrás de los lentes oscuros; que nadie copie. — Muéstrame su hoja, ¿qué fue ese papel que escondió? — Muéstrame su mano. ¿Qué tiene anotado en la mesa? ¡Deme su hoja!

— ¿Por qué, señorita?

— Dime la hora.

— No, no tengo. . .

El negro y el guatón no vinieron, hicieron la chancha.

— ¿Trajo las pruebas, señor?

— No, no las traje

— Otro Fiat.

— No lo vi.

— Dobló recién.

Lo quedé mirando. Era el mismo negro de siempre: flaco, grande, con el pelo largo, las manos pegadas a las orejas, la barbilla enterrada en el cemento, su cabeza decapitada se asomaba hacia la gran ciudad.

Un Fiat, otro Fiat. Un indio saltó cuchillo en mano, le tomó por la espalda apretándole desesperadamente el cuello. Los ojos se le desorbitaron, se agachó, se echó hacia adelante dos piernas volaron por el aire. El indio se estrellaba contra las rocas.

— ¡Bien, negro, bien!

Se rió, me miró entero, desde la punta de mis zapatos hasta posar sus ojos en mi cara. Estay igualito, jetón, me dijo con una sonrisa impregnada de recuerdos. Sacó su llavero y comenzó a darlo vueltas burlonamente.

— Bah, no te molesta ahora. Y reía con su risa quebrada. Luego cantamos como siempre: Las callecitas de Buenos Aires tienen ese que sé yo, ¿viste?

— ¡Te acuerdas gordo ladrón, te acuerdas! . . .

— Hoy no tenemos uniformes, el pelo puede crecer libre, ¡como nosotros queríamos!

— Sabía que tenías que venir, gordo, ¡lo sabía!

— Dime la hora.

— Un abrazo, negro. Los ojos se le pusieron brillantes, a mí me daba vueltas la cabeza. El abrazo del oso, las piernas haciendo palanca. Al suelo, como tantas veces.

Una mano en el cuello apretando, una vuelta, mi brazo doblado, un tirón rápido, un combo en la espalda que hace retumbar todo el cerro.

La gringa nos está mirando, nos apunta con su cámara. ¡Qué alegría de verte, negrito, cómo pasa el tiempo.

— Sabía que tenías que venir.

Subir uno, dos peldaños, pagar pasaje entero, sin hallar donde poner las manos. ¡Cuánto adoraba el peso de los cuadernos! Para qué te voy a contar, negrito, para qué.

Los indios se replegaron. No hay Alameda ni autos. Un brazo del Mapocho, agua.

El cerro era una isla. La torre de la ENTEL se había desecho en el smog.

— Se están haciendo los lesos, están esperando que anochezca para atacar.

— No habléis leseras, gordo, eso ya pasó, cuéntame de ti, ¿qué has hecho?

— Está bien, suéltame el brazo, si voy a hablar, está bien, me rindo.

— Así está mejor.

. . . y entonces le dije: ¿usted cree que he llegado hasta cuarto medio para esto?, ¿para vender café café? Hubieras vista la cara con que me miraba, con el odio grabado a fuego en los ojos. Todo por los cochinos pesos, por tener el honor de disputar el derecho a disputar el derecho de vivir. . .

Déjeme su dirección, si hay alguna novedad, lo mandamos llamar. En todas partes lo mismo. . . Y aquí estoy pus, negrito, esperando que me llegue una carta mandándome llamar, esa carta que yo sé muy bien que no va a llegar.

Mírame la suela de los zapatos, ya no queda, todo el día en la calle.

— Qué alegría me da verte, quizá sea la última, pero tenía que ser aquí, negro, en nuestra terraza, aquí.

— ¿Por qué viniste?

— Yo sabía que tenías que venir. Te vi cuando tomaste la micro y te viniste colgando, te bajaste en la Alameda, y ahora estás aquí.

— No hay nada que hacer, gordo, yo me vine a despedir. Todos los días igual, comprar el Mercurio y comenzar a mover los pies. . . Eso es todo. . . nuestras aspiraciones se fueron al diablo, ya no hay por donde.

Te tiran la vista encima, te dan dos bofetadas, te toman entre el dedo índice y el pulgar y te aprietan, un cosquilleo te recorre todo el cuerpo, sientes que la columna se te va a quebrar y, de pronto, mides cinco centímetros y estás en la palma de la mano de un caballero vestido de negro con sombrero y bastón.

— ¿Usted quiere trabajar?, te pregunta riendo.

— Sí, señor, yo quisiera trabajar, pero que me dieran algunas facilidades para estudiar un poco en la noche.

Un soplido y al suelo, corriendo rápido, los cuadrados del parquet parecían infinitos. Pasar arrastrándose por debajo de la puerta sin llegar a comprender la falta cometida.

— Todavía tenis la chifladura de estudiar biología marina o te cambiaste de gremio?

— Estamos sonados, guatón, este mundo no es para nosotros. Y ahora, explícame ¿de qué mierda te ríes?

— De tu caballero negro, allá viene. Con su sombrero de copa y su bastón subiendo las escalas— parece que se dirige hacia acá.

— Este viejo infeliz, me las paga.

— Señores, ¿qué hacen ustedes en mi cerro?

— ¿Su cerro? Pero si este cerro es de todos, de Santiago, de la municipalidad, de todos.

— Eso sería antes. Nos mostró un cartón amarillo quemado por todo alrededor con varios timbres.

— Tiene razón, negro, el cerro es de este gallo.

Las manos me dolfán afirmándolo fuerte. Déjalo negro, si tiene razón, qué le vamos a hacer.

— Nos tenemos que ir, vámonos, negro, agarra tus libros y vámonos.

— Pero si él no tiene derecho, debe ser una broma, cómo se te ocurre.

Dos hombres de casco amarillo clavan un letrero en la roca viva: "Aquí se construirá próximamente "Discoteque Santa Lucía".

— Suéltame, guatón, suéltame, este cerro es nuestro, cómo no lo vamos a defender. ¡Qué se han imaginado!

La campana está sonando, de aquí la oigo sonar, estamos en la hora de historia.

El negro y el guatón están en el banco del rincón atentos a la clase, todos los miran, hay algo raro en ellos, sus cuerpos son transparentes. Las anotaciones de la muralla se ven a través de ellos.

— Jorge Alcáino — Presente.

— Julián Romero — Presente.

— . . . escuchaste, negrito, . . . ¡estamos en clases!

— Señores, tengan la bondad de retirarse, están entorpeciendo los trabajos.

El caballero negro se reía burlonamente.

— Cálmate, negro, bajemos, qué sacamos con alegar.

El caballero negro tomó un combo y comenzó a descargarlo con furia contra las almenas. El cemento gemía, se agrietaba para luego desmoronarse. Chocaban

las micros, los pasajeros gritaban de dolor, el combo se alzaba una y otra vez triturando Fiat y Citroalas, la campana del liceo se hizo polvo. . . Nunca más volverá a tañer. . . el combo lo estaba destruyendo todo. El caballero negro no dejaba de reír.

La profesora de historia gritaba histérica. Yo mientras tanto, sujetando al negro. Ya tenía casi todo destruido, no quedaba nada hermoso.

Un hombre de casco amarillo sorprendió a la gringa tomando fotos, su cámara se hizo polvo bajo el combo. Las gitanas huían despavoridas.

Rociaron el pasto con petróleo y lo encendieron. Era un infierno, estaba ardiendo todo.

— Aquí se construirá la pista de baile, decía el caballero negro, con una sonrisa demoníaca.

Solté al negro y nos lanzamos como fieras. El cerro es nuestro, es de todos, no tienen derecho, no lo tienen.

— Pa'l caso es lo mismo, igual nos íbamos a morir.

Estaba anocheciendo, los indios se habían acercado sigilosamente. Yo me alegraba, los tenían rodeados. Cruzaban el río despacito, sin hacer ruido. El negro y yo amarrados al palo de la bandera, un indio, con su afilado cuchillo, nos liberó.

Miles de indios se lanzaron al ataque lanzando nubes de flechas.

El caballero negro huía despavorido.

El letrero de discoteque, voló lejos. ¡El malón, El malón!

Los indios ya se retiraban, nos palmoteaban la cabeza. ¡Y pensar que habíamos peleado en contra de ellos!

El negro tenía puesto el uniforme, con la insignia del Liceo muy bien pegada.

— ¡Qué vas a hacer, negro, no seas loco!

Todavía quedaba humo, pero el pasto nacía verde de nuevo. Durante la noche un ejército de obreros silenciosos reconstruyó las almenas destruidas.

— Yo juego con los Fiat y tú con las Citroalas.

— Uno, dos, tres. . .

El que llega primero a cincuenta gana.

— No cincuenta es mucho, mejor a cinco.

— Van a ser las doce, apenas suene el coñonazo tengo que ir a una oficina por aquí cerca, necesitan un junior.

— Que te vaya bien, y ojalá te encuentre un día de biólogo marino.

— No te preocupes, negro, algún día.

— Hasta otro día, gordo, después nos tomamos un café café.

— Está bien, yo no te lo cobro.

Sacó su llavero y comenzó a darlo vueltas como siempre, bajó rápido las escaleras y lo vi desaparecer entre las miles de cabezas que circulan por la gran ciudad.

EL MUNDO AL REVES JARDIN INFANTIL



EL NIÑO HACIA EL ARTE

TALLERES

En el Año Internacional del Niño, el Jardín "El mundo al revés" abre sus talleres artísticos infantiles.

Música: Guitarra folklórica y flauta dulce

Teatro: Títeres y Teatro Infantil

Los objetivos son:

— Crear las bases para el desarrollo de la expresión creadora en el niño.

— Encauzar la sensibilidad del niño hacia una expresión artística que efectivamente lo motive.

Danza: Moderna

Plástica: Dibujo y Pintura.

HORARIO: 8:15 — 17:30

Media Jornada, Jornada Completa
(Almuerzo, siesta, onces, colación)

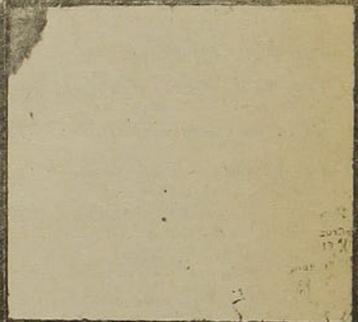
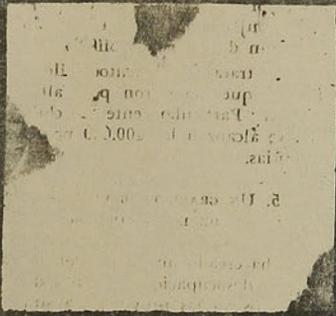
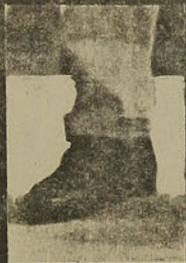
Nivel Medio — 2 a 4 años

Pre-Kínder — 4 a 5 años

Kíndergarten — 5 a 6 años

LARRAIN 7385 (ESQUINA PEREZ ROSALES)

9
7
6
5
4
3
2
1



TE RECUERDO TANTO
CALLE DE CASAS TAN JUNTAS
CALLE DE ARBOLES, JARDINES,
JARDINCITOS.
TE RECUERDO TANTO
CLIMA DE HOMBRES
TRANQUILOS Y PARCOS
TE RECUERDO
ATARDECER FRESCO
DE PRIMAVERA
DE VIEJOS PASEANDO
DE NIÑOS JUGANDO
DE BARES LLENOS DE GENTE
CONVERSANDO
TE RECUERDO TARDE DE FUTBOL
TE RECUERDO VINO TINTO,
EMPAÑADA Y SANGUICHE
RECUERDO LAS ROCAS
INMENSAS ROCAS COMO NO LAS HE

VISTO NUNCA EN MI VIDA
OLAS GIGANTES
LAGOS VERDES PERDIDOS
EN VOLCANES
ARENA GRUESA
OLOR A CAMPO PENETRANTE
ME ACUERDO DE CERCAS
INTERMINABLES DE MADERA
DE CASAS TAN RARAS DE BARRO
DE ESOS BOSQUES DE EUCALIPTO
DE ISLA NEGRA ME ACUERDO
DE ESAS CALLES INTERMINABLES
DEL HORMIGUERO DE HOMBRES
TAN TODOS COMO YO
TODOS HABLANDO COMO YO
ME HACE TANTA FALTA
SER COMO TODOS ELLOS
SENTIRME TODOS ELLOS
ME ACUERDO DE KILOMETROS
DE CERROS
DE PIEDRAS COMO MURALLAS

ALTISIMAS
ME ACUERDO DE LA NIEVE
ME ACUERDO DEL AGUA HELADA
DE LAS ESTACIONES
TAN MARCADAS
DEL ARBOL SOLO
AL MEDIO DEL POTRERO
DE LAS VACAS, DEL CABALLO
DEL PAN CON MANTEQUILLA
ME ACUERDO DE TODO TAN BIEN
ME ACUERDO DE CHILE TAN BIEN
QUIERO A CHILE TANTO
ESTA TAN DENTRO DE MI
CHILE, CHILE, CHILE,
CHILE MIO - MIO - MIO
¿DONDE ESTAS QUE ME TIENES
TAN SOLO, TAN BOTADO?
¿TAN SIN TI, TAN SIN SUELO?
DEJAME MOSTRARTE,
DEJAME VOLVER CON MI GENTE
DEJAME SENTIRME HOMBRE

DEFENDIENDO A MI TIERRA
DEJAME TENDERME UN RATON
EN TU LINDO PASTITO
A LLORAR,
PORQUE TENGO MUCHA PENA,
MUCHA PENA,
FALTA DE TODO, FALTA DE TI
Y DE LO QUE CRECE EN TI.
FRIAMENTE PIDO, LLORANDO PIDO,
QUE YO PUEDA VOLVER A MI TIERRA
COMO LA FLOR A SU MACETERO
CON MI HIJO Y MI MUJER
ESPERO, ESPERO, ESPERO
ESPERENME POR FAVOR.
POR EL AMOR DE DIOS,
¡ ESPERENME !

O QUE SERA QUE ME PASA.

Autor: Chico Buarque

1
O que será que me pasa
que me anda por dentro, será que me dá
2 3
que brota a flor de piel, será que me dá
5
y que me sube al rostro y me hace enrojecer
6
y que me saltá a los ojos a traicionarme
4
y que me aprieta el pecho y me hace confesar
2 3
lo que no tiene más forma de disimular
5
lo que nadie tiene derecho a rehusar
6
y que me hace un mendigo, me hace suplicar
5
lo que no tiene medida, ni nunca tendrá
7
lo que no tiene remedio, ni nunca tendrá
8 6
lo que no tiene receta.

O que será que será
que le da adentro a la gente y no debía
que nos desacata, que es rebeldía
que es como una aguardiente que no sacia
que es como estar enfermo de una trasnochada
que ni diez mandamientos van a conciliar
ni todos los ungüentos van aliviar
ni todos los quebrantos, toda la alquimia
que ni todos los santos, será que será
el que no tiene descanso, ni nunca tendrá
el que no tiene cansancio, ni nunca tendrá
el que no tiene límite.

O que será que me pasa
que me quema por dentro, será que me da
que me perturba el sueño, será que me pasa
que todos los temblores me vienen a atizar
que todos los sudores me van a empapar
que todos mis nervios le están rogando
que todos mis órganos le están clamando
y una aflicción muy honda me hace implorar
el que no tiene vergüenza, ni nunca tendrá
el que no tiene gobierno, ni nunca tendrá
el que no tiene juicio.

O QUE SERA QUE SERA

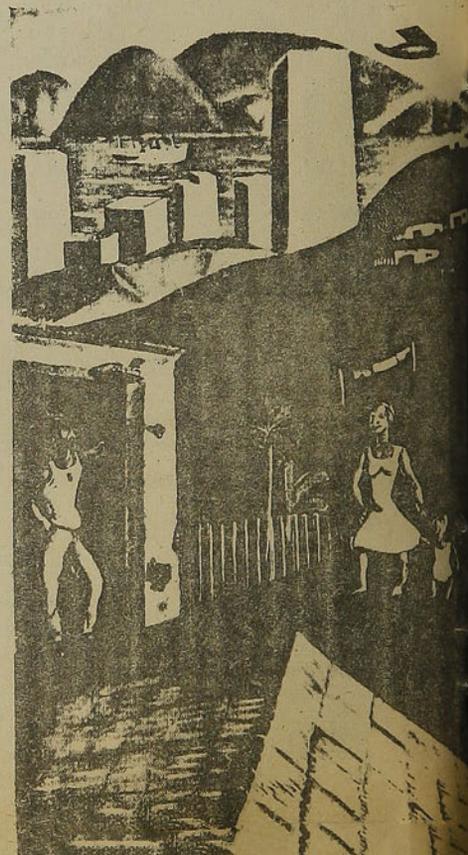
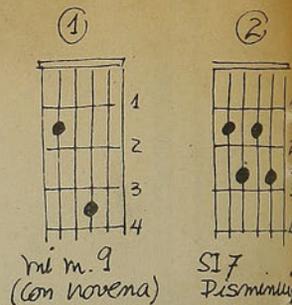
O qué será, qué será
que anda suspirando por las alcobas,
que anda susurrando en versos y trovas,
que anda planeando en la oscuridad
de las madrigueras
que anda en las cabezas, anda en las bocas,
que anda encendiendo en los bares,
que lo están diciendo alto en los bares,
y gritan en los mercados que con certeza,
está en la naturaleza, será que será
lo que no tiene certeza ni nunca tendrá,
lo que no tiene tamaño.

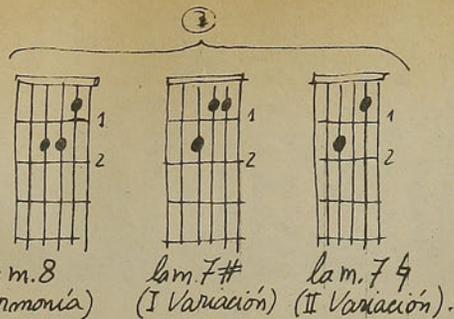
O qué será, qué será
que vive en las ideas de esos amantes,
que cantan los poetas más delirantes,
que juran los profetas embriagados,
está en las romerías de los mutilados,
está en las fantasías de los infelices,
está en el día a día de las cortesanas,
está con los bandidos, los desvalidos,
en todos los sentidos, será qué será,
lo que no tiene decencia, ni nunca tendrá,
lo que no tiene censura, ni nunca tendrá,
porque no tiene sentido.

O qué será, qué será,
que todos los avisos no van a evitar,
porque todas las risas van a desafiar,
porque todas las campanas van a repicar,
porque todos los himnos van a consagrar
y todos los niños se van a desbocar
y todos los destinos se van a encontrar
y aún el pobre eterno que nunca fue allá
mirando aquel infierno, se va a apurar,
lo que no tiene gobierno, ni nunca tendrá,
lo que no tiene vergüenza ni nunca tendrá,
lo que no tiene juicio.

(Traducción: Rodrigo López)

- ④ si m.
- ⑤ lo m.
- ⑥ mi m.
- ⑦ SOL M.
- ⑧ SI 7.





Y SUS DOS

canciones

INTRODUCCION

"Doña Flor y sus dos maridos": la película más taquillera de los últimos años. Y "O qué será, que me da", la canción más escuchada en estos días. Quizás Barreto, el director, y Chico Buarque, el músico, no esperaron tal éxito. O sí. Pero, lo que, sin duda, no desearon es la imagen que tiene, hoy, en Chile, Doña Flor y su lamento. Reducida al barómetro de sensualidad con que el cine americano mide a sus estrellas, se convierte en un mero símbolo sexual. Esta vez, del exótico Brasil. La canción, por su parte, ha sido transformada en una melodía "oreja" (pocos entienden lo que dice), con un vago, pero suficiente, contenido amoroso.

Sin embargo, tanto la canción como la mulata bahiana, presentan la dualidad cultural y el desgarramiento de un Brasil lleno de vitalidad y temores.

LA CANCION:

La versión de Milton Nacimiento comienza con un lamento nostálgico acompañado por un piano solitario y lejano. A veces, el lamento se transforma en grito, para transfigurarse, finalmente, en una pregunta: "O qué será, qué me pasa?". Pregunta insistente, que es también afirmación. La pregunta es el miedo a ese sentimiento "que le anda por dentro", que "le hace enrojecer". Y la afirmación es la seguridad que el sentimiento, tan auténtico, "no tiene remedio, ni nunca tendrá".

"O qué será, qué me pasa?" es la interrogante de Doña Flor, una mulata, es decir, el símbolo híbrido de dos culturas. De dos sentimientos encontrados: por una parte, la libre expresión de la vitalidad (sensualidad, en este caso), y, por otra, la sujeción a ciertos cánones sociales propios de una clase tradicional.

