

QUINTA RUEDA



Revista cultural

N.º 9, agosto 1962

L.º 60

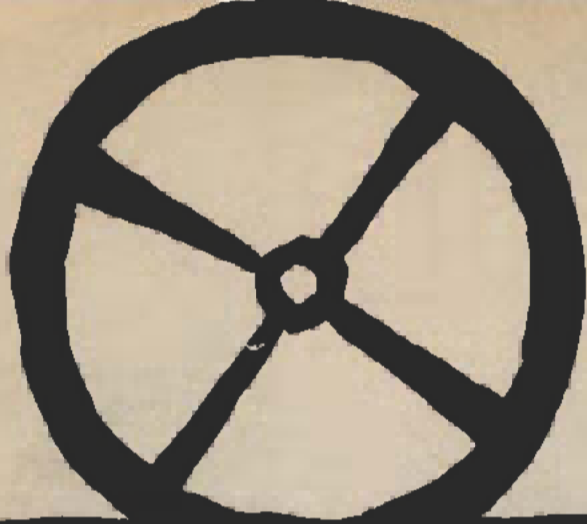
PRECIOS: 100 L.º

Barnabás ante la estaca

**Teatro Municipal:
reunión de fantasmas**

Artemio en Madrid

Víctor Jara: las raíces del canto



en bandeja

"El Mercurio" y "Las Últimas Noticias" ampliaron el espacio que dedican a la literatura y los espectáculos y hasta "La Segunda", cuyo interés primordial es lo que su director entiende por política, mantiene su cobertura.

Si se compara con la prensa de izquierda, las conclusiones son tristes. Apenas suele otorgarle algún rinconcito escondido a estas materias.

¿Por qué será?

Los directores ni siquiera parecen darse cuenta que una buena sección de espectáculos puede ser una ayuda para la circulación de su diario. Una persona mal pensada hasta podría inferir que las artes están limitadas a un reducido ghetto en los diarios de izquierda, porque a sus rectores simplemente no les interesan. O porque creen en la política y el Colo Colo como platos únicos.

El resultado —cualesquiera fueren las causas— es que todo un amplio campo de innegable importancia, aun en el campo político, se le entrega en bandeja a la derecha.

escultor redescubierto

Un buen trabajo se llevaron los jurados encargados de seleccionar el envío a Cuba y la muestra de pintura joven que pronto deberá viajar a Argentina, España y varios países socialistas, dado que fuera de nuestras fronteras seguramente se desea ver expresado en la plástica el nuevo "camino chileno".

Hasta el momento las nuevas manifestaciones se han mantenido en una suerte de "pintura guerrillera", destinada a hechos muy contingentes (destiles, concentraciones, ofensivas culturales, etc.), lo que no está mal por la vigencia y la funcionalidad de las creaciones, pero, lamentablemente, todavía se demuestra reacia a pasar a un plano de seria elaboración formal.

Paradójico resulta que el acontecimiento más relevante nos venga del pasado: la retrospectiva del recientemente desaparecido escultor Sergio Mallol, organizada por la Facultad de Bellas Artes de la "U" (Sede Oriente). En vida, el artista expuso muy pocas veces y ahora el conjunto de su obra viene a sorprendernos gratamente a legos y entendidos. Porque la verdad es que recién se "descubre" a un valor



Paula Moya y Vicente Santa María en "La Victoria".

de excepcional calidad, a un escultor de esos que se dan muy de tarde en tarde, y que, por su entrañable amor al oficio, su técnica de ejecución y su fino sentido plástico, representa un ejemplo de singular validez para las nuevas generaciones y, en general, para el momento que vive nuestra plástica. ¡Un Cid, que gana batallas después de muerto!

"Victoria" en Alemania

Pronto debe estrenarse en la TV alemana "La Victoria", que el director Peter Lilienthal de la RFA filmó en Chile durante el último verano.

Sus intérpretes: pobladores de Nueva Palena, la diputada Carmen Lazo, jóvenes aficionados y apenas uno que otro profesional. En la primera crítica alemana tuvo buena acogida. Describió Wolfgang Ruf, en "Medium", cómo Marcela, una muchacha provinciana, llega a Santiago llena de aspiraciones pequeñoburguesas y, en contacto con la realidad ambiente, casi sin darse cuenta, se va transformando. Escribió Ruf:

"No es una película de tesis, sino —y eso significa mucho más— un film sobre el sentir y pensar de los seres humanos y sus reacciones ante situaciones concretas. Lilienthal hace compartir ese proceso al espectador y logra que se defina, que tome partido,

en forma tan inconsciente como Marcela... La victoria a que alude el título de la película es tanto aquella de la Unidad Popular de Allende en las elecciones de marzo como la victoria de Marcela al hallarse a sí misma.

homosexuales

Entre las publicaciones recibidas este mes se cuenta el diario argentino (tabloide, 4 páginas) "Homosexuales", correspondiente al mes de julio. Publica materiales de los siguientes grupos federados del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina: Profesionales, Eros, Triángulo, Rosa, Safo, Bandera Negra,

Alborada, Nuestro Mundo y de militantes independientes".