Doña Flor eleva su lamento... con "saudade", mientras el piano va disminuyendo cada armonía, apreciando la atmósfera nostálgica.

La segunda parte de la misma versión (cantada por Chico Buárquez), es una versión más distanciada. "O qué será, qué será, es, quizás, la mirada moral de la sociedad, que cae sobre Doña Flor, y la aprisiona en su contradicción. "O qué será, qué será, qué se da la gente y no debía, qué nos desacata, que es rebel-día". Toda esta parte — casi un reclamo — es acompañada por la voz de Milton que, en falsete, asemeja un violín lejano, persistente como el recuerdo.

La tercera y última parte, vuelve sobre Doña Flor y habla desde ella. De este modo, cada fragmento dialoga con el anterior, y diseña así, a nivel formal, la contradicción que expresa el contenido de la canción: "lo que no debía y siempre estará".

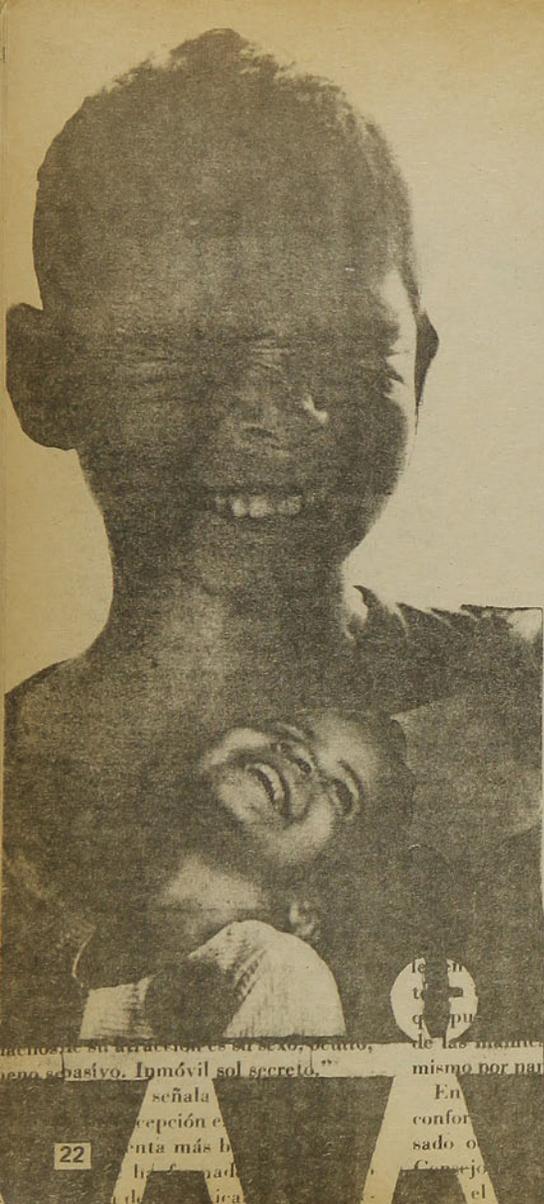
La otra versión —también cantada en la película — no es ya el llanto de Doña Flor. Por el contrario, es un canto voluptuoso y desafiante. La nostalgia cede paso a la vitalidad de la cultura negra. A su ritmo repetitivo. Es aquí, donde se completa la verdadera dimensión y sentido de la canción que, en realidad, es una sola.

¿Qué es aquello que anda oculto en la oscuridad, que nadie lo puede medir, que no tiene tamaño, que nadie lo puede detener, que no tiene censura? ¿Qué es aquello que está siempre presente y no se nombra, no se puede nombrar, y, sin embargo, todos lo sabemos?

La rebeldía de este fantasma ambiguo quiere negar toda certeza. Toda norma preestablecida. Todo mandato de aquí y para siempre. Toda decencia que nuble la vitalidad.

Es todo aquello que quiere expresarse y no puede. Que no tiene sentido para quienes hacen el mundo a su propia conveniencia. Para los poseedores de la verdad eterna. Para los que tienen el "juicio" y enjuician a los distintos.

Será Brasil una parte de el que canta en los bares, con los "bandidos, los desvalidos". Ese Brasil de los que no tienen gobierno ni nunca tendrán.



en torno al

teatro infantil

Muchos intelectuales y, lo que es más grave, también muchos hombres de teatro consideran que el tema del teatro infantil carece de la importancia cultural y social suficiente para ser motivo de alguna preocupación seria. Creencia que, cómodamente instalada en sus conciencias, está sólidamente respaldada por una organización social de la práctica teatral donde el espacio cultural reservado al creador o receptor infantil es mínimo.

En el movimiento teatral chileno, el teatro infantil ha ocupado siempre un lugar menos que secundario. Históricamente no se ha producido en este campo el desarrollo estable de una actividad, sostenida por una política estatal o por alguna organización semi - privada o privada.

La producción teatral infantil ha surgido como un subproducto, personal o circunstancial, de lo que se considera la actividad teatral "verdadera"; siendo ella el resultado ya sea del interés permanente y la constante motivación de algunos hombres de teatro aislados, ya sea del estrechamiento de las posibilidades sociales de hacer "teatro para adultos"; lo que desvía al campo del teatro infantil a algunos teatristas que buscan en él una forma de sobrevivencia.

Como consecuencia de esta desvalorización, ideológica y práctica, el actor que hace teatro para niños concibe esta actividad como una forma subsidiaria de trabajo, en la cual no encuentra la posibilidad de un logro creativo. Por lo tanto, la acepta sólo en función de una ventaja económica, restándole la seriedad de una tarea realmente artística. Dando origen y sosteniendo esta actitud está el hecho que gran parte del teatro infantil es llevado a cabo por pequeños grupos cuyas posibilidades de trabajos residen en el contrato con algún empresario, dueño de restaurant o café, deseoso de atraer por este medio una clientela de padres - hijos, necesitados de dejar transcurrir un domingo, o en la fiesta de cumpleaños de algún niño rico que se debe amenizar por una renta no muy jugosa.

Dadas estas condiciones de producción las obras resultantes son concordantes, en sus temáticas, con un sistema que las transforma en mercancías. Gran parte de los héroes que constituyen el mundo dramático ofrecido a los niños son los héroes de la TV y los "comics" que no entran al teatro para ser desmitificados, sino para utilizar y reforzar su poder vendedor. También se mantienen los viejos personajes de los cuentos infantiles que realizan sus desgastados ritos maniqueos sin que a través de ellos se enseñe a descubrir y leer un mundo cada vez más complejo.

Sin embargo, dentro de este panorama de un teatro infantil desvalorizado por muchos hombres de Teatro y por la sociedad, se han producido en Chile algunas obras y montajes donde el ejercicio teatral y artístico se mantiene con la misma seriedad que el que se aplica a una obra para "mayores". Producciones que encarnan una posición artística distinta, donde la excelencia del producto no está determinada por la excelencia atribuida al receptor y en la cual el arte "infantil" (o también "poblacional" o "popular") no ocupa el lugar de un arte inferior.

Jorge Díaz y Mónica Echeverría son dos personas de teatro que han hecho una importante labor dentro del teatro infantil en Chile. A través de los artículos que se presentan en esta revista, ellos plantean algunos puntos de vista respecto a esta actividad. Concepciones que a nuestro juicio tienden a enriquecer la comprensión de una problemática que, en forma tentativa y muy general, hemos presentado.

Giselle Munizaga

Jorge Díaz estudió en la Escuela de Teatro de la UC (Universidad Católica) durante 4 años (1951 - 55).

Fue uno de los fundadores de ICTUS y su presidente durante dos períodos. En el teatro ICTUS hizo de todo: actor (Asesinato en la Catedral, obras infantiles), escenógrafo y, sobretodo, autor (Un hombre llamado Isla, El cepillo de dientes, Requiem para un Girasol, El lugar donde mueren los mamíferos, Introducción al elefante y otras zoologías).

También participó activamente en el Departamento de Teatro Infantil como escenógrafo, diseñador de vestuario, actor y autor: (Serapio y yerbabuena, y Chumingo y el pirata de lata en cooperación con Mónica Echeverría.)

En 1965 parte a Madrid en donde se radica. Dirige el grupo Trabaleguas que recorre pueblos y ciudades dando obras para niños.

Algunas de sus obras: Santiago de Chile 1963 "Chumingo y el pirata de lata" de Pepe Abedul. Escrita en colaboración con Mónica Echeverría 1964 "Serapio y Yerbabuena" 1964 "La mala nochebuena de don etcetera" Premio de Teatro "CALAF": Madrid 1970 "Pirueta y voltereta". Santiago de Chile 1970 "Los ángeles ladrones" Madrid 1972 "El pirata de hojalata". 1973 "Rascatripa" Premio "Ciudad de Barcelona" de Teatro Infantil. 1974 "La barraca de jipi - japa". 1975 "Cuentos para armar entre todos". 1976 "Rinconete y Cortadillo". Libre adaptación de la novela de Cervantes. 1977 "La ciudad que tiene la cara sucia" 1978 "El generalito".

HACIA UN NUEVO TEATRO INFANTIL

Si damos una mirada al acontecer teatral de algunos grandes "centros culturales" del Mundo Occidental, nos encontraremos con un coro de voces proclamando la crisis del Teatro. Se ha dicho, y aún se sigue diciendo, que el Teatro no puede entrar a competir con los medios de comunicación masiva, y en el concepto competir está la clave del punto de vista que se ha tomado para dicha aseveración. Competir significa entrar al mercado de la producción del espectáculo y tratar de lograr un producto que venda más, involucrando el problema del capital invertido y las ganancias obtenidas que, en este caso particular, se expresan en términos de público.

Y ¿qué sucede con el Teatro para niños?. Aquí la crisis parece arrastrarse desde hace ya mucho tiempo pues no sería una actividad ni artística ni económicamente rentable. Y, sin embargo, hay compañías del más alto nivel artístico, abiertas a la experimentación, a la adaptación y recreación de los clásicos. Un ejemplo típico de esta categoría ha sido el grupo Jiry Wolker de Praga.

En el Congreso de Teatro Infantil celebrado hace poco en Canadá pudo verse que hay muchas compañías teatrales dedicadas a montar espectáculos para niños, pero sólo pocas se salvan de los criterios anticuados o, lo que es peor, de la maquinaria capitalista que se preocupa de mentalizar convenientemente a los futuros adultos de la Sociedad de Consumo.

Las revistas para niños, la radio, la televisión, el cine y la propaganda en todas sus formas imaginables están dirigidos a grabar en el inconsciente del público infantil y juvenil, necesidades que los transformarán en alienados robots programados para comprar felicidad por medio de determinadas bebidas, vestuario, juguetes, etc., etc. . . Y estos serán los alienados adultos que continuarán comprando su felicidad, o no pudiendo comprarla, según su estrato socio-económico, con juguetes de mayor valor que le aportarán mayor ganancia a las productoras Multinacionales.

TEATRO INFANTIL: TEATRO A SECAS

En 1960 yo vivía en Santiago de Chile. No iba al teatro, exactamente igual que ahora mismo (el teatro me resulta penoso, vergonzante). No había visto jamás una función de teatro para niños. Estaba absolutamente convencido que para escribir para los niños había que reunir dos condiciones: 1º Odiar a los niños y 2º Ser empalagosamente estúpido. Entonces conocí a Mónica Echeverría. Mónica no odiaba a los niños, se divertía, sabía reír con ellos. Y no era estúpida, aunque le importaba un pito parecer o no inteligente. Ella me hizo escribir teatro para los niños y aprender a reírme y hacer morisquetas.



Hoy el teatro me sigue pareciendo triste y sigo sin pisar una sala, pero he cambiado de manera de pensar en algunas cosas. Creo que los niños son unos seres completos, complejos y mucho más maduros que los adultos. También pienso que los niños son sádicos, agresivos, implacables, desorbitados y, a veces, siniestros, aunque, personalmente, considero que ser agresivo, sádico y desorbitado es una forma maravillosa de vivir, la más humana. Ese es el meollo: los niños me parecen seres humanos... y punto. Por eso, el teatro para niños me parece teatro a secas. Todas las formas de hacer teatro que ambicioné realizar para adultos (sesudas obras críticas) y que se frustraron sistemáticamente, las conseguí con los niños.

El teatro para niños es el mejor teatro, el único auténtico, el único que no me parece penoso ni vergonzante, porque es un "haping" irreplicable, evento único y efímero en el cual el público decide, cambia, paraliza o trastorna los esquemas previstos. El teatro para niños es el único teatro que considero realmente subversivo e inconformista, por eso el teatro para niños es simplemente "buen teatro". Ese buen teatro no es ni más ni menos que la "fiesta colectiva", cambiar el argumento sobre la marcha cuando se tercia, es armar la casa de putas constantemente, es mearse en las butacas y comer semillas de girasol, es transformar hasta a los acomodadores en protagonistas quitándoles sus ridículos uniformes entorchados, es sentirse transportado mágicamente, pero al mismo tiempo, tener la conciencia de que se trata de un juego y que puedes tirar del pelo a tu vecina, es crear, inventar palabras, gestos, formas nuevas al mismo tiempo que le das una patada en las canillas al actor que pasa cerca tuyo. Es el teatro - asamblea, el teatro - inexpressable, el teatro - irreplicable.

La dulzura de la infancia, la poesía de la infancia, la ternura y la ingenuidad de los niños son mitos nauseabundos que se inventaron los reprimidos que tienen miedo del mundo primitivo de los niños. La realidad es mucho más fascinante. Los niños se mueven en un mundo inédito, propio, jugando con sus fuertes instintos, sus grandes pasiones, tensiones relampagueantes, agresiones sexuales y violencias vitales. El mundo de los niños es una selva virgen llena de apasionantes, pero peligrosos depredadores. El niño se mueve en esa selva virgen con la intensidad, la plenitud y la alegría de sentirse vivo.

El teatro de los adultos es como los adultos: chato, gris, alienado, decadente... penoso.

Hay cuatro aspectos que me atraen en el teatro en general (en el teatro a secas) y que solamente los encuentros desarrollados en el teatro infantil:

10) Expresión de la sensualidad, libre educación de los sentidos, toma de conciencia de tu propio cuerpo y del cuerpo de los que te rodean. A los niños les gusta tocar y toquetearse. El teatro debe ser un sobeo colectivo.

20) El delirio, la imaginación, la fantasía como forma de lenguaje y de conocimiento: descubrir las cosas bajo los focos del teatro y darles nombres nuevos.

30) Subversión de la realidad, primero a través de la aprehensión de esa realidad y luego haciéndola saltar en pedazos, dinamitando los esquemas.

40) Participación física, emocional y lúdica. El espacio teatral pierde sus límites y puede llegar hasta la calle. Los niños continúan la función en la que han participado hasta su casa, hasta su cama.

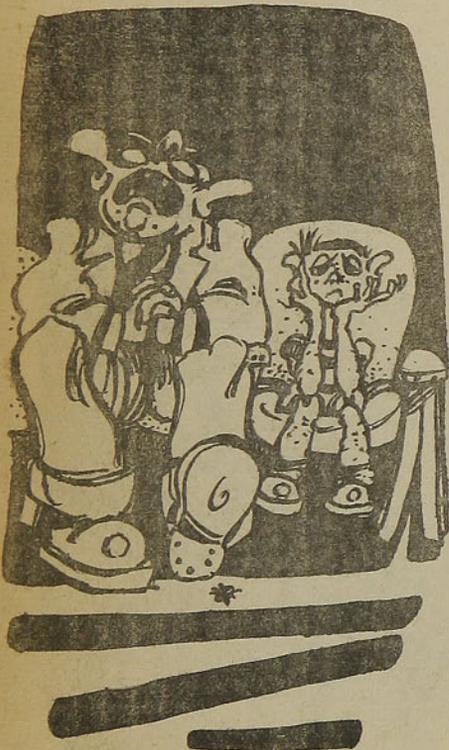
Acción, ficción, interacción, argumento, didactismo, todo vuela por los aires, se hace mil pedazos sumergido en el clima lúdico. Todos son protagonistas, todos son actores y al mismo tiempo, público y finísimos críticos de sí mismos y de los demás.

Así como el teatro de las salas aterciopeladas a la italiana está en decadencia completa, el buen teatro (el teatro a secas) encontró ya su camino en los tinglados itinerantes, improvisados, en medio de una asamblea popular y vociferante. Los niños habían encontrado esas fórmulas estéticas ya hace mucho tiempo, en el circo, en los feriantes, en los payasos, en los corros de los patios de juego, en la oscuridad de sus habitaciones, cuando los padres creen que sus hijos duermen y lo que están haciendo realmente es recrear el mundo y haciendo dialogar las sombras fugaces.

Hacer teatro infantil es simplemente hacer teatro, sólo que el único, el mejor teatro, por lo menos el único del que no termino avergonzándome.

Si en Chile aprendí con Mónica Echeverría a hacerle morisquetas a los niños en el Teatro ICTUS, en España aprendí el duro y dulce oficio de titiritero, feriante, cómico de la lengua y comediante transhumante. Con ellos patée todos los caminos de España buscando a los niños, queriéndoles y detestándolos. Mi emocionado agradecimiento fraternal a ellos, "Los Trabalenguas": Amparito López Baeza, argentina nacida en Valencia, Julio Fischtel, chileno con nostalgias de Ucrania, Pedro Meyer a cuyo abuelo le llamaban el Mordetetes y Pedro Muñoz que oculta su ternura tras la máscara del pirata de hojalata.

JORGE DIAZ



Mónica Echeverría, hizo sus estudios de Pedagogía en Castellano en la Universidad de Chile, de donde egresó en 1949. Durante sus años de estudiante conoció a Pedro Orthous y participó con él en algunas obras en el Pedagógico y más adelante, como comparsa en El Licenciado Pathelin. Ingresó al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, como alumna de Arte Dramático en 1951, egresando en 1955. Por esta misma fecha, junto con otros egresados y profesores del Teatro de Ensayo, fundó el Teatro Ictus, del cual fue directora algunos años. En el año 1962 organizó el departamento de Teatro Infantil de dicho teatro.

Obras de teatro que ha dirigido: "La princesa Aoi", "El Montacarga", "Las Dactilógrafas", "El gallo Quiquirico", "Chumingo y el Pirata de Lata", "Nuevas aventuras de Quiquirico", "El círculo Encantado", "Guatapique".

Estos últimos años en Inglaterra participó en la creación colectiva: "Cry yet sing my people" que se dió en varias universidades y sindicatos ingleses.

POR QUE EL TEATRO INFANTIL

Se trata de un arte menor, si es que podemos llamarlo arte, digámosle con más propiedad simplemente "menor". Nadie parece interesarse por este "menor". Y en el sueño de ningún adolescente surge el ser autor de teatro, ni cuentista, ni siquiera maestro infantil.

Pero, ¿y "Alicia en el país de las maravillas", y "Platero y Yo", y "El Principito"? Alicia, precursora del surrealismo, Platero, el burrito que el poeta pidió prestado a su infancia para producir las más bellas imágenes y el Principito que habla y sueña y todo lo sugiere sin explicarlo.

En el mundo actual del dios todopoderoso de la técnica, la poesía, la novela, el teatro —tal como se dieron por siglos— pierde vigencia. Y aunque el escritor se esfuerza por asimilar el mundo de la máquina, ésta le lleva demasiada ventaja y por ahora lo contempla con desprecio desde su ojo televisivo. No te necesitamos, parece expresarle, y continúa creciendo y multiplicándose. A veces pide su ayuda al pintor o al músico, pero rara vez se sirve del escritor. Y la gente lee cada día menos, habla lo estrictamente necesario, va poco al cine, al teatro casi nunca.

¿Qué puede hacer el escritor para remediar su agonía y demostrar su vigencia? ¿Qué debe hacer el teatro?

Hace años leí unas declaraciones de Ionesco. "Siento —dice— que en el teatro los actores deberán de pronto no sólo imaginar, sino que vivir lo que imaginan y entonces provocarán acontecimientos y hechos imprevisibles para ellos mismos y para los espectadores. Y este hecho llevado a su límite hará que los espectadores sean todos autores".

Pensé, entonces, que sin saberlo, en mi pequeño teatro infantil de hace algunos años, al sentarme junto a los niños en la platea y formar parte de ellos, al dialogar y esperar sus respuestas, al pedirles sus opiniones, al improvisar en una población un escenario, al jugar el gran juego de la imaginación imprevisible con mis niños interlocutores, se había producido esa comunión que exigía Ionesco para el teatro actual. El teatro griego lo tuvo, el de los autos y misterios lo vivieron y después durante los siglos del realismo y prepotencia del hombre positivista se perdió. Y, entonces, la técnica —inventaba por el— se lo comió. Y allí continuaron la mayoría de los teatros con sus salas semi vacías, pidiendo a gritos autores, cada día más escasos, con su función fría e intelectual y su barrera insalvable entre obra y público. Pero comenzó la reacción de los grupos jóvenes e independientes, la mayoría no profesionales, que salieron a la calle, que quemaron telones y butacas y escenario para tratar de ganarse nuevamente a ese público indiferente. Y se volvió a la infancia, al juego, a los juglares, a los autores anónimos. Se produjo la creación colectiva entre los actores y el público y todos juntos produjeron el espectáculo. Se regresó a la ceremonia, a la misa —único teatro que a pesar de su altar y cura de espaldas— comprendió que debía cambiar para que sus feligreses se hicieran partícipes y se produjera la comunión. Y el teatro infantil, que antes del teatro de adulto, había roto con lo tradicional, pasó a ser pionero y rescató al dramaturgo de su muerte eminente. Pero pocos se dan por entendidos y continúan llamándonos "poca cosa", "menores".

LA MEZCLA DE GENEROS, EL LENGUAJE, LA RISA

El escritor actual escapa a la calificación. Es a ratos poeta, otras narrador, aparece comprometido en la lucha social y se expresa por el mundo onírico o de lo abstracto y se hunde en el simbolismo o en el expresionismo. Es barroco, romántico y realista. Las reglas de puntuación y sintaxis ya no existen, él inventa otras. Y el poeta es también



novelista y dramaturgo. Todo y nada a la vez. Ante esa libertad el dramaturgo debiera sentirse rico y salir al combate sirviéndose de todas esas armas y muchas más, pues también se le ofrece la música, la danza, el color. Pero esa riqueza de medios y esa libertad parecen asustar al dramaturgo de hoy. Posee mucho y no sabe cómo utilizarlo.

El mundo infantil no tiene límites en su imaginación, las situaciones más irreales, los personajes más absurdos, el lenguaje de sonidos que salta las barreras idiomáticas es comprendido por los niños. Es verdad que exige ciertas normas: argumento sencillo, sintaxis simple, situaciones claras. Pero estas normas no son las que limitan al escritor actual, muy por el contrario: Becket, Ionesco, Pinter, pese a lo hermético o absurdo de su teatro, no pecan por su lenguaje difícil, ni por su acción complicada. Lo que aterra al espectador adulto es la falta de lógica de un argumento, el no poder calificar una obra, el que sea más que su mundo racional. El niño que no utiliza la llamada razón de sus mayores, ni su lógica convencional gozará, en cambio, y aceptará —si se entretiene— todo lo que se le ofrece.

Sin embargo, el argumento debe tener un epílogo claro y convincente: Los buenos premiados, los malos castigados, "... y vivieron felices por años y años..." El teatro actual es muchas veces en ese sentido, lo opuesto. El niño no entiende la falta de justicia, la complejidad del ser humano y de su vida. Según el doctor Kupper, director del Instituto de Psicoanálisis de Los Angeles, el niño no está preparado para afrontar la realidad. Su vocabulario limitado, su tamaño pequeño, lo hacen indefenso. No puede arriesgarse, por ejemplo, a perder el amor de sus padres expresando abiertamente sus sentimientos; recurre, entonces, a los compromisos e inventa historias. Sueña y vive un mundo en que los objetos y seres se transforman según sus necesidades.

Pero es un error creer que el teatro infantil sólo debe presentar escenas felices, tranquilas. El niño sabe que la vida no es así, y se sentirá traicionado con un teatro de ese estilo. Para creer, el niño, necesita que se le den situaciones de contrastes, duras y aún crueles. Y necesita libertad para establecer juicios. No hay que darle ideas hechas. Presentarle el Bien, el Mal, la Belleza y la Fealdad de manera que su inteligencia pueda descubrirlas mediante un proceso de crítica personal.

Y, por último, se debe acentuar lo cómico, tratando de provocar la risa. La inteligencia del niño se abre con la risa, es decir, la risa distiende y ablanda su intelecto y lo torna plástico y adherente, lo adiestra en la intuición rápida.

SU PODER DE GUIA Y FORMADOR

Hoy se necesita urgentemente reaccionar ante los héroes enlatados forjados en el país del Norte. Ellos han invadido televisores y revistas al alcance de todos los niños y han creado —bajo su influencia— un mundo de Batmans, Mickeys y Supermans que nada tienen que ver con nuestra realidad. El fin pedagógico —como la han denunciado médicos y sociólogos— es formar niños útiles a esa sociedad. ¿Y la nuestra de América latina, del tercer mundo, de naturaleza salvaje, de niños analfabetos, qué dice?

Necesitamos crear héroes y anti héroes nuestros, con sus limitaciones y pobreza, con su paisaje, su origen, su lenguaje. Que presenten nuestra realidad y dirijan la conducta futura de nuestros niños, carentes la mayoría de todo espectáculo artístico y el resto entregados a las seriales de televisión. Toda civilización importante utilizó el teatro para acusar, condenar y por último conducir a la sociedad: ¿y los niños? ¿Los marginaremos por ser menores? ¿No será tarde cuando pretendamos mostrarles nuestra realidad?

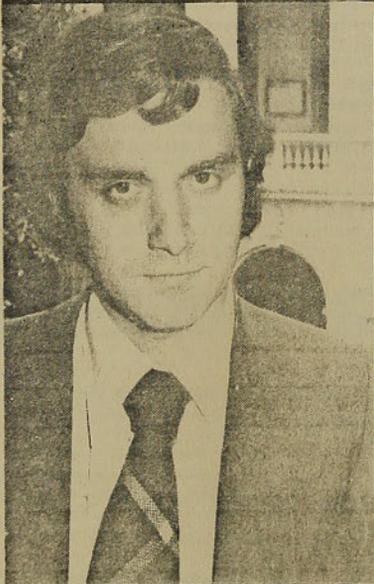
Al plantear estos interrogantes siento la indiferencia en este instante por la creación infantil. Entre los años 59 y 73 existían varios grupos dedicados al teatro y a la televisión infantil, escritores, actores, músicos y coreógrafos. Algunos crecieron al amparo de las universidades, otros fueron financiados por empresas e industrias. Los teatros y la televisión presentaron espectáculos originales, nuestros, de calidad artística. Hoy día, todo este esfuerzo en pleno crecimiento, parece haber muerto. Las fábricas de galletas y caramelos sólo financian cortos infantiles extranjeros en televisión, que nada aportan y si distorción —la mayoría de las veces— la mente de los niños. Los teatros universitarios dicen carecer de fondos para esta clase de actividades. El gobierno no posee un ítem para esa cultura, en corto plazo, para ellos inoperante.

El teatro infantil, con todo su potencial imaginativo, parece estar definitivamente condenado al apagón cultural. Los hombres que manejan el poder y el dinero debieran reflexionar: Si los niños de Chile, el pueblo de Chile —que al pertenecer al tercer mundo es su igual— es encerrado en latas de conserva dejará de soñar. Y un país que no vuela y sueña deja de ser país. No sólo se trata de salvar del raquitismo y desnutrición física a nuestros niños, si no de darles el alimento necesario para que su imaginación no se atrofie y sea capaz —tanto el niño, como el marginado del campo y la población— de convertirse en un hombre íntegro y creador.

Mónica Echeverría



**HERNAN LARRAIN.
EXTENSION ARTISTICA EN LA
UNIVERSIDAD CATOLICA**



La Corporación de Extensión Artística (CEA), dependiente de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Católica, en sus cortos dos años de vida, ha sido un importante centro universitario de promoción artística, alcanzando una proyección nacional con las giras itinerantes de Teatro, Plástica y Música, realizados en colaboración con el Ministerio de Educación.

Conversamos en esta ocasión con el Vicerrector de Extensión y Comunicaciones de la UC y Presidente del CEA, Hernán Larraín, para conocer más en profundidad el carácter y algunos de los lineamientos que guían su política de extensión artística.

Esta Vicerrectoría es la encargada de dar la línea cultural externa de la UC, ¿no es así?

Sí, así es, pero también es un poco más general que eso. La Vicerrectoría, como lo indica su nombre, es el organismo que comunica, que integra a la Universidad con la sociedad. La vincula en una forma recíproca, o sea, transmitiendo hacia la sociedad todos los objetivos según cual sea el público al que se quiere llegar, y a la vez tratando de atraer inquietudes. En cuanto a lo de línea cultural, habría que ver lo que se entiende por cultura ¿verdad? Normalmente cuando uno dice actividades culturales está pensando en actividades artístico-culturales, lo que nosotros hacemos es mucho más amplio que eso. Esta Vicerrectoría está estructurada por direcciones, y una de ellas es la Corporación de Extensión Artística, la que está esencialmente destinada a organizar la actividad artístico-cultural de la UC.

¿Cuál es la línea rectora de la difusión?

Lo que se procura a través de nuestros canales

y organismos es tratar que la Universidad tenga presencia en todos los diferentes ámbitos de la cultura de la manera más concreta posible. Importa que lo que se hace en la Universidad no quede restringido dentro de sus cuatro paredes, sino que se extienda más allá, para que de alguna manera y en el nivel que corresponde, llegue a todos aquellos a quienes les pueda interesar.

Pero hay una línea impuesta por el hecho de ser una universidad pontificia.

Bueno, yo creo que la Universidad dentro de todo lo accionar procura ser fiel representante de todo lo que significa ser una universidad católica y de Chile. Máxime si lo católico está condicionado por el hecho de ser Pontificia. Eso significa que en todo mensaje hay una constante búsqueda de transmitir los valores cristianos. En ese sentido, el mensaje no es un mensaje neutro. Es un mensaje dentro de los valores cristianos, naturalmente que vistos éstos de una manera amplia.

Tú dices que la Vicerrectoría está destinada a crear un flujo. Pero agregas que hay una orientación. ¿Esto significa que se descartan las posibles disensiones a esta línea pontificia?

No, porque eso no abarca obviamente con la misma profundidad a todas las cosas. Nosotros hemos recogido por ejemplo el problema ecológico, el problema del medio ambiente. Ese es un problema que la UC no está abordando sistemáticamente. Nosotros hemos procurado, recogiendo un poco el sentir de la comunidad, asumir esa inquietud, y hemos realizado un taller interdisciplinario. Ahora se trata de que esto la Universidad lo aborde científicamente. No hay una restricción, por el hecho de que la Universidad sea católica, al quehacer científico. Razon y Fé son dos términos que se complementan, en ningún caso se oponen. De manera que en ese sentido es iluminador y no restrictivo el hecho de que la UC tenga este mensaje. Otro ejemplo de inquietudes que recogemos fueron las Jornadas del Libro y la Cultura. Estos son ejemplos de cómo la Universidad se preocupa de estos problemas. Ahora ¿Dónde está el problema del mensaje ahí? Bueno, nosotros creemos que cultura es el conjunto de valores, remitiéndonos a Ortega y Gasset, desde los cuales una sociedad se separa y hacia los cuales una sociedad se dirige.

¿Hay una jerarquía explícita en estos valores que puedes citar?

No, no... es sumamente difícil eso, porque son cosas distintas. Básicamente, te diría yo, todo aquello que implica un mayor desarrollo de la persona. En último término, ahí radican todos los aceros que nosotros estamos poniendo cuando hablamos de realizar acción cultural movida por un objetivo, digamos, teológico. Por ejemplo, hasta hace tres o cuatro años la UC organizaba las Temporadas Internacionales de Conciertos, pero ahora, con una capacidad más limitada, estamos abocados a promover el desarrollo de esa actividad en Chile. Queremos dar la posibilidad de que sean los intérpretes chilenos los que tengan un lugar donde actuar. Nos interesa dedicarnos a privilegiar al autor y al intérprete nacional. En Teatro hemos dado obras de autores nacionales contemporáneos...

¿Por ejemplo?

Egon Wolff, y también el año pasado, te lo voy a dar como ejemplo a pesar de todas las dificultades que significó, la obra de Marco Antonio de la Parra. El se hizo famoso gracias a la UC.

Sí, pero digamos, a pesar de la UC.

Bueno, nosotros no nos opusimos, y en eso hemos sido muy claros siempre, a que esa obra se diera en Chile. Lo que creíamos es que precisamente, por la connotación axiológica que mencionábamos, no era conveniente que la UC la patrocinara. Particularmente en el caso del teatro, donde sobre el 70 % de los espectadores son alumnos de la Enseñanza Media.

En relación a las giras Itinerantes que ha promovido la Corporación, ¿eso está vinculado a la detección de lo que se llamó "apogeo cultural"?

No. La obligación nuestra en toda la actividad cultural es o está motivada simplemente por la creencia de que nosotros debemos ser un factor de desarrollo cultural. Y creemos que tenemos condiciones para hacerlo en forma muy eficiente. En Teatro (Romeo y Julieta), se dio la coyuntura del interés nuestro por tener una cobertura nacional y el interés del Ministerio de Educación de hacer en Teatro lo que habíamos hecho en Plástica.

En relación a la difusión artística, quería hacerte algunas preguntas más conceptuales. ¿Qué crees que le interesa al público al acercarse a una obra de arte? ¿qué consideras que entrega el arte a una comunidad?

Son dos cosas distintas. Por qué van las personas, yo creo que algunos por entretenimiento, otros por saber algo más, otros por ambas cosas. Ahora, qué es lo que hay detrás de toda actividad artística, a mi juicio, es una actividad esencialmente de creación, y eso en una dimensión absolutamente personal. Por eso yo decía antes que se trataba del desarrollo de la persona. O sea que los individuos, los hombres, sean lo más persona posible, lo más completos posible.

Dentro de la misma línea, ¿cómo ves la relación entre arte y realidad?

Eso es muy complejo.

¿Tienes alguna aproximación?

El problema es muy complejo, porque a mi juicio es tan realista una obra abstracta como una de esas obras llamadas hiperrealistas. Porque en definitiva, desde el punto de vista del artista, es su visión de la realidad. Es muy paradójico a mi juicio la relación entre el arte y la realidad. Te digo además que no soy un especialista. Tengo una opinión muy personal sobre un problema en el que además no me atrevería a dar una opinión taxativa.

Yo me pregunto si un centro que está buscando ser irradiación de la expresión artística, no debería tener como preocupación fundamental esa, la de detectar por qué es importante, y de acuerdo a eso discriminar qué tipo de cosas se entregan.

Claro, pero desgraciadamente la realidad es bastante más categórica. Porque para nosotros ya es bastante ambicioso poder decir que la actividad artística que nosotros promovemos pretende eso: el desarrollo de la persona dentro de la necesaria libertad que el arte conlleva. Y hay otro problema, y que es generalizado en todo el mundo. El problema cultural hoy día es tremendamente complejo por lo interdependiente que es, porque lo cultural no puede desenvolverse debidamente. Hay todo un problema político detrás de lo cultural, o sea, lo cultural es utilizado en muchos sentidos. Constantemente.

¿Cómo se puede utilizar políticamente lo cultural?

Bueno, te diría que aquellos países que instrumentalizan la cultura desde una perspectiva oficialista, están utilizando la cultura para lograr que cierto tipo de valores se desarrollen, ciertas expresiones, cierta creatividad. Y otros países hacen exactamente lo

inverso. En ese sentido hay un problema bastante delicado en lo cultural en el mundo. En un momento lo cultural puede ser muy crítico, y hay la tendencia a aplastarlo, o a incentivarlo, no por el valor de lo cultural sino como elemento disociador.

¿Y qué posibilidades tiene de no ser utilizado políticamente lo cultural?

Yo creo que exige un nivel de educación importante, en la comunidad de que se trate.

Pero ahí el problema es quién es el polo educador...

Bueno, la sociedad.

Si uno dice que hay un polo interesado en dar una orientación al arte, ¿el mismo polo tendría la posibilidad de orientar la educación?

Bueno, eso pasa cuando existe un polo, llamémoslo gobierno, que está orientando la cultura en un sentido determinado. Si lo hace... eso es porque hay un nivel cultural muy bajo que lo permite. Entonces, ¿cómo se podría solucionar? Si tú me das una comunidad de un alto nivel educativo, ese gobierno no va a poder instrumentalizar la cultura. Y esa cultura no va a resultar porque va a fracasar en términos de público, para simplificar, porque lo va a rechazar.

Cuando Uds. deciden extender una obra, digamos, Romeo y Julieta, ¿cómo se puede detectar si está en concordancia con los valores de la comunidad a la que llega?

Bueno, en ese caso es muy fácil. Yo diría que con los clásicos uno no se equivoca. Si no, no serían clásicos.

En el Hamlet que va a presentar el Teatro de la UC hay una re-interpretación, una adaptación, ¿verdad?

Sí. En Romeo y Julieta también.

Ahí hay entonces un intento de adecuar...

Hamlet es de Shakespeare, cualquiera sea la forma en que se presente en términos de vestuario, montaje, escenario, aunque algunos parlamentos se achiquen, se le den giros actuales, en música eso a nadie le impacta, por ejemplo. Es una manera de tomar el mismo problema, sin que su nudo central vaya a cambiar. ¡Si no tendríamos un nuevo Shakespeare!

Contrapunto



EDUARDO PERALTA, 20 años, estudiante de Periodismo (Universidad Católica). Cantante y compositor. Segundo lugar festival Una Canción para Jesús, 1978. Tres temas editados. "Con mi guitarra quiero despertar luces que pueden estar dormidas dentro de muchas personas".



FERNANDO UBIERGO, 24 años, estudiante de Periodismo (Universidad de Chile). Cantante y compositor. Ganó en 1978 el Festival de Viña. Cuatro Long-plays editados, giras a diversos países. "Yo soy un joven con deseos de cambiar cosas, pero si quiero hacer un hoyo con mi guitarra, lo más probable es que se rompa. Hay otros que tienen palas y pueden hacerlos. Todos los tipos que pretenden cambiar tienen su herramienta. Lo más importante es unirlos".

ACERCA DE LA CANCIÓN NUEVA

Una de las acusaciones persistentes que ronda a la música popular chilena es su incapacidad de ser plenamente eso: una expresión propia, que logre anteponerse con plenos derechos a la música popular internacional. Sobre este punto opinan nuestros entrevistados.

¿Existe en Chile una Canción nueva?

UBIERGO: Si hablamos en términos radiales, de difusión, no existe. Pero creo que hay gente que sí está haciendo una buena canción que quizás no se ha difundido, que no ha tenido ni le han dado los medios. Yo he ido a algunos recitales que se organizaban en el teatro Cariola y ví grupos que — a mi juicio — son extraordinariamente buenos; por ejemplo, Aquelarre Pedro Yañez y mucha otra gente que considero están haciendo vanguardia dentro de lo que podré

Pienso que esta canción no ha surgido debido a las personas que hacen las selecciones: los ejecutivos de los sellos graban muchas cosas que vienen de afuera y no se dan el trabajo de buscar a esos jóvenes que se reúnen a cantar y que tienen un valor increíble, tal vez no comercial. Esa expresión debiera tener una salida y si no vende, no importa: las cosas no porque vendan son buenas.

PERALTA: Creo que se está gestando con mucha dificultad y con mucha lentitud, porque no hay incentivo para los compositores ni un nivel de creatividad muy extenso. Se prefieren creaciones pasadas o de gente de otros países. Es muy difícil una creación nueva, porque pesa mucho la Nueva Canción Chilena y ahora, La Nueva Trova.

¿Qué significaría para tí una canción nueva?

UBIERGO: Una canción que tuviera raíces no sólo en las cuestiones folklóricas tradicionales sino en una serie de aspectos de la vida nacional, de lo que pasa

hoy. Cuando hablo de canción quizás no sea chilena sólo, sino también latinoamericana; que interprete una realidad de gentes comunes aquí y en cualquier parte. Por eso, cuando me refiero a un nuevo tipo de canción chilena, hablo de una canción que sea de carácter universal. No creo en una canción chilena de "Chile, Chile lindo". Pese a que es linda, no es todo.

PERALTA: Una canción nueva significaría primero, que estuviera en total acuerdo con la realidad que estamos viviendo — y no quiero decir que sea contingente —, que sea parte de un período histórico y que tenga su base en él. Segundo, que sus elementos poéticos y musicales sean extraídos de distintas influencias. Pero, que sean renovados, clarificados y re-expuestos. De allí puede surgir un nuevo lenguaje para crear una canción distinta, una canción nuestra. No soy dogmático respecto de cuáles deben ser esos elementos, pero creo que hoy falta un poco retratar lo que estamos viviendo, y ese es el requisito fundamental.

¿Qué opinión tienes sobre lo que se ha dado en llamar el "Canto Nuevo"?

UBIERGO: Aunque lo conozco poco, me gusta mucho porque noto "buena onda". Hay gente que se las juega por canciones, que las toma como su herramienta y van a dar la cara en un escenario. Eso es valioso porque no es por plata.

P: ¿Cantarías con ellos?

De todas maneras. Normalmente canto en las universidades de las ciudades donde voy, y estuve en "La Semana por la Cultura y la Paz". Estas cosas me gustan y las respeto porque yo, en alguna medida, también las hice, y nunca un cantante se acercó. Entonces, cuando tengo un amigo que está haciendo cosas buenas, estoy a su lado.