El citado diario trae un estudio denominado "Homosexualidad y Machismo", una "Carta Abierta a Todos los Homosexuales", una circular enviada por el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina a las 50 comisarías bonaerenses y también —muy destacado en primera página— una "Carta del Comandante Supremo del Partido de los Panteras Negras de EE. UU. a los hermanos y hermanas revolucionarios sobre los movimientos de liberación femenina y de liberación homosexual".

se nos va

A la publicación de su tercer libro de cuentos, "Tiro Libre" (Siglo XXI) y la aparición en la revista bonaerense "Crisis" de una escena de su obra de teatro "La Balada de Santiago" (cuyo estreno afora), se suman ahora ofertas de publicación desde España y la RDA.

Desgraciadamente (o por suerte), Antonio Skármeta no se da por satisfecho con tales éxitos y durante un semestre se retira, al no del mundanal ruido, por lo menos de muchas de sus actividades habituales; entre ellas, las del Consejo de Redacción de "La Quinta Rueda". No obstante, seguirá colaborando con la revista y se reintegrará de lleno a ella una vez que haya dado forma al proyecto que actualmente lo inquieta.

Más que de cuentos, parece tratarse esta vez de una novela.

Carta Abierta a Todos los Homosexuales

PETITORIO QUE EL PSE PASE A LA COMISIÓN DE LAS DIFERENTES ORGANIZACIONES QUE REPRESENTAN A TRABAJADORES DE LA SALUD MENTAL Y EL DERECHO

HOMOSEXUALES

ESTADOS UNIDOS

Carta del Comandante Supremo del Partido de los Panteras Negras a los hermanos y hermanas revolucionarios sobre los movimientos de liberación femenina y de liberación homosexual



Nuestro vampirologo,
José Rodríguez Elizondo,
es profesor de la Escuela de
Derecho de la Universidad de Chile
y Fiscal de la Corporación
de Fomento de la Producción.

Barnabás ante la estaca

REUNION DE FANTASMAS

José Rodríguez Elizondo

Con "Nino" y con "Simplemente María" llegamos en Chile, hace poco tiempo, al éxímax de la telenovela. Y, por lo mismo, al más alto nivel de esclavos del tiempo y del espacio.

Paralelamente, los críticos especializados en televisión y los sociólogos especializados en generalidades descubrieron que ésa era una linda oportunidad para demostrarle a las pocas personas que no veían telenovelas que éstas eran muy malas y que no debían ser vistas por tantos millones de televidentes.

Lo malo fue que críticos y sociólogos, ensimismados en su labor, olvidaron las grietas del enemigo y metieron a todas las telenovelas en el mismo saco de la execración. Así, establecieron de una vez y para siempre que:

a) Eran una simple adaptación de la novela rosa.

b) Se hacían al reverendo lote, sin plan previo, de acuerdo a la relación entre el interés del fabricante y el gusto del telespectador.

c) Sus personajes eran estáticos. Se conocían a la primera entrega y no cambiaban nunca más.

d) Los actores no tenían posibilidades de desarrollo y se convertían en marionetas de los personajes estereotipos.

e) Cada emisión era independiente de la anterior, se explicaba por sí misma y, por lo tanto, no se integraba en una unidad superior.

En síntesis, el dictamen fue que las teleseries todas eran incapaces de ascender el primer peldaño de la estética; que no podían trabajar con estilizaciones ni con símbolos, y que su función no podía ser otra que servir de anzuelo para capturar el noticiosario clave del respectivo canal.

Con lo cual los sesudos investigadores y dictaminadores dejaron en claro que no se habían dado la molestia de seguir, aunque no más fuera un par de años, las peripecias de "Sombras Tenebrosas".

O, en otras palabras, que no fueron capí de hincarle el diente a Barnabás.

MI MONSTRUO INOVIDABLE

Porque quien haga tenido la oportunidad de dedicarle unas ciento veinte horas al año a Barnabás y sus sinistros tendrá que convenir en que las cosas son harío distintas.

Tanto, que para demostrarlo basta con hacer un breve repaso de sus personajes principales, el mismo que efectuamos a continuación:

Barnabás Collins.— Varón de aproximadamente 200 años, bien llevados, que no puede morir de noche, porque Angelica lo maldijo, pero que no puede vivir de día porque el sol le hace daño. Últimamente se ha mejorado de la maldición gracias a una delicada operación quirúrgica, que lo ha obli-





gado a llevar una existencia simbiótica con Adán. Sin embargo, durante la mayor parte de la tele-serie ha sido, técnicamente hablando, un vampiro.

Angélica.— Llamada también Cassandra. Sirvienta de la familia Collins, por allá por 1795, que se casa con el amo Barnabás gracias a ciertas hechicerías que aprendió en la Martinica. Despechada porque su marido no la quiere, lo maldice y trata de que sufra, que sufra y que nunca muera, convirtiéndolo en un muerto vivo. Por el año 1970, aproximadamente, esclava ya de su propia venganza, comete ciertos errores inaceptables en una brujería de mediana eficiencia. Debido a ello, Nicolás Blair la sanciona echándole sus años encima y convirtiéndola en una viejecita, primero, para estabilizarla como vampira, después.