PERALTA: A lo mejor hay un error de palabras. Uno tiende a pensar que el "Canto Nuevo" debería ser nuevo en su totalidad. Entonces, cuando se contrasta con la realidad chilena, parece exagerado este adjetivo. Pero sí, creo que hay un movimiento musical de renovación, especialmente de gente joven, que ha proliferado, avanzado y perfeccionado de una manera rápida y admirable. Grupos como "Ortiga" son realmente excelentes y en pocos años han alcanzado un afiatamiento espectacular. La creación está en desmedro con respecto a lo que se hacía antes, falta la parte personal, el mensaje. Pero la recreación es también creación y es novedosa. Grupos como Aquelarre, Cantierra, Antara son grupos nuevos que están prometiendo. Sin embargo, creo que hay serios peligros de que pase a importar más la voz o el arreglo que el mensaje y la música.

VIAJE AL CENTRO DE LA CREACION

A veces entre las obras y lo que intenta decir el creador, hay una distancia considerable, pero ello no resta interés a la visión que aquel tiene del mundo y de cómo ésta se plasma en su creación: el mensaje que quiere comunicar.

¿Consideras que tus canciones son nuevas?

UBIERGO: Dos respuestas. Primero, pienso que no son nuevas, porque no creo estar diciendo más de lo que hayan dicho otros antes. Desde ese punto de vista serían canciones tradicionales. Pero tampoco lo son, porque las canciones tradicionales dicen "amor, te fuiste y me dejaste. . .". Mis canciones pueden ser muy insignificantes en cuanto a texto, pero, por ejemplo, en "El velero en la botella" planteo un problema de incommuniación y, aún cuando sé que no estoy diciendo nada nuevo, lo hago a mi manera y eso quizás le dé un valor.

Estoy metido en un medio comercial. Al no ser mis temas comerciales cien por ciento y poder mantener esa línea de canciones, creo estar aportando un granito de arena, abriendo una puerta. Explico: hace siete u ocho años que no pegaban canciones chilenas en la radio (desde la Nueva Ola), cuando entró el "Café para Platón" a romper todos los rankings, entonces yo descubro que un tipo de letras que hable de cosas no tradicionalmente escuchadas, puede entrar a competir. Creo que es importante entrar a ganarle a Travolta y a esa gente. Yo no saco nada con quedarme en mi casa y decir que mis canciones son mejores. Tengo que ganarles ahí, darle a la gente la alternativa de algo diferente. Yo me considero mejor que muchos "oficinistas de la canción" que existen en Chile, que cantan hace años las mismas cosas y jamás se han preocupado por hacer algo mejor.

PERALTA:



Creo que los compositores jóvenes estamos en un proceso de cambio, de asimilar cosas. Esto le pasa tanto a compositores ya fogueados, como Nano Acevedo, como a los más jóvenes como Osvaldo Leiva o Pato Valdivia. Lo que yo busco es un perfeccionamiento en el oficio musical y poético. Creo estar en una búsqueda, y definiendo un poco mis canciones, porque van a la realidad, a lo que está pasando.

¿Cuál es la temática que abor das preferentemente en tus canciones?

UBIERGO: En mi primer long-play, donde están mis primeras canciones, hay motivos, quizás insignifi-

cantes, pero lindos. Antes hablaba del "Velero en la botella", que es una canción que hice, porque tenía un problema: me cerraron la escuela (Lic. Cs. Sociales) y me sentía como un barco en una botella que quería llegar al mar, pero que tenía una cárcel de cristal que se lo impedía.

P: ¿Cómo resolvías ese problema?

Aprendí a soñar. El velero aprende a soñar y logra quebrar la botella. Claro que se quebra el también. Pero no importa, porque —por último— murió soñando.

P: En ese sentido ¿aprender a soñar es aprender a luchar por lo que quería?

Soñar lo interpreto como el poder abandonar de una u otra forma tu medio. No era un barco de guerra, era un velero no más. Hay que tomarlo en su dimensión: no podía salir dándole cañonazos al cristal.

En "El tiempo del botón" añoro un tiempo mejor, donde las cosas de la humanidad no dependan de un botón como hoy. Para mí es muy importante la naturaleza, y considero a los hombre dentro de ella. Pienso que nos estamos destruyendo. En fin, "Dicen que mañana vendrá" es una canción sobre Jesús. Pienso que tal vez va a volver a arreglar este mundo donde hay conflictos, hombres que sufren, hambre, etc. Pienso que El está volviendo, a lo mejor, en cada uno de nosotros. Cuando estoy haciendo una canción como "El tiempo del botón", tengo un poquito de él.

Yo diría que mis canciones, más que de corte social —y lo reconozco hidalgamente— son tiradas para lo místico, un poco románticas.

PERALTA: Creo que una de mis temáticas es la de un porvenir frustrado y ese deseo de asumir un futuro, para lo cual no presento una esperanza en las nubes, sino una esperanza consciente, una esperanza de hacer cosas, de vivir de acuerdo a ciertas metas e ideales que uno se plantea. El otro tema es el de la contradicción social, la pobreza, la miseria. La realidad misma, donde coexisten diversos factores sociales que están abierta y obviamente en contradicción y que, al parecer, no se quiere decir, no se quiere cantar. Yo creo que se puede y es necesario.

Fernando, en muchas de tus canciones hablas de la paz, de la libertad y de un mundo mejor: "si tu vida no tiene un ideal y si amas la libertad, ven conmigo a caminar el sendero de la paz"; "Madre Tierra, no debes llorar, porque la humanidad pronto cambiará"; "Se llamaba Antonio de un mundo mejor". . . ¿Qué significa para tí la "paz", la "libertad" y cómo sería ese "mundo mejor"?

UBIERGO: La paz, la libertad, son conceptos poco manejables. En las canciones, yo los trato de utilizar de una manera un poco abstracta, pero ahora me aterro y contesto. Siempre mido la libertad de una manera muy simple: mi libertad llega hasta donde no entorpeco las libertades ajenas. La libertad no es vivir en un mundo soñado, es la posibilidad de elegir, de decir en cualquier momento y en cualquier lugar, de cantar en cualquier momento y lugar. . . y cuando esto no se puede, no hay libertad. La paz está muy relacionada con la libertad: no puede haber paz si no hay libertad y viceversa. La paz es una actitud de los hombre más que ante sí mismos, ante la vida: el equilibrio que yo logro conmigo y ante la naturaleza. Los hombres que no están en paz, coartan las libertades ajenas. Entonces, la paz es una cuestión muy lejana que yo trato de alcanzar, de qué forma, no sé. La paz —aunque parezca ridículo— se busca a veces con guerra. Siempre al final de la guerra está la paz. Yo creo que la humanidad hoy está en guerra. Más allá de la guerra de Indochina o cualquiera otra, estamos en guerra desde el momento en que hay hambre. Hay hombres que están luchando por dar pan, hay otros que luchan por no darlo: hay hombres que están comiendo y otros no. Eso ya es una guerra. Eso ya separa dos ejércitos.

Eduardo, se puede observar en tus canciones una preocupación común: una especie de anticonformismo y una libertad llevada hasta sus últimas consecuencias. ¿No crees que el hombre necesita de ciertos esquemas mínimos a partir de los cuales desarrollarse?.

PERALTA: Mi preocupación es esa libertad que resalta la interioridad humana, que siempre va más allá de los esquemas, de los sistemas. Siempre está la posibilidad de crear, que es una posibilidad interior, mental, humana solamente. Lo que yo quiero destacar en mis canciones es la posibilidad del hombre de crear. Por eso no muestro caminos, porque no tengo muchas cosas claras tampoco. Debe haber una búsqueda y una posibilidad de que el hombre LIBRE encuentre SU verdad, esa verdad que cuesta decir, pero que nos pertenece a todos. Hay maquinarias de todo tipo que van coartando la libertad del hombre hasta hacer lo que el sistema quiere que esa persona haga. Lo que yo busco es resaltar esa libertad que está dentro del hombre, no la que está fuera. No la democracia, por ejemplo, que es una libertad formal.

P.: Y cuando un determinado grupo ha encontrado, a su parecer, una determinada verdad y hace de ella un esquema, ¿Tú también estás en contra de ese esquema?.

No. Yo me acerco a esa gente, trato de vivir su esquema y darme cuenta si esa verdad es absoluta, si puede servir para siempre. En general, pienso que todo esquema, que todo sistema, tiende a quedar obsoleto, porque las verdades van cambiando, porque la sociedad va cambiando.

Y SOBRE LOS QUE ESCUCHAMOS. . .

Como una canción no es un papel que se guarda en un cajón, sino que se oye, se entiende, se repite, quisimos tocar el problema de este juego que afecta a los dos polos: al artista y su público.

¿Intentas con tus canciones mostrar algunas realidades, impactar, emocionar o tal vez "enseñar" al público que te escucha?

UBIERGO:



Yo no busco impactar, pero sí busco descaradamente llegar. Que la gente se sienta interpretada, que diga "sí, es verdad". Me interesa que la gente me entienda. En eso soy un ególatra. Ahí es como un embudo la cosa: de aquí para allá.

PERALTA: La palabra allí es emocionar, en el sentido de sensibilizar. En ese sentido, puede ser que el canto enseñe. Pero no es una enseñanza desde mi hacia afuera, no es una cuestión de palestra o tribuna, no es demagogia, sino una enseñanza colectiva. Porque el canto es una "experiencia colectiva" en la medida en que se está viviendo algo que es propio de todos, no de una persona o un grupo. No busco impactar, sino inquietar. Es necesario a veces "sacar de las sillitas", pero de manera muy sana: un "camino alerta".

¿Te molestaría (molesta) una reacción histérica o eufórica por parte del público?

UBIERGO: A veces sí, otras no. He empezado a entender un poco los gritos. Esa niña que grita se sabe de memoria mis canciones, y eso quiere decir que le llegó. No es lo óptimo, sin embargo.

PERALTA: Sí, mucho. No la entendería, porque no es eso lo que yo pretendo. Creo que eso es el resultado de una maquinaria, no sólo de la canción.

¿Crees que componer para un público masivo ha influido sobre tus canciones?

UBIERGO: En alguna medida sí. Hay una etapa donde esto viene muy rápido y me mareo y no puedo hacer canciones. Y estoy un día en Nueva York y hago "Agosto 21", que rompe todo el esquema de mis canciones anteriores y pasa a ser una canción evidentemente comercial. Si bien es cierto refleja una realidad, era dicha de una forma "cebollera", que no es mi onda. Andaba "desenchufado", o sea, cantaba por cantar y eso me hizo sentirme mal.

PERALTA: No me ha afectado en los medios en que me muevo. Mis canciones no son festivaleras, pero me ha resultado bien, gustan. Tal vez, porque hay una necesidad de expresión de valores nuestros, jóvenes.

¿Cuál es, a tu juicio, la mejor manera de llegar a un público masivo?

UBIERGO: Te doy un ejemplo: si yo hago esa canción "La Era está Pariendo un Corazón" como la hizo Silvio, ¿qué posibilidad tiene de entrar a competir en un mercado chileno y latinoamericano?. Ninguna. Con una canción que va sólo con guitarra, de partida no me programan. Ni siquiera dicen si es buena o mala: no me escuchan. Entonces yo pescó esa canción —que es buenísima— y le agregué otras cosas. Es necesario hacerlo, así puede llegar, es casi bailable, tiene ritmo. Entonces hay mucha gente que va a escuchar el ritmo, y así va a escuchar la letra. Esa es la idea.

PERALTA: Para llegar a un público masivo una de las posibilidades es generalizar dentro de la música y la poesía y meterse en la máquina. Pero creo que hay otra posibilidad: ir metiéndose, sembrando cosas en festivales, recitales, de a poco. Entonces, hacerse una línea con alguna claridad (de continua renovación, sí) y que un público progresivamente amplio te conozca. Y de ahí, que el público te exija lo que eres tú. O sea, que sea al revés el proceso.

Fernando, ¿a qué factores atribuyes tu éxitos?

UBIERGO: Creo que es una cuestión bien simple: la música es un vehículo y yo he usado un vehículo que no le molesta a la gente. Uso una música simple, que se puede corear, y a través de ella he dicho algunas cosas que perduran en la gente.

Eduardo, ¿qué significa para tí la palabra éxito?

PERALTA: Dignificando la palabra éxito, éxito es para mí llegar a ser conocido por un gran nivel de público y hacer que ese público se identifique con lo que dices. Pero, cuando un movimiento musical hace identificarse a la gente con una necesidad de evasión, no es un éxito. El éxito es para mí una necesidad más interior, de valores, de búsqueda social, de inquietud espiritual. Cuando una persona es capaz de identificar con esas cuestiones, quiere decir que hay inquietud, deseo de cambio, y eso lo encuentro un éxito.

Periodistas de "La Bicicleta" conversando con



entrevistados Fernando Ubierno y Eduardo Peralta.



Quisimos mostrar a Fernando Ubierno y Eduardo Peralta en dos dimensiones: como cantores y periodistas. De este juego de facetas resultaron las entrevistas que van a continuación, y que se realizan el uno al otro.

PERALTA PREGUNTA A UBIERGO

¿Pensas que el artista es un solitario, o el embajador (sin fuero diplomático, claro) de muchos otros?

UBIERGO: Creo que las dos cosas no van en pelea, creo que es un poco ambas. Muchas veces el mundo y la gente que te rodea te hace sentir en soledad y buscas el arte como una forma de llegar a ella. Y en ese momento te conviertes en su embajador. Evidentemente, cuando uno conoce la soledad, trata de pasar a ser la voz de los sin voz.

Si naufragaras y llegaras en un tablón a una isla desierta, ¿qué canción de las que has compuesto crees que tararearías para darte ánimo? ¿Porqué?

UBIERGO: Inmediatamente se me vino "El velero en la Botella", porque no puede seguir nadando, no puede más y quedo solo. Pero buscaría a alguien en la isla, algún pájaro a quien cantarle, trataría de formar de nuevo el mundo. Eduardo construye todo un argumento para incomunicarse, pero aún en la comunicación tienes posibilidades de comunicarte, a otro nivel, espiritual... si no puedo ya ayudar a nadie, puedo ayudarme a mí mismo a elevarme.

¿No temes, a veces, caer en vaguedades y generalizaciones en tus letras, y que esto las haga demasiado parecidas, sin identidad propia en lo poético y en la parte contenido?

UBIERGO: Temo, porque he caído. Pero es bueno caer para saber lo que tienes bajo los zapatos, porque si nunca has caído, no sabes lo que estás pisando.

Tú has cantado temas de Víctor Jara y Patricio Manns en público, ¿qué importancia le das a esa generación en el proceso de nuestra música popular?

UBIERGO: Un valor extraordinario. No sé si serían los iniciadores, porque habría que nombrar a Violeta y a un montón de gente, pero son un poco los primeros hombres que vislumbraron la posibilidad de decir cosas a través de las canciones, de decir en for-

ma poética cosas sustanciosas, que a veces no son alegres... Creo que esa generación es importante ya que, si bien es cierto no fue más lejos o no pudo ir más lejos, fue una generación que dejó sembrada semillas que te están alimentando a ti y también a mí.

UBIERGO PREGUNTA A PERALTA

¿Consideras que dentro del plano de los cantores debe haber alguna diversidad o deben ser todos "standard"?

PERALTA: Me parece fundamental la diversidad, en un sentido de originalidad. Por ejemplo, los estilos de Patricio Manns y Osvaldo Torres, compositores chilenos, son muy distintos, pero los dos tienen gran calidad. Es necesario que los cantores (los que hacen sus propios temas) busquen superarse, lograr nuevos hallazgos musicales y poéticos. Pero que no sea una diversidad que excluya, sino que complemente...

¿Te sientes más "respondedor" o "preguntador"? Porque por un lado te veo estudiando una carrera donde vas a hacer preguntas, pero por otro te veo respondiendo preguntas...

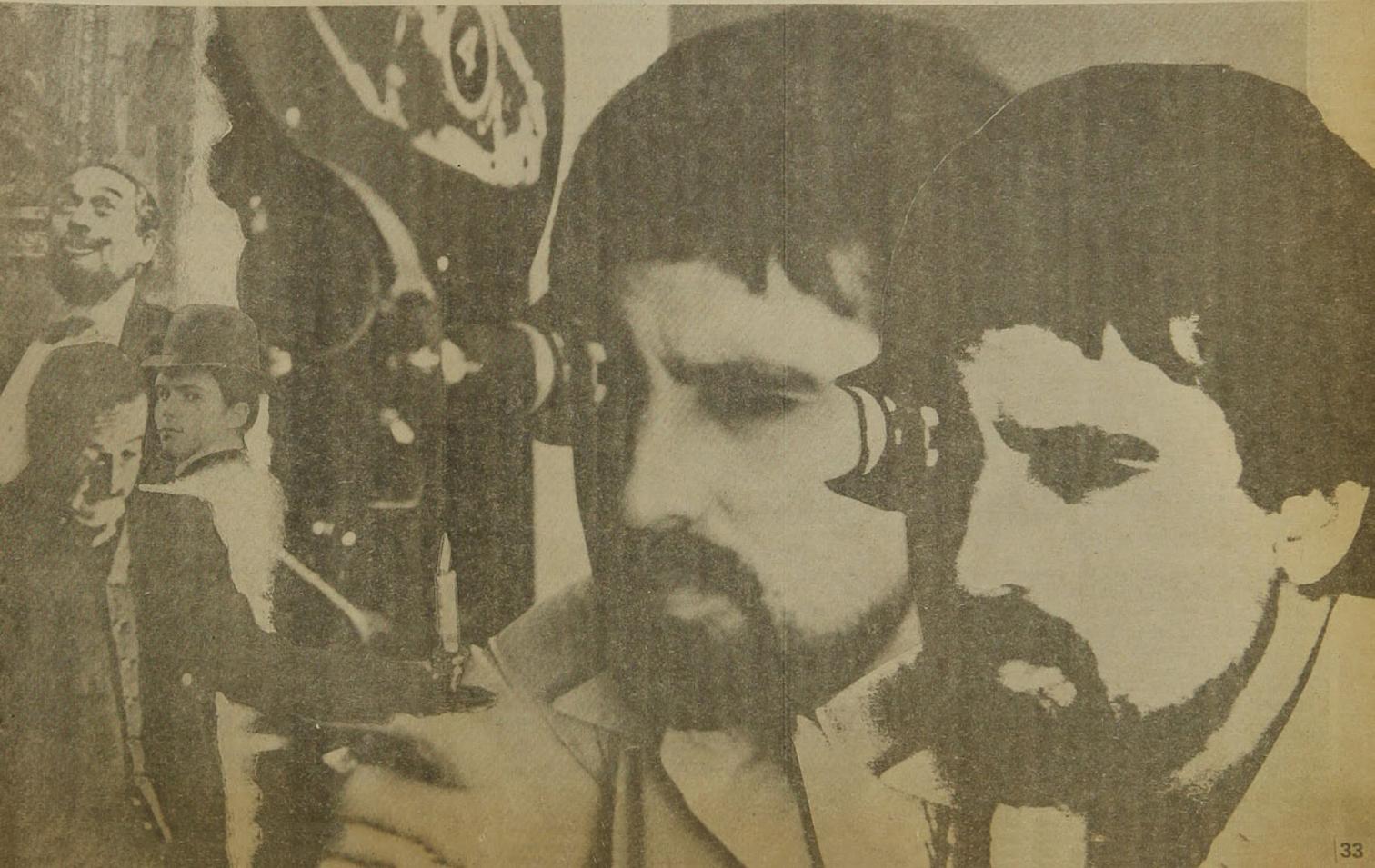
PERALTA: Creo que soy más "preguntador", aunque ahora estoy respondiendo. Creo que las canciones son una manera de interrogar, de preguntar cosas que no puedo o no me dejan preguntar en mi carrera. No me siento dando respuestas. Me siento buscando y proponiendo búsqueda, proponiendo inquietud a los que me escuchan, pero no quedarse en soluciones fáciles. Y el ideal es una búsqueda común, en que todos participemos.

Tú me mandaste a una isla. Estaba solo. Yo te voy a mandar a una ciudad llena de gente, pero te voy a quitar la guitarra y te voy a dejar mudo. ¿Qué harías tú si estando con toda esa gente ahí no tuvieras la posibilidad de decir?

PERALTA: Creo que podría volverme loco, pero si lograra pasar una etapa crítica, buscaría encontrar nuevos lenguajes, el de la mano, la mirada, la sonrisa. Pero me parece que la pregunta iba a la reacción inmediata, a cómo me sentiría en el preciso instante en que me dejas ahí en la ciudad, mudo, sin poder conversar con un amigo ni decir un canto... creo que la reacción mía sería ponerme a llorar.

SILVIO CAIOZZI

RECOMENZAR CON JULIO



Silvio, la gente está conociendo tu película "Julio comienza en Julio", pero no conoce tu trayectoria como cineasta; ¿nos puedes contar algo de eso?

Te puedo contar que como estudiante en el Kent School — a los 12 años — filmaba historias con una pequeña cámara, sobre la base de argumentos propios.

Luego, viajé a USA a estudiar Cine y Televisión, en el Columbia College. Después de cuatro años, me gradué y volví a Chile a fines de 1967. Mi interés estaba en la televisión, por lo que me puse en contacto con Helvio Soto — a través de PROTAB —. Helvio, en ese mismo instante, rodaba las últimas escenas de "Lunes 1º y Domingo 7º". Conversamos, vio una película mía filmada en USA, le gustó, y quedé contratado como su asistente; labor que desempeñé durante el montaje de "Lunes 1º...". Nos retiramos de PROTAB, junto con Helvio, cuando éste decidió filmar "Caliche Sangriento" con otro productor. Terminada esa obra, en la cual hice la primera fotografía y fui jefe de cámara, formamos una sociedad: Arturo Feliú, Helvio y yo, para hacer comerciales y en vistas a filmar un largo. Estábamos en ello, cuando el boom del cine chileno entró en su apogeo — a fines de la década pasada — y empecé a trabajar con distintos directores como asistente. Filmé casi sin parar, 12 ó 13 largometrajes en cuatro años. Entre ellos: "Ya no basta con rezar" con Aldo Francia; "Palomita Blanca" de Raúl Ruiz; "Voto más fusil" de nuevo con Helvio Soto. Viene Costa Gavras y le hago una segunda cámara para "Estado de Sitio". Filmé también con Pierre Kast en "Los Soles de Isla de Pascua" y con Peter Lilienthal — alemán — en "La Victoria". Los comerciales sólo los hacía cuando tenía algún tiempo libre.

Después, por razones extra-cinematográficas, terminan los largometrajes y se deroga la ley de fomento al cine chileno. Vuelvo a los publicitarios, y estoy en ello hasta que ocurre un hecho curioso. Se me acerca — a finales del 73 — Enrique Cood, pequeño distribuidor de películas, a proponerme la filmación de un largometraje; pues durante 1973 había importado celuloide y necesitaba usarlo. La idea me agradó, y comencé a rodar "A la sombra del sol" — donde por primera vez dirijo, en conjunto con Pablo Perelman — sobre la base de una historia ocurrida en el Norte. Aunque fue un trabajo por encargo, muy rápido, obtuve valiosas experiencias. Terminada esa labor volví al cine publicitario junto a Nelson Fuentes — en fotografía — y Alberto Celery

como productor, y siempre con la intención de hacer un largo. Conoci entonces a Gustavo Frías — escritor — y comenzamos a trabajar en guiones, aunque sin ninguna seguridad de filmarlos. Nos hacemos muy amigos, y elaboramos algunas ideas que fracasan por falta de apoyo financiero. Optamos finalmente por llevar a la pantalla algo nuestro y que pudiéramos financiar. Por eso pensamos en hacer algo corto, filmando en blanco y negro, y en 16 milímetros. Así llegamos a "Julio comienza en Julio", una pequeña historia en una novela de Gustavo. Empezamos a desarrollar la trama, ésta comienza a exigirnos, y al final supera los primeros objetivos. Encontramos un atractivo especial en esta labor, y comenzamos a filmar comercial tras comercial para financiar el largo. Cuando tuvimos el dinero para filmar, y estuvimos seguros del guión — el cual nos demandó 7 u 8 meses de trabajo — recién nos decidimos a rodar. Terminada esa etapa, quedamos sin un peso y volvimos a hacer publicitarios. Mientras tanto, compaginábamos el largo en los fines de semana, o en la noche, hasta completarlo.

En esa trayectoria descrita anteriormente ¿cuáles fueron las experiencias fundamentales en tu desarrollo?

En primer lugar, la universidad. Allí me ayudó mucho la enseñanza de teatro, donde actuábamos y dirigíamos a nuestros compañeros. Aprendí el manejo de los actores, luego la cuestión técnica, y como nudo central en mi formación, la posibilidad concreta de filmar. Luego, mi cercanía con Helvio Soto fue también importante; pues además de introducirme en el ambiente, me enseñó. Igualmente valiosa fue mi relación con otros directores en la época del boom, especialmente Raúl Ruiz.

¿Había algún pensamiento común entre los cineastas nacionales durante la época del boom?

Mira, yo nunca ví que se reunieran. Creo que una vez lo hicieron, no sé para qué, y la reunión fue un caos. Lo que sí existía era un cierto consenso, una ligazón en relación a un cine que despertaba. Todo, por supuesto, en medio de una competencia, pero positiva, que elevaba el nivel del movimiento. Pero jamás lo ví agruparse para hacer o decir "vamos a...". Jamás.

¿Por qué le llamas a ese período "un cine que despertaba"?

Es muy claro. Surgió sobre la base de una

ley de fomento del cine chileno, a fines del 66 ó principios del 67, no me acuerdo muy bien. A partir de allí, aparecieron una serie de directores con obras malas, buenas y regulares

¿Cómo se financiaba una película en aquella época?

De una manera muy simple. La ley devolvía los impuestos al productor. Esto es, el Estado cobraba el tributo — un 40 % de las entradas — y se lo pasaba íntegro al productor. Además, éste último recibía un porcentaje sobre el 60 % restante. No era un gran negocio tampoco, pero permitió recuperar parte del capital, o su totalidad, lo que posibilitaba la filmación de más películas.

Entre aquellas películas, ¿cuáles fueron las que más te gustaron?

Déjame ver. "Lunes 1º y Domingo 7º", "Tres Tristes Tigres", "El Chacal de Nahuelatoro" y "Palomita Blanca".

Fíjate, por lo que tú dices, hay tres directores distintos en esa enumeración. Eso, ¿también significaría que no te inclinabas por algún cineasta de esa época en particular?

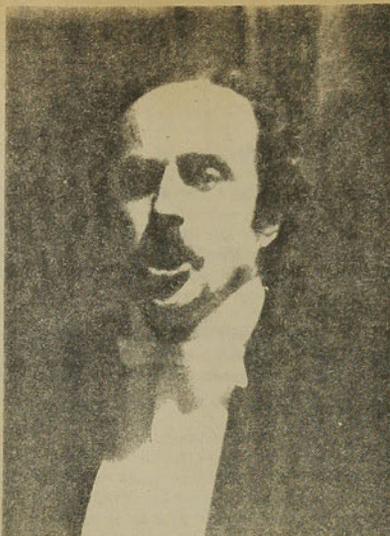
En realidad, no. Porque tanto Helvio Soto, como Miguel Littin y Raúl Ruiz, fueron igualmente importantes. Y tanto es así, que hoy en el extranjero siguen siendo importantes.

¿Tú crees, que el cine chileno se encaminaba de alguna manera a crear una industria?

No sé. Lo que sí puedo decir es que estaba surgiendo un estilo. Lo otro, de industria o no industria, no me interesa. Estaba surgiendo un "cine chileno". Y por eso, curiosamente, elegí cintas de diferentes directores. Algo los unía, era el estilo. Incipiente aún, pero existía. Y esa manera de ver el cine, no hay duda que estaba más marcada y adelantada en Raúl Ruiz; por lenguaje, temática y forma de producción.

Observando ese período, no hay duda que fue un aporte cualitativo en el desarrollo del cine nacional. En ese sentido, cómo ubicas a "Julio comienza en Julio" en el contexto de ese aporte.

Yo creo que aprendí mucho en aquella época. Por lo tanto, lo que yo haga hoy, estará marcado por



El actor Jaime Vadell recreó un personaje más real, más chileno.

ese momento. Ahora, ¿qué representa "Julio..." en la actual cinematografía? Mucho o nada. Individualmente, nada; porque no podemos hablar de cine chileno con una película. De un modo más amplio, podría ser la chispa que provoque algo mayor, o podría no serlo también.

Silvio. ¿Cuáles crees tú que son los logros de tu película?

Bueno. Eso yo no te lo puedo decir.

Pero hay ciertos aportes claros, se nota una planificación seria.

Si, la cinta responde a una planificación concienzuda. El guión contemplaba hasta los mínimos detalles, por ejemplo, ciertos recursos de utilería. Esto es, no hay nada, absolutamente nada, improvisado en el film. Creo que así deben funcionar hoy las cosas. "Julio..." me lo demostró. Cada vez creo menos en las improvisaciones, por el amplio margen de error. Puedo decir que la película es el guión.

Desde otro punto de vista, hay un aporte en la factura técnica. Y no me arrugo en decirlo. En ese sentido, la cinta está al mismo nivel de cualquier producción extranjera. Paralelamente, nos preocupamos mucho por la reproducción de la realidad. Investigamos una y otra vez. Para filmar las escenas del prostíbulo, previamente viajamos a Ovalle, porque allí existen prostíbulos de la época. Toda esa suculencia que aparece en el filme, es real, yo la vi en Ovalle.

También hay una temática que no se había tratado.

Sí. La vida de un aristócrata latifundista a principios de siglo y su afán de proyección en su hijo. Curiosamente, la literatura nacional, y latinoamericana, en general, ha tratado extensamente ese tema. Sin embargo el cine chileno no lo había abordado.

Silvio, ¿qué le dice la película a la sociedad chilena actual?

La respuesta está relacionada con algo que te manifesté recién. Creo que muy poca gente tiene idea de cómo era el chileno a principios de siglo. Me parece importante mirarnos para atrás y comprender el porqué somos así hoy. La cinta es un espejo. También cumple una función desmistificadora en relación a una aristocracia que intentó vivir con valores extranjeros, imitando el modo de vida francés.

¿Qué aportes ves en tu película desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico?

Aquello sí que es grandilocuente expresarlo en esos términos. El lenguaje cinematográfico que yo uso, es el resumen de todas mis experiencias. No creo haber creado nada nuevo. Está todo tan visto, y recreado, que quien hoy innove, es un genio. El último que podría ser catalogado de tal, podría ser Jean Luc Godard; y después, aunque muy superficialmente Claude Lelouch, en lo referente a nuevos encuadres y cambios de foco.

En todo caso el lenguaje usado en "Julio..." es intuitivo o responde a una postura?

Yo visualicé, de antemano, las principales secuencias. Incluso antes de la confección del guión. Por ejemplo: el comienzo de la película, luego la violación de María y el final. Fue lo primero que vi,

yo lo vi tal cual está filmado. El resto iba saliendo, medida que se hacía el guión, pero las secuencias básicas marcaron el estilo. Por eso, desde un principio, sentí que la película debía tener un tratamiento barroco. Gustavo Frías también la sintió así. Ahora, dentro de ese estilo, me atrae mucho la ironía. Y me refiero a la que existe en las situaciones. No me interesa aquella usada para humillar a un personaje de antemano, ese es un fenómeno maniqueísta, y que además es tonto. Lo fantástico es producir situaciones en las cuales los personajes, manteniéndose estrictamente como son, entregan un comportamiento irónico, farsesco, pero por la situación. En "Julio..." hay varias escenas de este tipo; como el de esos señores en el prostíbulo hablando sobre Chile, o cuando Julito es visto por la monja mientras se masturba.

En relación al tema del estilo, recuerdo dos escenas en donde hay un tratamiento distinto: la primera, es el uso de la cámara lenta en la última toma. ¿Por qué es eso?

Mira, sentí que una sensación tan fuerte — como la que tiene el personaje en ese momento de la película — se ralentiza en la persona y ocupa, en su mente, un tiempo más largo de como realmente fue. Burdamente, un accidente que demora cinco segundos, para el afectado queda la impresión que transcurre una hora. Ese es el schok de la impresión. Mínimos detalles, para los demás, adquieren relevancia para el sujeto. Ese schok marcó al personaje para el resto de su vida, y por lo tanto, esa experiencia debe ir en ralenti.

¿Y por qué el montaje acelerado en la secuencia de la violación de María?

Esa es la única secuencia irreal de toda la película. Ni siquiera es flash-back. Es lo que quedó en la conciencia de María por su terrible experiencia. Por lo tanto, está tergiversado. Es lo mismo que nos pasa a todos con una experiencia traumática cuando chicos. Los elementos adquieren otro tiempo, otro espacio. Es lo que le ocurrió a María en esa secuencia de la película.

Pasando a otra cosa. ¿Ves alguna relación entre "A la Sombra del Sol" y "Julio comienza en Julio"?

En cuanto a estilo ninguna. "A la Sombra..." fue planificada como un cine de ficción-documental.

¿Hay algún tema o problemática, que te interese especialmente tratar?

El rol del hombre en sociedad. Me apasiona retratarlo, descubrirlo, escarbarlo. No me atrae filmar la problemática interna de un personaje, en su relación con Dios por ejemplo. Me intriga descubrir al hombre en sociedad y cómo se relaciona con los demás hombres.

Silvio, ¿cómo fue tu relación con los actores?

Excelente, porque además ellos aportaron. Cuando las secuencias en el guión son lógicas, están bien armadas, no hay problemas en ese sentido.

¿Ocurrió, en algún momento del rodaje, que los actores por sus aportes alteraron algo del guión?

No, pero sí lo hicieron en los matices de interpretación. Tal vez la modificación más grande en ese sentido, la hizo Jaime Vadell. Su personaje, el abogado, era más frío, más leguleyo, más cínico. Y Jaime le dio un giro extraordinario. Recreó un personaje más real, más chileno, "bueno para pasarlo bien", más "chuchoquero". En verdad el actor chileno es buenísimo, incluso a nivel latinoamericano. Nelson Villagra está considerado como el mejor actor de Cuba. Y así como él hay otros.

¿Cómo te sientes siendo el único director en Chile, que estrena una película en tanto tiempo?

Triste, muy triste. Y más triste aún, cuando no veo ninguna proyección a futuro. Mi perspectiva, en este momento, llega hasta la exhibición de "Julio...". Después, tendría que producirse un milagro. Y por una razón muy simple: sencillamente no hay financiamiento. Hacer cine hoy es una locura.

¿Y cómo, a pesar de ser una locura, tú estás estrenando un largometraje?

Porque nos propusimos hacerla. Además estábamos cansados de hacer publicitarios; y también porque parecía el cuento del huevo y la gallina; te decían: para qué fomentar cine cuando no hay cine; cuando los actores chilenos son malos, no hay técnicos, no hay equipo. Entonces dijimos que íbamos a mostrar que aquí hay de todo. Que lo único que no hay es buena voluntad para que haya cine.

¿Y por qué se da eso?

Por menosprecio. Se piensa que el cine es una especie de hobby, que no tiene ninguna trascendencia, ninguna importancia para un país. Hoy se piensa así.

¿Por eso se deroga la ley de Cine?

La ley se derogó porque es contrario a la política económica del gobierno. Si el gobierno dice que no hay que financiar a nadie, no puede apoyar al cine. Se derogó junto a muchas otras. Pero la ley de Teatro no, y quedó en manos de las universidades el auspiciar una obra de teatro; y si lo hace, queda liberada de impuesto. Pero como esa ley no dice "teatro", sino "espectáculos", nosotros nos estamos acogiendo a esa ley. La Universidad Católica ya nos dio el auspicio; y ahora estamos en Impuestos Internos, a ver qué pasa. Pero aunque quedemos exentos, no se puede hablar de que esto fomente el cine, o que provoque una cinematografía chilena. Si el problema es uno sólo: la falta de financiamiento.

¿Cómo se puede superar ese problema del financiamiento?

Mira. Yo creo que no hay otra solución que la promulgación de una ley, que cree las condiciones para hacer películas. ¡Si en casi todos los países del mundo hay leyes que protegen su cinematografía!

¿Quiénes promovían el reciente proyecto-ley?

Aquello lo organizó la Universidad Católica, hubo varios foros, reuniones; queríamos consolidar una postura de los cineastas chilenos frente al cine y su industria. Pero algunos "cineastas", aventureros y comerciantes, lo impidieron creando rencillas internas.

¿Y qué responsabilidad tiene el resto de los cineastas? Porque se esperaría que tú hicieras otra película de aquí a algunos años más.

Mira. Encuentro tu posición muy cómoda. Es la que adoptan las autoridades: que el cine se produzca por contagio, por generación espontánea. Yo no creo en eso. Creo que debe formarse una conciencia y una necesidad tan grande que obligue a que se creen las condiciones necesarias para hacer cine.

Habría entonces una responsabilidad de los cineastas...

Pero tú no puedes decirles: tienen una respon-

sabilidad, deben hacer cine. ¡Pero si no pueden! Yo no tengo ninguna responsabilidad de hacer otra película.

Pero también es cómodo decir: no hay ley.

Cierto. Hay que joder, tratar de sacarla. Pero decir que hay una responsabilidad de los cineastas es como algo que dijo una periodista; "que fantástico es el cine brasileño, ojalá que contagie a nuestros talentos chilenos para que hagan cine igual". Es como pensar que hacer cine es igual que hacer un dibujo: tomar un lápiz y un papel. ¿Hagamos una película? Bueno ya... No, si no es eso.

Silvio, nuestra conversación ha girado bastante sobre la existencia e inexistencia de un cine chileno. ¿Qué importancia le atribuyes a un cine nacional?

Tanto como la literatura, la pintura, la música o cualquier expresión artística de un país. Una de las razones de la desunificación de América Latina es que todavía no logra crear una identidad a través de su arte. Brasil lo está logrando en alguna medida. Ellos están orgullosos de su música y de su cine. Creo que el arte es lo único que puede lograr una unidad y una conciencia latinoamericana. Lo demás son pamplinas. ¡Si Gabriel García Márquez ha hecho más por Latinoamérica que cualquier gobierno! Además que tenemos un público tan transculturizado, que creen que lo que está en inglés o en francés es bueno; por eso, es que un arte nacional tiene mucho que decir.

¿Qué va a pasar con el estreno de "Julio...?"

No sé.

Pero como único estreno en Chile en tanto tiempo, va a generar foros, discusiones, va a dar actualidad al problema del cine chileno.

Al hacer "Julio..." pensamos que podría provocar eso. Ahora, ¿va a provocarlo realmente? Ojalá lo haga. Lo importante es que se pueda hacer cine.

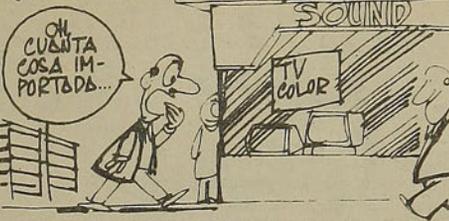
Por eso el momento de hoy es hablar de los jóvenes, de Cristián Sánchez, de Carlos Flores, de mí, de los egresados de la Universidad que tienen todos sus estudios y todas sus ganas de hacer cine, hay que hacer cine chileno. Hay que joder, reunirnos, apoyarnos, porque hay que hacer cine chileno. ■

Supercifuentes



por NEMU

SUPERCIFUENTES PASES POR CARACÓPOLIS, DISCRETAMENTE COMLEONADO BAJO LA EXPERIENCIA DE SEGUNDO CIFUENTES ESTUDADOR, A SUS ORDENES, SE HACEN TRABAJOS DE CONSTRUCCION EN GENERAL...



OH CUANTA COSA IMPORTADA...



¡OH, AH! ¡POR FIN ALGO TÍPICO DEL PAÍS!

SE ACEPTA CHEQUES

EJEM EJEM

ARE WE REALLY HAPPY WITH THIS LONELY GAME WE PLAY...

... WE ARE LOST, IN A MAD-AS-CARD-A-D-A-DE...

¿Y NO TIENE ALGO NACIONAL EN EL REPERTORIO? NO TODA MI MÚSICA ES COMPROMETIDA

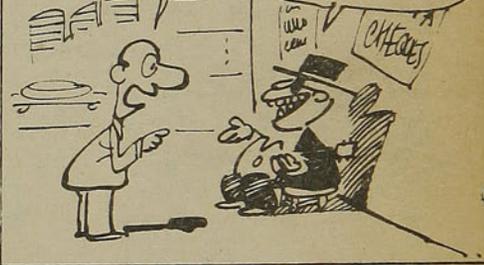


CHEQUES



¡ES EL COLMO! ¡ESTÁN IMPORTANDO CIEGOS!

TANKIU SEÑOR



CHEQUES

¿COMO COMPROMETIDA? ¿DE QUÉ, CUAL, DONDE?

ES QUE ME COMPROMETI CON MI FAMILIA A PORDR LA OLLA COMO FUERA, ASI ES QUE AQUÍ ESTAMOS DÁNDOLE AL CHEGO-BEAT-SOUL-SALSA-CHEVERE.

OH BABY...
ABRUMADO ESTOY. CREO QUE TOMARE EL METRO PARA EVADIRME UN POCO DE LA PEDESTRE REALIDAD COTIDIANA...

¡OH, VEHICULO SUBLIMINAL! ¡RAPIDO COMO EL VIENTO CRUZANDO LA CIUDAD HACIA CUALQUIER PARTE!...TOTAL, CESSANTE DE IGUAL IR PARA ALLÁ O PARA ACÁ. LA COSA ES NO QUEDARSE ESTANCADO



¡ARRIBA ESE CORAZÓN!

¡ÁNIMO!

¡HUJA!

ETC



**NUEVAS RAMAS
PARA**

Alerce



Desde su constitución en 1976, el sello Alerce se ha caracterizado por una extensa labor de fomento y difusión de la canción popular chilena y latinoamericana: 30 long-plays editados y la institución de los "premios Alerce", que estimulan la creación e investigación de dicha expresión, así lo corroboran.

Luego de algunos problemas ya superados (obstáculos al prensaje de sus discos), Alerce comienza este año con una serie de novedades.

Con motivo del Año Internacional del Niño, efectuará un concurso de canciones infantiles y editará un long-play ("Rondas Infantiles") con "rondas auténticamente chilenas". Dentro de esta línea y bajo la dirección de Alfonso Calderón, se abrirá una nueva serie destinada a difundir y recuperar el tradicional cuento infantil chileno. En ella trabajará un equipo de libretistas, músicos y actores.

En este año, Alerce complementará su ya tradicional labor con dos nuevas series: - La primera contiene música clásica y orquestada, en tanto la segunda estará dedicada a los escritores chilenos de todos los tiempos y será dirigida también por Calderón.

En cuanto al Canto Nuevo, el sello se propone editar mensualmente un long-play de su música. Entre otros se cuentan el primer long-play de Aquelarre, el segundo de Chamal y Ortiga, Capri, Javiere y otros. También viene una novedad para Chile: canciones de

Violeta Parra (dos volúmenes) que fueran editados por el sello francés "Chants du Monde". Latinoamérica se hará presente con Alfredo Zitarrosa y sus dos últimos discos (Zitarrosa 79 y Guitarra Negra) ... y quizás con el cantor uruguayo en persona.

Dentro de la labor de fomento a la expresión e investigación en el campo de la música popular, destaca la entrega de premios Alerce 1979. Ricardo García, Director Ejecutivo de Alerce, señala: "La entrega de premios Alerce es nuestra principal actividad de este año. Pretendemos realizarla con un festival el mes de Abril, que se espera contará con el auspicio de la Universidad de Chile. Este evento, es una muestra de nuestra canción popular y contribuye a fomentar su creación y extensión".

Canto Nuevo, Alerce 1979.

Aquelarre
Cantos de Amor y Lluvia: Chamal.
Ortiga II
Javiere (valores jóvenes del Canto Nuevo)
Calatambo Albarracín y Los Calicheros del Norte
Hermanos Morales (canto campesino)
Capri
Nano Acevedo
Kámara y Osvaldo Díaz con Patty Chávez
Amor Americano
Canto Nuevo Nº 2: Cantierra, Aillarehue, Edo Peralta, I. Aldunate, y otros.

Teatro
Envasado:

una nueva forma de producción teatral.

Conocido es, en rasgos generales, el modelo de producción cultural que está introduciendo en Chile con gran éxito el binomio José Aravena y César Martínez (Empresario y Productor respectivamente). Con "El hombre de la Mancha" en el Teatro Municipal y luego "El Violinista en el tejado" y "El diluvio que viene" en el teatro Las Vegas, han reintroducido en Chile las grandes comedias musicales de éxito internacional. Por la espectacularidad de sus puestas en escena y por el altísimo costo de sus montajes (una inversión de más de medio millón de dólares en "El diluvio . . ."), deben montarse en grandes teatros con alta capacidad de público (1.600 personas en el caso del Casino), a fin de asegurar una inversión rentable. Hasta el momento todas las obras han tenido una gran asistencia. Pero quizá una de las características más peculiares de este modelo - y que más preocupa a los artistas chilenos - es el sistema de producción empleado: el del teatro envasado. Las obras montadas son tratadas como un producto cultural que se integra a la lógica de la producción en serie, propia de la Industria Cultural.

Ya nos son conocidas otras formas "envasadas" de mensajes comunicativos, producidos en serie por grandes empresas, y que circulan permanentemente en nuestras sociedades, como son por ejemplo los programas televisivos grabados en video que proyectan al medio social el contenido cultural ya elaborado en su lugar de origen. Esta fórmula aparece, sin embargo, extraña, cuando la vemos aplicada al teatro. En general, se valoriza este medio expresivo por su carácter vivo, siempre potencialmente renovado y renovable, abierto a la intercomunicación con espectadores y a la participación creativa de los artistas emisores, pero que ocurre con "El Diluvio que viene?".

Habiéndose ya comprobado su éxito de público en diversos países europeos, dos grandes empresarios españoles (los hermanos Rivas, dueños de la más grande y sofisticada sala de espectáculos española), deciden "sacarle un molde" a su puesta en escena y reproducirlo en diversos países del mundo. "El diluvio..." se ha dado en Italia, Austria, Inglaterra, España, México, Chile, y se está montando ahora en Buenos Aires. Acá tendremos actores y técnicos chilenos, lo mismo ocurre en cada país, sin embargo, el montaje en cada parte es exactamente igual.

Esto es posible, porque el teatro envasado es un producto que se vende al empresario local completo y garantido: todo está ya delimitado, solucionado, indicado y probado de antemano en su efectividad y éxito de recepción. El texto teatral — única constante obligada en el montaje de una obra por distintos elencos — viene aquí acompañada por directores repositorios (no artísticos), que traen precisas "instrucciones para armar la obra". En sus primeros montajes cuidadosa y creativamente realizados por artistas italianos, se hizo un trabajo casi científico de identificación, prueba, y registro de los variados elementos que lo constituyen, elaborando con ello un molde completo que sólo es "perfeccionado" en sus posteriores montajes a través del mundo.

Este incluye desde la rigurosa especificación de la completa escenografía, iluminación, y espectaculares efectos técnicos — los que responden a sofisticados mecanismos electrónicos controlados por computadoras — hasta el vestuario, todo ello indicado en detalle en siete álbumes, mediante fotos desde todos sus ángulos, acompañadas con las instrucciones de producción. Incluso se llega a especificar el color del pelo de cada personaje (todos los actores tuvieron que tenerlo de acuerdo a las indicaciones). Más allá de los elementos externos, los repositorios traen también completamente definidos aquellos que intrínsecamente forman parte del

acto creativo del actor: las inflexiones y volumen de la voz que corresponden no sólo a cada parlamento en general, sino en ocasiones a cada palabra, el tipo de expresión corporal y gestual que les acompaña, cada movimiento de la coreografía, etc., y todas estas fórmulas son inapelables.

Al pedir algunos actores chilenos durante el montaje que se les explicara el sentido de ciertas indicaciones, y que se les diera tiempo para experimentar un poco, se les respondió: para qué si eso ya está hecho, y se ha demostrado que el público responde. Además no hay tiempo para eso: el tiempo es aquí realmente oro. El actor, entonces, es igual a la grabadora, proyectora cinematográfica o televisiva: su cuerpo se transforma en un instrumento que debe reconvertir adecuada y oportunamente las órdenes recibidas, adecuándose al ritmo y tono impuesto por el aparato técnico. La sola exigencia es tener la capacidad vocal, corporal y mimética para cumplirlas adecuadamente.

Siendo una obra musical, el acompañamiento melódico viene ya grabado a manera de play back. Pero la obra se da frente a un espectador que irá respondiendo frente a los estímulos propuestos: reír, se moverá tenso en los asientos, aplaudirá. Sin embargo, no habrá sorpresas para la grabación. Todo está programado: se ha sacado un cálculo de la duración media de estas "espontáneas" expresiones del público... y la cinta contempla una respetuosa pausa para que éstas se manifiesten.

Sin duda, este modelo teatral plantea una serie de interrogantes, discusiones y también exigencias al resto del medio teatral, que por cierto opera en una escala y con métodos y objetivos diferentes. Por ejemplo:

— ¿Cómo competir con un teatro — empresa con capacidad económica millonaria, que tiene una gran llegada al público mediante una nutrida propaganda y un "envase" de lujo atractivo (Casino Las Vegas)?

— ¿De qué manera el modo de producción empleado implica una desnacionalización y empobrecimiento creativo de los artistas que en ella participan?

— ¿Es este método tan diferente al empleado en la época de la "tiranía de los directores" en que se minimizaba la labor creativa del actor?

— ¿No es también similar, en su afán de mantener la semejanza de la puesta en escena con la original europea, a aquellos montajes realizados por directores nacionales que aspiran a reproducir los estilos empleados en los países desarrollados?

Las dejamos planteadas.

Sidarte en



"El Sindicato de Artistas de Teatro y Espectáculos (SIDARTE) se encuentra desamparado, porque es débil, y es débil, porque trabajamos débilmente en él. Este es el círculo vicioso que debemos romper". Así opina Alejandro Castillo, director de Teatro, y subdirector de "ACCION", revista que nace para ser tribuna a la vez que un llamado activo a participar de la vida orgánica del Sindicato.

Este Órgano de Difusión que realiza como su primera labor la Comisión de Cultura de SIDARTE, recoge los planteamientos centrales de éste:

a) los artistas son ante todo trabajadores, sus intereses y necesidades son comunes a las de los demás trabajadores.

b) el Sindicato no es un ente separado de los demás sindicatos chilenos, y a través de su participación en la Confederación de Empleados Particulares de Chile (CEPCH) se vincula al resto del movimiento sindical.

La revista, que nace bajo la dirección de Jorge Elgueta, aparece a fines del mes de Abril, y se distribuirá en las salas de Teatro del país.

ORTIGA

Primero fue Illapu y como dijeron, cumplieron: "las puertas quedaron abiertas". Ahora es ORTIGA quien viaja a Europa en Octubre. Una gran gira organizada y programada por "Nuestro Canto" les espera: Suecia, Francia, Suiza, Italia, Finlandia, Alemania, España; también Canadá quizás Dinamarca.

Pero antes, los compromisos en Chile. En Abril: Gran palacio, primera presentación con sus dos nuevos integrantes (Nelson Vergara y Ernesto González). Mayo: en un recital especial, se mostrará "La cantata de Caín y Abel" con música de Alejandro Guarello. Esta obra será presentada en el teatro Caupolicán y grabada por el sello ALPEC.

En los meses siguientes (Junio, Julio, Agosto) el conjunto realizará ocho conciertos a nivel poblacional, en comunas como Renca, Conchalí y otras. Y, luego de la gira a Europa, un gran recital de retorno en el teatro Caupolicán.

El conjunto tiene sus objetivos muy claros. Juan Pablo García, integrante de Ortiga, dice a "La Bicicleta": "Este año queremos acentuar el aspecto creativo montando temas nuestros y de la nueva canción chilena, y al mismo tiempo profesionalizar nuestro trabajo en cuanto a lo musical y a la postura escénica".

La seriedad que este conjunto ha demostrado en sus cuatro años de trabajo y su indubitable calidad es garantía de que sus objetivos serán resultados.



El nombre de este nuevo grupo de Teatro habla de lo ambicioso de su proyecto: incentivar y apoyar el desarrollo de una estética popular.

Para cumplir con semejante tarea se trabaja a conciencia. La presentación de "Sempronio", primera obra que monta el grupo, es llevada a poblaciones de Santiago y Valparaíso. Esto es el inicio de un plan piloto que abarca, más allá de mostrar la obra, la realización de encuestas previas en esos sectores, foros al término de las presentaciones, que se graban para su posterior análisis. Además, se prepara un curso de orientadores teatrales a realizarse del 2 al 13 de Mayo— en la perspectiva de formar monitores de grupos que a la larga generen su propia dramaturgia.

La amplitud del proyecto contrasta con los escasos recursos con que cuenta el grupo. En cada presentación, los propios pobladores debían reunir la plata para cubrir los costos del viaje a la siguiente población.

Remitiéndonos ahora a la obra de Cuzzani, ella es de una construcción sencilla, el tema es lineal, los protagonistas y antagonistas están claramente definidos. Además la obra cuenta con una larga trayectoria de presentaciones, entre las que destaca su montaje en una carpa de Circo con cabida para más de 2.000 personas, realizado por un grupo Argentino, y que recorrió durante un año el país.

El tema es el de un hombre que se carga de radioactividad de tanto pegar estampillas de Hiroshima y Nagasaki. Esta condición de "hombre nuclear" le permite servir a los vecinos de la población en sus requerimientos de electricidad. Al ser conocida su existencia por las autoridades, se le

TEATRO
NACIONAL
POPULAR (T.N.P.):

"Sempronio,
el hombre nuclear."

de Agustín Cuzzani.

detiene y encierra con el propósito de utilizarlo para fines bélicos, pero allí Sempronio pierde su poder. Una vez en libertad y ya en su casa, su hija decide "enchufarle" la radio, descubriendo que ha recuperado su energía. Moraleja: su poder sólo sirve para hacer el bien.

El tema de esta obra se sustenta en una preocupación universal: la bomba atómica y en general el armamentismo. El énfasis está puesto en dos aspectos: la necesidad de que el hombre use positivamente esta "fuerza" que ha arrancado a la naturaleza es uno, el otro es el ambiente de solidaridad que se forma en la familia y en el resto de la población a raíz de la detención de Sempronio, mostrando cómo la solidaridad entre los hombres puede superar las más grandes amenazas. Es esta temática universal en los contenidos de la obra lo que impulsa al grupo a escogerla en su primer trabajo.

En las encuestas previas a su presentación, se detectó en las poblaciones que alrededor del 90 o/o de la gente no tenía antecedentes de las explosiones nucleares en estas ciudades de Japón por lo que el grupo crea un prólogo a la obra en donde, con una ambientación de Circo, el payaso "Quemadito", un sobreviviente de la explosión, narra el suceso para entregar los antecedentes sobre los que se sustenta la obra. En seguida él mismo invita a una familia del público (los actores) a que relaten su historia, la historia de Sempronio, el hombre nuclear.

Con este trabajo, el TNP, que cuenta con el Auspicio de Grupo Cámara Chile, se añade en la labor de incentivar un Teatro Nacional Popular.



con las cosas más claras

Después de un año y medio de trabajo, los 70 talleres de la Agrupación Cultural Universitaria se reversionaron hacia el interior de su organización, para evaluar lo recorrido y redefinir su rol al interior de la universidad de hoy. Para ello organizaron un Seminario —que tuvo lugar del 15 al 18 de marzo— y que marcó el comienzo de una nueva etapa para ese organismo.

La sesión de apertura se realizó en una sala de la Escuela de Ingeniería —gracias a la gestión del Decano de esa Facultad, Claudio Anguita— y tuvo como invitados de honor a Máximo Pacheco, ex Ministro de Educación, al profesor e investigador Igor Saavedra, y a Francisco Brugnoli, ex Catedrático de la Facultad de Bellas Artes, pintor, con diez años de docencia.

Faltaban, sin embargo, los invitados más esperados. Fernando Valenzuela, Vice-rector de Asuntos Académicos, y Mario Ciudad, Decano de la Facultad de Ciencias Humanas, habían comprometido su asistencia. Inconvenientes de última hora les impidieron asistir. Sin embargo, y a pesar de no haber podido iniciar el escurridizo diálogo con las autoridades, se conversó como si estuvieran. Y se enjuició su actitud: “Una universidad que no fomenta el diálogo, que no está abierta a él y que no permite que sus problemas se debatan ampliamente no es Universidad”, dijeron.

El saldo del foro fue positivo. Muy positivo. Lo que allí se discutió estuvo presente, de un modo u otro, en las jornadas de trabajo que le siguieron. En las tablas de las sesiones figuraban temas que iban desde la definición de arte y cultura, hasta la relación de la ACU con su comunidad y la sociedad. También se apuntó a cuestiones de carácter más interno, tales como la unidad básica de trabajo de la agrupación, su estructura, su amplitud, su vínculo con otras organizaciones, sus funciones y objetivos.

Hoy la ACU —todas sus sedes, cada uno de sus miembros, cada dirigente— se encuentra abocada a hacer verdad las conclusiones del Seminario. A ponerlas en práctica. Y lo están haciendo con más fuerza, con más entusiasmo, con las cosas más claras.

AGRUPACION CULTURAL SANTA MARTA

*en su segundo
aniversario.*

La Agrupación Cultural Santa Marta nace en la perspectiva de desarrollar talleres artísticos para permitir la expresión de los jóvenes, y canalizar sus inquietudes creativas. Cercana a sus dos años de existencia, la Agrupación, bajo la dirección de Raúl Fernández, ha participado en importantes actividades culturales de Santiago: Primera y Segunda semanas Por la Cultura y la Paz, numerosos actos artísticos en Colegios y Liceos, etc.

Hoy cuenta con artistas destacados como Catalina Rojas, Osvaldo Leiva, Grupo Teatral “La Falacia”, Grupo de Danza Moderna, y varios talleres estables.

Este Segundo Aniversario está programado como un acto artístico que se realizará entre los días 19 y 30 de Mayo, fecha que será precisada oportunamente.

NUEVO GRUPO TEATRAL

“La Falacia”

Con “Loyola Loyola”, se ha dado a conocer un nuevo grupo teatral. Se trata de “LA FALACIA”, con una postura teatral que “busca aparentarse con el circo” —según aclara Cristián García Huidobro, actor y coautor junto a Julio Bravo. ¿Por qué? Porque en “Loyola”, no cabe hablar de unidad de tiempo y lugar, pero sí de “Unidad Rítmica”.

Así como en los espectáculos circenses —donde los sonidos (bandas trompetas, baterías) participan de la expresión global del número del equilibrista o del acróbata—, así también en Loyola, Loyola, la batería, e íntimamente ligada a ella un trabajo coreográfico, entregan la tan indispensable unidad.

El carácter no tradicional de la obra —y del montaje—, radica también en una reivindicación del humor. Este, logrado en base a secuencias cortas, donde lo que allí acontece, está grotescamente exagerado, provoca la risa en el espectador. De allí se desprende el que los actores no estén interpretando, sino PARODIANDO sobre una problemática real; “los personajes no se identifican con... sino juegan a...”, advierte Cristián. Con ello desaparecen muchas convenciones teatrales, y una alemana del sur es rápidamente una “Walkiria” y Domingo Loyola —Chumingo— es repentinamente el “ayudante” del Llanero Solitario. Es así como se impone una dinámica singular, donde las condiciones de juego son dejar de lado los esquemas basados en la añoranza y la autocompasión, abriéndose paso una posición teatral irreverente y desafiante.

La escenografía está ausente. De los trajes (overoles uniformemente cafés), importa el simbólico distintivo en las espaldas de cada uno de ellos: un copihue, unas espuelas, una cinta tricolor, que entre paso de marcha y cueca, se erigen como baluartes del Poder dominante.

Resumiendo, el trabajo de “LA FALACIA” reabre una alternativa teatral poco trabajada en la actualidad.

ICTUS

en gira

El grupo de Teatro ICTUS realizará una gira de seis semanas por Estados Unidos, invitados especialmente en Caracas, donde participaron en un reciente Festival de Teatro, por Joanne Potlitzer (directora del TOLA: Teatro de Latinoamérica). Este Organismo realiza permanentemente Encuentros y Seminarios con dramaturgos, actores, directores, críticos, investigadores y grupos de teatro latinoamericanos. Por nuestro país van invitados junto con ICTUS, Marco Antonio de la Parra y David Benavente, dramaturgos; Juan Andrés Piña, crítico, Eugenio Dittborn, Jaime Vadell y Raúl Osorio, directores, María de la Luz Hurtado, socióloga.

En Washington y Nueva York harán funciones de ¿Cuántos años tiene un día? y de la obra a punto de estrenar, sin título aún, trabajada junto con Marco Antonio de la Parra. En Connecticut permanecerán por un espacio de 8 días, en sesiones de trabajo.

"Tendremos la posibilidad de cotejar nuestro quehacer en términos objetivos y de intercambiar opiniones con libertad", manifiesta Delfina Guzmán, una de las integrantes del grupo ICTUS, y agrega: "Existe un serio aislamiento cultural e intelectual, incluso intelectuales de renombre se niegan a venir a Chile. Considerando estos aspectos, esta gira de nuestra compañía es de gran importancia, porque al ponernos en contacto con grandes corrientes artísticas y con otras corrientes de pensamiento, podremos lograr un intercambio y quizá posibles vínculos que permitan romper este aislamiento. Es como llevar un pedazo del país que muestra cómo, a pesar de todas las dificultades, se siguen haciendo cosas. Que hay un Chile mayoritario que emerge con la fuerza de sus principios"

ICTUS parte alrededor del 25 de Mayo para estar de regreso en el mes de Agosto. En la sala del Teatro de La Comedia quedará trabajando el grupo ALEPH, quien estrena en estos días.

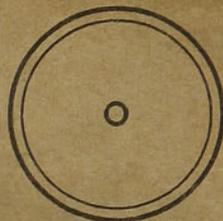
Antes de partir, entre el 2 y 22 de Mayo, ICTUS realizará una mini-temporada con la obra que se presentará en USA, ¿Cuántos años tiene un día?

Catalina
Rojas:
"Un signo más."

Catalina Rojas - la Cata- es compositora, poeta popular, instructora de teatro, hija y nieta de cantores, y la compañera -hace ocho años- del tío Roberto Parra. Ahora, acaba de grabar un single editado por Emi - Odeon. Por una cara, "Valparaíso o Puerto Esperanza". Pero no es el Valparaíso del Gitano. Es una creación de su hermano Dióscoro. Para ella, uno de los mejores compositores, junto con Osvaldo Leiva. Por la otra, "El Rodeo", corrido del tío Roberto, con acordeón, guitarra y guitarrón.

Para Catalina, este disco, constituye un signo más de un proceso de comunicación que -siempre intuyó- debía tener con el público. "Al principio actuaba como acompañante no más. Pero, después me dí cuenta que yo tenía algo que a la gente le gustaba. Siempre supa que me tenía que comunicar con los demás. No sabía bien cómo hacerlo", nos cuenta. Ahora lo sabe, aunque "todavía no me convengo de que al público le guste lo que canto. He actuado en lugares en que, después, se ha acercado un hombre llorando de emoción. . . recién estoy empezando a creer que mis canciones y mi voz llegan"

Reconoce que Violeta Parra es un monstruo -como Neruda para los poetas- que anula a los que después de ella han querido hacer música popular. Sin embargo, siente que está encontrando su propia identidad. Que ser cantora es su oficio, y que eso es lo que quiere y lo que le gusta. El nuevo disco es una expresión de ello



UNA RUEDA PARA LA BICICLETA

"El Taller de Arte Contemporáneo, preocupado por el desarrollo artístico - cultural de nuestro país, ha considerado como un hecho de importancia la aparición de "La Bicicleta", revista chilena de la actividad artística. En la certeza de que un Medio de Comunicación que sistematice nuestra experiencia artística nos involucra a todos los que hemos hecho del arte nuestro oficio, hemos programado un foro sobre el rol que le cabría a una publicación de esta naturaleza".

Con estas palabras presentó el Taller Contemporáneo a nuestro Equipo en el foro realizado a fines de Enero en su local de San Martín 57.

Este encuentro entre el equipo de nuestra revista y algunos representantes del medio artístico chileno, se desarrolló sobre la base de una ponencia por parte de "La Bicicleta", y un posterior diálogo con los asistentes. La ponencia abordó cuatro temas: reseña de un movimiento artístico en el país en sus características generales, razones de nuestra definición como revista "de la actividad artística" y no "cultural", nuestros objetivos más específicos como medio de comunicación, y algunos aspectos de nuestro método y condiciones de trabajo.

Fue muy importante en el foro el aporte de los asistentes, en cuanto a temas como la función de la crítica en la expresión artística, las perspectivas de ampliación de nuestro ámbito de influencia, y la responsabilidad orientadora de la revista, especialmente hacia los sectores jóvenes.

NUESTRO CANTO 1979.



"Queremos realizar este año una auténtica labor de extensión, para difundir nuestro trabajo al ámbito más amplio posible" manifestó Patricio Villanueva, director de Nuestro Canto, refiriéndose a la actividad de esa organización para la presente temporada.

La programación incluye en primer término, la posibilidad de efectuar giras a provincias con un grupo de artistas, a Punta Arenas e Iquique concretamente, quienes, además de presentar los recitales en puntos cercanos a dichas ciudades, grabarían programas para la televisión.

En Santiago, Nuestro Canto iniciará sus recitales en Abril con el Grupo Ortiga. En los meses siguientes, la agrupación presentará una serie de actos similares en los que se pretende destacar los valores jóvenes del Canto Nuevo como Capri, Isabel Aldunate, Eduardo Peralta, Quipamán y otros. No estarán ausentes, por cierto, aquellos cantores de más larga trayectoria: Quelentaro, Chamal, Ortiga, Aquelarre, y otros conocidos.

Para el mes de Octubre proyecta un gran acto teatral musical en el teatro Caupolicán. Además, prepara la gira a Europa del Grupo Ortiga quienes viajarán a mediados de año.

Los ciclos de recitales con unidad temática (América, La Patria Grande, Los Patriotas, etc) que tanto éxito tuvieron el año pasado, no podrán ahora

ser realizados por no contar Nuestro Canto con una sala estable, como lo fue el teatro Cariola. "Este hecho, que es un obstáculo por una parte, por otra, nos permitirá presentar los espectáculos en diversas salas, lo que en definitiva es acceder a otros públicos", afirmó Villanueva.

Sin embargo, este completo panorama está todavía en el papel. La posibilidad que se realice plenamente interesa tanto a los artistas como a un numeroso público; pero pesa una preocupación, por cuanto dicha realización no ha estado exenta de escollos. Su primer recital ("Volver en el Canto", Enero 1979), no contó con el permiso de las autoridades correspondientes. Al respecto, Patricio Villanueva señaló: "Considero arbitraria la medida de tener que contar con un permiso especial para que los artistas se presenten ante el público. Por esta razón, hasta el año pasado no se pidió permiso para nuestros actos, y dejamos de hacerlos cuando las administraciones de las salas lo exigían como condición previa para prestar el local. Considero que no es carabineros quien debe calificar a los artistas, porque no son censores culturales, y, si el motivo de fondo son "supuestas actividades políticas", me parece lo más claro que se den a conocer las supuestas pruebas. Así se pidió el permiso para "Volver en el canto" y fue negado. Ante esta situación se va a entablar acción legal, por cuanto no sólo se niega la posibilidad de expresión a los artistas, sino también se impide que ellos, como cualquier persona, puedan trabajar".

"Testimonio sobre las muertes de Sabina"

Teatro del Angel

Esta obra del autor Juan Radrigán, con la actuación de Anita González y Arnaldo Berríos como primeras figuras, es el segundo montaje del Teatro del Angel que, a partir de la obra "Las del otro lado del río, de Andrés Pérez, ha iniciado una línea de difusión de autores nacionales que desarrollan temas sobre nuestra realidad. Para dirigir esta obra se invitó a Gustavo Meza.

Escrita en un mes, esta nueva obra-testimonio recrea una vivencia concreta del poeta Juan Radrigán, condecorador del caso de Sabina y Rafael. Sabina, la mujer del puesto de fruta, la mujer de trabajo, aquella que pierde la esperanza ante el dolor de vivir en un mundo donde no se le escucha, no se le mira, donde no es nadie, no es PERSONA. Viviendo alrededor de una sociedad que la destruye y aniquila, esa mujer muere cuando le quitan su única razón de existencia: su trabajo. Le quitan su posibilidad de moverse por el mundo, de comunicarse con los otros, su posibilidad de comer.

"Necesité comunicar al mundo que Sabina y Rafael habían existido", dice Juan Radrigán, a quien le nace un sentimiento de solidaridad y angustia frente a estos personajes postergados, negados, anónimos para la sociedad. "Poseían un puesto de fruta, relata, cuyas minúsculas ganancias les permitía cha

potear en especie de tranquila miseria. No eran alegres, tampoco tristes, pasaban de un día al otro, simplemente porque había que hacerlo. Tenían vedadas demasiadas cosas para que pudiesen dar alguna importancia al hecho de vivir. Un día llegó un hombre a su puesto y anotó sus nombres en un papel. Entonces, de su detenida miseria, pasaron a un creciente estado de horror que los dejó con los ojos abiertos y el corazón latiendo absurdamente".

Así y sólo así, se comprende cuanto dice: Sabina "Yo quería tener otras cosas alguna vez, una casa limpia, con un buen piso de tabla, un ropero. Todas esas cosas que tienen las demás mujeres. Yo sabía que nunca las iba a tener, sabía que no eran para mí, pero siempre me hacía ilusiones. Ahora si me quitan el puesto nunca voy a poder tener esperanzas. ¡No me pueden robar, no me pueden robar! Quién pierde su corazón, no puede cantar.

Mirta González

EDGAR O'HARA

joven poeta peruano.

Recientemente, y en compañía de Enrique Lihn y Pedro Lastra, tuvimos la oportunidad de conversar con Edgar O'hara, joven poeta peruano, quien participa en una revista literaria que lleva por extraño nombre "La sagrada familia".

Edgar nos relataba que si bien la creación es abundante entre los universitarios de su país, ésta se manifiesta en grupos que más que unirse se disputan la originalidad y la vanguardia poética. "HORACERO" -nos cuenta críticamente O'hara- fue un grupo que quiso negar toda la tradición poética del país y partir de "cero". La actitud parece hoy ser otra, y su grupo, por ejemplo, reconoce múltiples influencias, sobretodo de Mariátegui, y busca insertarse con una perspectiva histórica en el desarrollo de la poesía peruana.

Contando el medio estudiantil y artístico con múltiples revistas y publicaciones literarias, no aparece allí un vínculo más estrecho entre los artistas de las diversas disciplinas como el que se ha desarrollado ultimamente en Chile, pero a partir del propio trabajo de O'hara, y de otras publicaciones que pudimos conocer, se muestra un oficio sistemático y serio.

ILLAPU — CHAMAL

Illapu centrará su trabajo de este año en difundir "El Grito de la Raza" obra con música de Roberto Márquez y texto de Osvaldo Torres, con una primera presentación el Viernes 20 de Abril en el Teatro Gran Palace.

El conjunto está empeñado en perfeccionar su oficio: clases de teoría musical, instrumentos e idiomas... porque nuevamente Illapu parte de gira. La primera vez en Junio, a Italia y España, donde permanecerán tres meses y ofrecerán alrededor de 30 recitales. La segunda en Noviembre, a Venezuela, México y posiblemente Canadá. Y en Enero de 1980, a París para estar una temporada en el Theatre de la Ville, equivalente parisino de nuestro Municipal.

Esta afición por los viajes al extranjero no es, como podría pensarse, producto de un interés de Illapu por alcanzar el estrellato internacional. Según José Miguel Márquez "el problema básico es que en Chile nos es muy difícil subsistir con el canto: debemos pagar el 25 % de impuestos por espectáculo ya que las universidades han dejado de otorgar el auspicio necesario para la exención. Si a esto sumas los gastos de iluminación, amplificación y arriendo de la sala, no queda prácticamente nada para los artistas. Tampoco nos contratan en la televisión o en los festivales. Por esto, una gira al extranjero significa para nosotros una relativa tranquilidad económica que nos permite seguir cantando en Chile. ..."

Por su parte, el conjunto Chamal también prepara para este año una obra de envergadura, que profundiza su línea de investigación y recreación del folklore de Chiloé. A lo largo de seis meses, el conjunto se abocará a investigar y crear en lo musical, literario y coreográfico para dar forma a una obra sobre la mitología chilota, que conoceremos en Noviembre. Además, el conjunto realizará tres o cuatro recitales antes de fin de año y giras a provincias.

Conocida es la valiosa labor que desarrolla Chamal difundiendo, investigando y recreando el folklore chilote. Sin embargo, pareciera que se le reconoce más en otros países que en el nuestro. El conjunto recibió una carta de la "Sociedad de Estudios Folklóricos de Canadá", en el cual se les solicitaba autorización para editar su primer disco como material para el departamento de danzas étnicas, que realiza labores didácticas en las escuelas canadienses. Pese a lo alentador de la noticia, es triste que los niños canadienses tengan mayores posibilidades de conocer el folklore chilote que los niños chilenos...

Comité de desarrollo de la Cultura

El jueves 26 de Abril, citaron a una Conferencia de Prensa en el Taller Contemporáneo un conjunto de personas vinculadas al ambiente artístico, afectados por la negativa de exención de impuestos. En esa ocasión dieron a conocer los problemas que ello les acarrea y anunciaron la formación de un "Comité de desarrollo de la Cultura". Dicho Comité lo integran Sello Alerce, Coordinadora Nacional de Peñas Folklóricas, Nuestro Canto, Taller Contemporáneo, Taller 666, y los músicos Aquelarre, Illapu, Ortega, Quelentaro, Tito Fernández, Millaray, Jorge Yáñez y Pedro Yáñez.

Los artistas e instituciones nombrados fueron notificados los primeros días de Marzo que, en cumplimiento del decreto - ley 827, sus espectáculos no quedarían exentos de impuestos. Razón: no reúnen los requisitos artístico - culturales que les permitiría gozar de esta franquicia.

Para los artistas afectados ello significa, concretamente, pagar el 22% de impuestos (11% al Fisco y a la Municipalidad, respectivamente) sobre los ingresos brutos, además del tributo sobre las posibles ganancias.

"Este impuesto, sumado al 5% del Pequeño Derecho de Autor, los costos de arriendo de local (teatro cobrar alrededor de US\$ 1.000) y de producción (publicidad, iluminación, amplificación, etc.), hace prácticamente imposible generar ganancias, a no ser que se cobrara un precio altísimo por la entrada, cosa que tampoco es posible. Nosotros no tenemos renta de ningún otro tipo y nuestra actividad artística sólo la podemos mantener con los ingresos de nuestro trabajo", señaló Patricio Villanueva en representación del comité.

Por su parte, Nano Acevedo (Director de Casa Folklórica Doña Javiera), enfatizó "que esta medida deja al artista nacional sin protección alguna y en condiciones muy desventajosas respecto a los artistas extranjeros".

Frente a esta situación, los artistas han conversado con autoridades como Benjamín Mackenna y el General César Mendoza, y apelado al Consejo de las Universidades que resuelven sobre esta materia.

Asimismo, esta reunión con los medios de comunicación busca hacer conciencia en la opinión pública "acerca de las dificultades que esta medida conlleva para el desarrollo de un arte nacional que, en definitiva, interesa a todos los chilenos".

Talleres Andamio en la literatura

"Una ciudad cualquiera, un lugar en el mundo actual donde no se cante ni se escuche poesía, es tierra de una sola oreja, de medio ojo y media vida".

Talleres ANDAMIO, grupo que nace en Mayo de 1978 bajo el nombre de "Talleres Literarios Nuestro Canto", asume tarea de poeta: dar vida entera.

Hoy son unos 50 jóvenes escritores: estudiantes, trabajadores, artesanos, que, agrupados en 7 talleres, realizan una actividad interna de búsqueda permanente de conciencia y madurez para cada uno de sus integrantes; a la vez que una ininterrumpida difusión literaria, estrechamente unida a organizaciones de base, organismos sindicales, estudiantiles, y agrupaciones culturales.

El año de vida que cumplen el 26 de Mayo remata dos importantes tareas en marcha: el espacio de poesía a cargo del Taller, que se transmite todos los Lunes por Radio Chilena, incluido en el programa Nuestro Canto y la "Revista Andamio" que, recogiendo esencialmente la creación experimental de sus integrantes, anuncia la salida de su segundo número en estos días.

Así encarnan, en su trabajo, la imagen que el nombre que los agrupa nos entrega: "ANDAMIO", una estructura que, en base a la relación y al equilibrio de cada una de sus partes, se levanta para servir de apoyo a una construcción". En este caso, la de nuestra realidad cultural.

Teatro Universitario Independiente presenta: "Por Sospecha"

"Por sospecha", obra teatral del dramaturgo chileno Luis Rivano, es el nuevo montaje del Teatro Universitario Independiente: grupo que se ha propuesto trabajar con dramaturgos nacionales como una forma de incentivo a su creación.

La presente obra, que recoge aspectos de la experiencia de Luis Rivano como Carabiniero, muestra a tres personajes: un obrero, un joven poblador y un "lanza", que comparten una celda en la cárcel en donde han sido detenidos.

"Es en pequeño el olor del mundo" explica el autor. Ninguno de los tres hombres está cabalmente enterado de la razón de su detención, y pierden, por lo tanto, la posibilidad de defenderse, de reclamar o de apelar, en una zona en donde nadie les da respuesta, donde pierden finalmente su dignidad, en el tramo que se llama "Por sospecha".

La dirección de la obra es colectiva, y pertenece a los 3 actores: Alejandro de Kartzow, Adolfo Assor y Cristo Cucumides. Se trabajó sobre la base del texto de Rivano. El trabajo disciplinado y continuo del grupo ya fue valorado con el premio de "La Chilena Consolidada", por el montaje de la obra "Esperando a Godot" del autor británico Samuel Beckett. (Ver La Bicicleta N° 2).

*No se trata sólo de un fenómeno
musical inocente, sino de un mensaje
útil para legitimar el sistema y hacer
del mundo una gran tienda*

Travolta: fiebre transnacional más allá del sábado

FERNANDO REYES MATTA

chileno. Director del área de comunicaciones
de ILET (Instituto Latinoamericano de Estu-
dios Transnacionales) con sede en México.



Un año después de *Network*, la película que bajo el ropaje de un drama sobre la televisión contemporánea hizo la promoción ideológica de las transnacionales, ha llegado a las pantallas de prácticamente todo el mundo la figura de John Travolta y *Fiebre del Sábado por la Noche*. Y ésta tampoco es una película inocente. A través del mundo de las discotecas y sus dramas promueve una racionalidad cordial entre los jóvenes y el mercado de consumo.

Empleado de una ferretería, miembro de una familia de inmigrantes italianos que preside una madre religiosa y dominante, hijo de un padre sin empleo, Tony Manero (protagonizado por Travolta) se delinea de entrada, al principio de la película, cuando camina por una calle de Brooklyn y exhibe orgulloso sus zapatos nuevos, su pantalón de talle alto, su camisa de color chillón. Se detiene ante el escaparate de una tienda de ropa, y le ofrece al dueño cinco dólares en depósito por apartar una preciosa camisa de fibra sintética. Luego sale corriendo y el tendero le grita:

— Espere, déjeme darle un recibo.

— No es necesario. Confío en usted, le contesta Travolta.

Eslabón final del proceso distributivo del sistema, el dueño de la tienda sonríe complacido y halagado, y lo deja partir.

Las únicas posibilidades de realización (ideales, sueños, ilusiones, fantasías) de este joven de la clase media norteamericana consisten en comprarse ropa y bailar, hasta agotarse, el sábado por la noche en una discoteca donde, a diferencia del trato que recibe en su casa, sí se le respeta y admira.

Fiebre del sábado se realiza en Estados Unidos y se destina a un mundo juvenil de finales de los años 70 que no vivió las épocas de James Dean, Marlon Brando, Elvis Presley, y ni siquiera la de los Beatles. Síntesis de todos los estilos bailables del rock, combinados con unos cuantos gestos asimilados de las artes marciales orientales, Travolta encarna la negación del pelo largo, de la vestimenta descuidada, de la mezcilla desteñida, y representa una posibilidad encantadora de que el joven de hoy tenga un mundo propio y distinto al de las generaciones precedentes, inconformes, contestatarias. A diez años del mayo francés de 1968 y de las grandes manifestaciones antibelicistas, *Fiebre del Sábado por la Noche* propone una juventud despolitizada e incapaz de comprometerse. ¿Para qué comprometerse si el sistema

por sí mismo abunda en oportunidades?

“No habría que pensar que todas las películas son producidas por pensadores lúcidos y cínicos de la clase dominante para difundir su concepción del mundo en las clases dominadas. El cine también está destinado a la burguesía misma, sobre todo a las capas pequeño-burguesas, que tienen necesidad de este espejo para reconocerse con complacencia, para adquirir confianza en la universalidad de sus valores y para creer en ellos al margen de los cambios históricos”, se dice en un estudio sobre “el cine en la sociedad capitalista” publicado por la revista *Cahiers du Cinema* en 1973.

Y se añade: “Lo que está en juego de manera esencial en esta lucha de clases ideológica burguesa es hacer natural, evidente, universal e inmutable, su punto de vista y su concepción de la vida; hacer admitir en los hechos, aun a aquéllos a quienes explota, el orden social actual como un orden natural, eterno, y su posición en este orden como una posición a desear y no a derrocar”.

En Santiago, México, Barcelona, Caracas, Lima, Tokio, Buenos Aires, Lisboa, Amsterdam, a partir del estreno de *Fiebre del Sábado por la Noche*, las discotecas se ven repletas de jóvenes que mueven la cadera como Tony Manero, visten su traje de acrilán blanco, se peinan como él y usan la camisa abierta por encima del saco. En México se crea un programa de televisión justamente el sábado por la noche para premiar al mejor bailarín de discomusic y los grandes almacenes ofrecen en venta los trajes y las camisas al estilo Travolta. En Santiago de Chile y en Madrid se organizan concursos en las discotecas y se proyectan las escenas de baile de *Fiebre*.

Mucho más que música

“La Cinema International Corporation nos facilitó más de quince copias en 16 milímetros de las dos escenas más importantes del film desde el punto de vista discotequero: la del baile de Travolta y la del concurso de baile. Hablamos con dueños de muchas discotecas españolas y les propusimos la organización de concursos de baile. Al principio, nos miraban con mucho escepticismo. Pero luego se dieron cuenta de que la cosa iba a funcionar”, declaró a la revista *Cambio 16* un madrileño, jefe de promoción de la empresa Polydor.

Por su parte, los críticos de los países subdesarrollados se limitan a hablar de la película como de un fenómeno juvenil más o menos trascendente, alejado de la verborrea y de lo discursivo, que cuando mucho trata de implantar un tipo de baile y de música facilona y pegajosa, como las melodías

que se escuchaban en los altavoces de los supermercados. Pero ninguno ha reparado — como no lo hicieron ante *Network* — en que no se trata tan sólo de un fenómeno musical o de entretenimiento inocente, sino de un mensaje perfectamente útil para mostrar un “orden natural de las cosas”, es decir: la racionalidad existente entre los jóvenes y su capacidad de consumo, le legitimidad de la ideología transnacional en un mundo concebido como tienda.

No es accidental que este proyecto mercantil haya triunfado de una manera tan espectacular que ha propiciado la imitación en cadena. La distribución de películas se ha centralizado, dice Thomas Guback al escribir sobre la industria filmica norteamericana. La información, sintetizada por el investigador finlandés Tapio Varis señala que: “La MCA y la Paramount fundaron la empresa Cinema International Corporation, N.V. (compañía holandesa) en 1970 para distribuir películas de ambas firmas fuera de los Estados Unidos. En 1973, la Metro Golding Meyer firmó un contrato de diez años para que la Cinema International le distribuyera todas sus películas fuera de los Estados Unidos, vendiendo a Cinema International la propiedad total de 19 salas de exhibición en el extranjero y su participación parcial en otras 14 salas”.

Si la Transamérica Corporation, propietaria de Unites Artists, produjo *Network*, con igual ímpetu competitivo la Gulf & Western, a través de su filial Paramount Pictures, lanzó al mercado *Fiebre del Sábado por la Noche*. Detrás de cada película una gran corporación transnacional. Y una operación transnacional con estrategias.

Robert Stigwood, productor de *Fiebre del Sábado por la Noche*, reunió en enero de 1977 a los ejecutivos de la Cinema International Corporation que distribuye el film y a los gerentes de la firma discográfica Polydor para proponerles la coordinación entre ambas empresas a fin de lanzar conjuntamente el producto. El acuerdo se llevó a cabo entre Stigwood y las dos multinacionales en el Mercado del Disco de Cannes, Francia. Más tarde movieron sus mejores armas de relaciones públicas para que la película fuera nominada en la sesión anual de los Oscars en Hollywood. No lo logró, pero sus productores aprovecharon su éxito en la taquilla para vender el disco con la banda sonora. Sólo en Estados Unidos vendieron más de 13 millones de unidades, más que lo que alcanzó a vender el mejor disco de los Beatles en los años 60.

En la industria filmica hay ahora la tendencia a erigir corporaciones verticales que controlan varias etapas de la producción y la distribución cinematográficas. Aunque esta expansión vertical no ha

Incluido la exhibición a gran escala, "esta clase de monopolización a escala global ha sido de lo más exitosa para las corporaciones norteamericanas, que en la práctica son oligopolios" según el estudio citado de Tapio Varis.

Idealización de lo sintético

Es evidente la estructura financiera y comercial que se esconde detrás de **Fiebre de Sábado por la Noche**. No casualmente Travolta representa a un joven que tiene como ídolos a estrellas igualmente de origen italiano (el Al Pacino de **Serpico**, el Sylvester Stallone de **Rocky**) que, como él, fueron elaboradas al vapor por la fábrica de sueños hollywoodense. Tampoco es casual el lanzamiento publicitario internacional de John Travolta Tony Manero mediante una campaña orquestada en todos los frentes del consumo: la película misma, los discos, los casset, la ropa, el tipo de música, el hábito adquirido de asistir a discotecas.

¿Pero en realidad qué es lo que pretende la cinta? ¿Cuál es su mensaje? ¿Cuál es la idea que vende?

Desde que la fibra sintética vino a sustituir a la lana y al algodón (materias primas al fin y al cabo del Tercer Mundo), desde que una generación entera se vistió de mezclilla, la industria química ha tratado de imponer la conveniencia de la ropa fabricada a base de polyester y nylons. Y entonces vemos que Tony Manero adora las camisas chillonas de fibra artificial.

El joven bailarín no es un inadaptado social ni un rebelde, sus inquietudes se limitan a "irla pasando bien". Cuando el tendero le ofrece el recibo no lo acepta. Cuando su patrón en la ferretería le aumenta el sueldo, Manero ve la aprobación de los demás, el reconocimiento paternalista, y se siente gratificado como obediente trabajador y confiado ciudadano. A través del pequeño propietario, Manero confía en el sistema, en el dueño de los productos y por extensión de los medios de producción, confía también en el disc-jockey que en la discoteca escoge los discos por él, que simplemente los baila. De ahí la perfecta armonía que personifica Manero entre los jóvenes y los mercados de consumo.

Su gusto por la fibra sintética idealizada en el film, la camisa azul que quiere comprar, la camisa estampada que no quiere manchar durante la cena, la pistola de aire con la que se arregla la cabellera frente al espejo, vienen a reafirmar el gusto de los jóvenes por las tecnologías que las empresas transnacionales han creado para un uso que termina por ser mercantil en su razón dominante.



El film no se restringe a proponer esto de manera velada. El disc-jockey agrega un dato ratificado y dice explícitamente. "¡Qué hermoso bailan! ¡Qué bien lucen sus peinados! ¡Qué elegantes se ven con sus trajes de polyester!".

Y los jóvenes giran en la pista de baile, bajo estímulos de luz y sonido en persistencia acelerada. Prefieren el sonido electrónico a las orquestas en vivo. La armonía es perfecta, propia de la generación que se creó mirando el pasar de la publicidad ante la televisión. Esta dimensión del paisaje publicitario está marcada aún más fuerte en **Brillantísima (Grease)**: los títulos del film y los nombres de las estrellas aparecen en medio de anuncios urbanos como Pepsi, Firestone y otros.

Juventud y conformismo

El mundo de la discoteca es artificial y sintético, con luces intermitentes de colores, un ambiente psicodélico logrado mediante artificios electrónicos. Y esta artificialidad es la gran propuesta subyacente: con su avanzada tecnología y su capital, las transnacionales pueden crear un universo nuevo y fantástico.

Así, Travolta es la búsqueda de una identidad del joven de hoy. Aspira a la resolución individualista de su vida. No es el James Dean ensimismado que desprecia el orden existente, que no se rasura, que viste mal, que no se baña, que usa ropa vieja, pantalones desteñidos de mezclilla y elude los centros comerciales.

Travolta (o Manero) es la otra cara de la moneda: convive con los comerciantes del barrio, trabaja para poder satisfacer a un sistema que lo arroja cada día a consumir más y más artículos superfluos que avalan su personalidad. Es un perchero, un maniquí salido de las revistas de moda masculina.

Sin esa magnífica camisa de polyester sin esas fantásticas luces, sin esos 30 dólares que le permiten ser el rey en la pista, Tony Manero no es nadie. Lo que le da una identificación es ese mundo artificial y vacío creado justamente por esos eslabones finales de la cadena de producción del sistema transnacional.

Con esta aparente sutileza, la película pone en circulación un aparato ideológico que socava los modelos nacionales y las conductas locales de los países no industrializados donde se exhibe. Busca una adhesión juvenil mundial y la encuentra: hay que conformarse y escalar posiciones dentro del sistema que a todos cobija y protege. A todos les da oportunidades, incluso a los miembros de ese Tercer Mundo que sobrevive en los Estados Unidos, en los ghettos italianos, negros, chicanos, puertorriqueños...

Tomando en cuenta el desarrollo de las tácticas ideológicas de las grandes corporaciones transnacionales, queda una pregunta abierta: ¿serán los niños el siguiente objetivo de las transnacionales para incorporarlos al consumo? Si **Fiebre del Sábado por la Noche** intenta una penetración para imponer o cambiar pautas de consumo entre los jóvenes de todo el mundo, si los niños son el único público al que no se ha dirigido específicamente un mensaje cinematográfico que defienda a las transnacionales, ¿debemos esperar en este año internacional del niño la llegada de un pequeño Travolta que ofrezca la maravilla de un nuevo modo de vida infantil donde las raíces transnacionales se asienten con firmeza? ■



Estimado señor:

Por intermedio de un amigo, me he enterado de que han publicado Ustedes una correspondencia mía con el Conjunto Aquelarre amén de mi canción VALPARAISO.

Me es inmensamente grato saber que en Chile se me recuerda y que una revista Chilena recoja estas breves líneas de mi carta y esas no menos breves en que alguna vez traté de encerrar el Puerto de Valparaíso (tarea imposible, como se sabe). En algún escrito — que espero algún día publicar — digo que Valparaíso es una ciudad abierta, y que de pronto nos sumergimos en esa oscuridad metálica y húmeda que es el carro del ascensor en el plan y comienza el ascenso ruidoso que nos lleva hasta lo alto de los miradores donde pretendemos dominar la ciudad indomitable. Como aquella carta de Aquelarre debe haberse extraviado, quisiera, Señor Director, viera Usted la posibilidad de enviarme un ejemplar de la revista o una fotocopia.

Evidentemente mucho mejor sería tener la revista y aún poder colaborar con Ella. A propósito de esto último. Debe Usted saber que en los últimos años he sido publicado en diversos sitios. Mi poesía ha sido traducida a varios idiomas. Y siempre recordando Valparaíso, me permito hacerle llegar un pequeño grupo de poemas escritos en la ciudad francesa de Niza, en el verano de 1977 y dedicados — invariablemente — a mi puerto natal.

También le pediría, Señor Director, que otorgase mi nueva dirección al Conjunto Aquelarre de quienes estoy tan agradecido por haber grabado canciones mías. Nada más importante para un chileno que vive lejos de la Patria, el saber que allá se le recuerda.

Quedo a su entera disposición, tal vez le interese para su revista alguna nota cultural de esta vieja Europa.

Atentamente.

Osvaldo Rodríguez.

Madrid, 25 de Enero de 1979.

NO ES QUE TE RECUERDE

No es que te recuerde sólo por recordar, tierra, piedra, raíz inmemorial, aquí bajo la lluvia de agosto opuesta página de verano y luz

Sólo busco tocar con mi corazón mojado algo del suelo que arde o la transparencia del azul y el viento y la gaviota.

No vivo, si no vivo cada día alimentando sólo por mis sílabas.

PLAYA DE LAS TORPEDERAS

— Playa Ancha —

Nombre de guerra, adivinanza?

Cómo fue que en nuestros juegos éramos capaces de jugar al tiempo?

Pero no, prefiero recordar un ancla sumergida entre las flores donde se amarraron mis quince años. Escalinata, algarrobo doblado por el viento, arena y mirador, entonces cada beso valía por un sueño y casi siempre era verano.

Estimados Amigos

Mucho me costó conseguir los dos primeros números de la revista, y, una vez en mis manos, he debido defenderlos del interés — por momentos ansioso — de los muchos ojos que quieren leerla por estos lados.

Hace meses supe que La Bicicleta se había echado a correr por la cuerda floja de nuestra "apagada" geografía cultural, y de inmediato quise conocerla. No fue tan simple como se

podiera pensar. Es tremendamente dura la distancia real, y las dificultades para atravesarla, que hay entre interior y exterior.

Al fin, aquí las tengo.

En primer lugar, felicitaciones por el nombre. La idea es excelente: fragilidad compacta, tracción a pulso, apta para comerse los aires que corren, segura de avanzar a paso de hombre, La Bicicleta; es un poco algo a lo cual todos quisiéramos subirnos desde ahora mismo, sin más capital que la disposición al sudor, las ganas de correr con nuestras propias piernas, entre tierra y aire vistos con nuestros propios ojos.

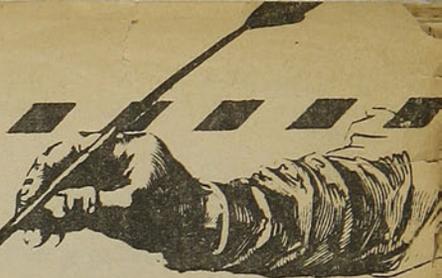
No voy a meterme en comentarios página a página. Creo solamente que el proyecto, en su ambición, es proporcional a la experiencia decisiva que vive el país, a este tiempo - escuela de responsabilidad y cultural. A veces pensamos que nunca ha sido tan explícita como ahora la permanente lucha entre lo viejo y lo nuevo, lo atado y lo libre. Por ahí, entre las páginas, a veces se vislumbra el respiro futuro, tan difícil de agarrar cuando el presente es tan pesadamente concreto. Es difícil pisar terrenos en que "lo viejo está muerto y lo nuevo no puede nacer". Tal vez una bicicleta colectiva nos puede ayudar.

Aunque sea imperceptible, hay millones que esperan de eso también imperceptible que se llama arte, y como un fantasma recorre todo nuestro estar hoy día.

Yo también quiero pedalear.

Un abrazo grande.

Eugenio Llona.



París, 27 de Febrero de 1979.

Queridos amigos:

Acabamos de salir de un homenaje de Agustín Lara y Jorge Negrete, que tuvo lugar no lejos de nuestra sede, cuando en una esquina cualquiera nos atropelló la bicicleta.

La completa obscuridad en que nos encontrábamos, nos hacía pensar con nostalgia en los boleros de Lucho Barrios, en la expectante campaña del COLO COLO en la Copa Libertadores de América, y en más de un farol de la calle Matucana, a la altura de San Pablo.

Todavía teníamos en la memoria las emocionantes noticias que han atravesado continentes y océanos, iluminando la esperanza de miles de avechuchos de desterrada pluma: el descubrimiento del Charles Bronson chileno, los milagros de la Yamilet y las hazañas del Huaso Travolta.

Nos parecía lejano cualquier pedaleo hacia una meta galáctica. Los ciclódromos, en tanto que circulares, parecen no tener ni punto de partida ni de llegada.

Y sin embargo, he aquí que Uds., sin grandes aspavientos, se encaraman en el ventilador y encienden gallardamente la luz multicolor del ciclismo pedaleante.

La hora ha llegado del ejercicio matinal. Este choque afortunado remienda el carmesí de nuestra vieja camiseta. En la capta cosmopolita hav

mucha leña. Los adversarios son despiadados. Pero nuestra conciencia se mantiene incólume y siempre dispuesta a barrenar los monstruos libidinosos.

Extendemos nuestros brazos hacia Uds. con el objeto de estrechar los lazos entre ambas asociaciones.

¿Nos prestan la bicicleta?.

INSTITUTO PARCIAL Y EFIMERO
DE LA POESIA ITINERANTE
DIRECTORIO GENERAL

Gustavo Mujica, "El Grillo".
Eduardo Carrasco.
Patricio Manns.

Madrid, mediados de Febrero de 1979.
Sr.
Eduardo Yentzen.

Termino de leer, de una sola sentada, los dos números de la revista que diriges. Y fue bueno. Tanto que quise escribirte y escribirles para decíroslo.

También debo dejar constancia que he buscado ansiosamente entre tanto nombre alguno conocido, quiero decir alguno que yo — me — conozca. Y había. No muchos pero había. Y quiero saludarlos: Alvaro, Eduardo, Miguel, Isabel y por supuesto el Yaka (Daniel Ramírez) cuyo artículo leí con una especie de devoción. ¡Salud Yaka!

Madrid está inviernos, pero

dulce. Yo me paseo prisionero de instancias vagas de las que dependen cosas no muy precisadas aún. Tantas cosas que mejor te mando un poema, hijo de la suave melancolía que suele mezclarse en mis bolsillos con boletos de metro, con la consiguiente confusión ante perforadoras automáticas.

Un Abrazo.

Rodomiro Spotorno.

La Catedral de Vallenar

A mi inocente Abuela Elisa, que en paz descansa en su ciclo que no logró concebir.

He visto Notre Dame y su encaje pétreo y Chartres, la luz cortada por el filo de sus torres.

En Leipzig la sobrecogedora tumba de Bach danzaba solemne un eterno clavecín

Y la Sagrada Familia barcelonesa y esquizofrénica me sumió en el delirio.

Pero la Catedral de Vallenar me pasmaba con su majestuosidad. Su campanario enorme se elevaba al cielo, una mano santa y dolorosa hacia Dios, y cuando sus campanas cuajaban el aire no cabía duda alguna: El propio Espíritu Santo las tañía.

En el Mes de María toda la nave central era el olor de las azucenas

mórbida blancura acariciaba obsesamente por el lascivo incienso sacristanil y después los merengues copos de nieve azucarados que mi Abuela Elisa compraba para premiar la paciencia del niño tímido y tranquilo. Ella no sabía que yo adormecía por la incomprensible letanía del rosario caía en éxtasis místicos.

Ella no sabía que yo amaba a la Virgen.

Las vírgenes nortinas son morenas como morenas son las mujeres nortinas.

Cuenta la leyenda que era una hermosa princesita india conversa a la Fe Celestial por el terrenal amor de un Conquistador.

(¿Cómo una refinada princesa puede enamorarse de un gañán patibulario? Los misterios del amor.)

Mi Abuela no sabía que yo amaba a la Virgen.

No a la Virgen María, Madre de Dios, sino a esa virgen quinceañera, sola, morena y sin el Niño, ojos achinados, pómulos salientes y un escote dibujando los pechitos más hermosos que yo haya visto jamás.

REPÚBLICA

REPÚBLICA

1250



Quando volví a Vallena grande y definitivamente tonto ya, todo me pareció minúsculo, minuciosamente ridículo, sus árboles, de verde sucio, las grandes avenidas, callejas polvorientas, la Iglesia era un galpón en esa plaza tan triste y su campanario de torcida y miserable construcción.

Pero era el mes de María y la Virgen en cuna de azucenas, ojos achinados, pámulos salientes y un escote dibujando los pechitos más hermosos que yo haya visto jamás.

Compré merengues en la misma pastelería. (nada más permanente que una pastelería de pueblo) y con la boca llena de azúcar y azucenas me despedí de ella hasta nuestra cita definitiva. (se sabe, siempre se vuelve al primer amor.)

Madrid, 28 Noviembre 1977

Estimado Eduardo:

Felicitaciones por "La Bicicleta" que partiera como una pesada y vulgar CIC de media pista y ya, apenas en la segunda carrera, se ha vuelto liviana, veloz y precisa, a la altura de las mejores Legnano, Cinelli o Campagnolo hechas a medida.

En esta segunda carrera me tocará tirarte un poquito de agua — para refrescarte. . . la memoria — al señalarte que en el artículo de las pp. 24 — 26 precedido por las letras del S.O.S. en el que se hace un sucinto resumen de lo que ha sido el Grupo Cámara Chile desde su fundación, en 1974 por Mario Baeza, hasta la fecha, se omitió destacar la Exposición Colectiva de Plástica Nacional: "RECREANDO A GOYA" que se desarrollara en octubre del año pasado en el Instituto Goethe. Como fuera éste un esfuerzo extraordinario de todos nuestros más importantes creadores plásticos me parecería injusto no rescatarlo de ese olvido.

Y así como la vertiginosa carrera de La Bicicleta ha obligado a las Autoridades Competentes a realizar una que otra mejora en el Ciclódomo Nacional (que a la postre redundará en el beneficio de todos sus usuarios) espero poder alentarlos también en la tercera carrera.

Vicente Germano

LA BICICLETA (cueca)

Ya tenemos bicicleta
no nos vamos cuesta abajo
hay que pedalear firmeza
aunque pelemos el ajo

Para en los pedales
van los ciclista
con la revista nueva
que está a la vista

Que está a la vista ay si
ruedas y rayos
no se olviden amigos
que cantó el gallo

Van tocando retreta
en bicicleta

Roberto Parra

R Agradecemos al tío Roberto esta alentadora cueca

NOTA ACLARATORIA: El poema inicial de nuestro 2º número . . . no es un poema. Es la letra de la canción "La Bicicleta con Ales" del compositor uruguayo José Pedrone.

LUGARES DE VENTA

Taller 666 - Siglo XX
Teatro El Angel (Huérfanos/Sn. Antonio).
Ictus - Merced 349
Taller Contemporaneo - Sn. Martín 57
Cine Toesca - Huérfanos/Teatinos
Casa León (Irrarázaval/A. Varas)
Teatro Imagen - Bulnes 188
Pastoral Universitaria (Campus Oriente U.C.)
Vicaría Past. Juvenil Santa Mónica
Cámara Chile - Miraflores 544
Pastoral Universitaria (Campus San Joaquín)
Dep. Cultural Zona Sur (San Nicolas 408)
Centro imagen Alameda 1584