Adán.— Ser humano armado en el laboratorio del Dr. Lang, gracias a una transfusión de vida de Barnabás. Su subsistencia depende de la de Barnabás y viceversa. Últimamente ha estado cargado a la ternura, motivo por el cual ha exigido extorsionadoramente a Barnabás y a la Dra. Hoffman que le fabriquen un ser humano, pero ahora del sexo femenino.

Vicky Winters.— Niña boba, especie de Alicia en el País de los Monstruos o de Caperucita perdida en el bosque de Collinswood. Se las arregla para estar siempre en el medio de los conflictos satánicos. Esta cualidad le ha permitido transportarse al pasado para conocer el origen de la maldición de los Collins. Barnabás la ama tiernamente, porque al fin y al cabo el amor es ciego.

Peter Bradford.— También conocido como Jeff Clark. Inicia un romance con el personaje anterior en el siglo XVIII y lo reanuda en el siglo XX, bajo el segundo nombre anotado. Colaboró con el Dr. Lang en la armadura de Adán, sustrayendo en los cementerios partes aptas de cadáveres frescos.

Julia Hoffman.— Médico siquiatra con aspecto de solterona. Ama a Barnabás desde el ataúd y éste lo sabe. Gracias a su abnegación y a su competencia profesional se ha ganado el reconocimiento y hasta el cariño de su ídolo. Conoce perfectamente el medio en que se mueve, pues hasta ha sido iniciada en la vampirología por un oculto fuera de libreta.

Willie Loomis.— (a) "El inepto". Sirvienta de Barnabás en el siglo XX. Al comienzo de la serie estaba encargado de velar por el descanso diario de su amo y por la limpieza de su sepultura. Últimamente está colaborando con él para fabricar a la compañera de Adán, motivo por el cual ha debido desempeñar funciones similares a las que cum-

pla Clark como ayudante del Dr. Lang. Confiesa con toda franqueza que no le gusta su trabajo.

Jovette.— Único amor de Barnabás en el siglo XVIII. Angélica la indujo a suicidarse en el scantillado de Widowhill para evitar que, llevada por su amor, aceptara convertirse en la vampira-compañera de Barnabás. En el siglo XX se llama Maggie Evans y está bastante fuera de foco.

Eric Lang.— Científico genial que descubre la fórmula para curar a Barnabás y para crear a Adán. Lo primero le acarrea la animadversión de Angélica y, por ende, la muerte.

Ben Stokes.— Sirviente de Barnabás en el siglo XVIII. Su gran lealtad le valió la manumisión y una pequeña hacienda. Gracias a esto, aparece en el siglo XX como "el profesor Stokes", erudito en magia negra y en todo tipo de ciencias ocultas.

Rvdo. Trask.— Sacerdote especializado en la caza de brujas. En tal virtud, casi consigue que ahorquen a Vicky durante su visita al siglo XVIII, al acusarla de hechicería. Su fanatismo lo convierte objetivamente en aliado de Angélica y en víctima de Barnabás, que lo empareda vivo.

Sara Collins.— Hermana chica de Barnabás. Muere víctima de Angélica y posteriormente se convierte en un fantasmilla tierno y juguetón.

Nicolás Blair.— Especie de mando medio del infierno que viene a supervisar la labor de Angélica, haciéndose pasar por su hermano. Invocando a los muertos con pases de karate ha logrado descubrir el secreto de Adán. Actualmente está tratando de adueñarse de la fórmula, por vías indirectas, para establecer por su cuenta una fábrica de seres humanos hechos a imagen y semejanza del demonio.

Y no sigamos. Quedan muchos otros personajes, pero con lo expuesto basta para entender que jamás podrá hacerse una novela rosa con ellos.

Al mismo tiempo, podrá apreciarse que son tan poco estáticos que han llegado a convertirse en "mutantes", lo cual, a su vez, hace que el telespectador que los conoce con un año de atraso quede irremisiblemente colgado.

A decir verdad, nadie que empezara a ver hoy día la tele-serie podría deducir que el actual Barnabás, bondadoso, inteligente y sensible fuera hasta hace algún tiempo, un "monstruo vil", como él mismo dijera en un rapto de auto-crítica amargura.

DOS EN UNO

Si somos indulgentes con la necesidad comercial de alargar las

teleseries hasta un punto en que se rompe o la unidad de la estructura o la paciencia del televidente, podremos aceptar que detrás de este elenco de monstruos invitados está el mundo fantástico de los sajos de la buena literatura del horror.

Así, resulta claro que ese Barnabás de los primeros tiempos (notámbelo, invisible frente a los espejos, sincronizado con el aullido de los lobos, eliminable sólo con estacas de madera o balas de plata) es el mismo Nosferatu del film de Murnau y el mismísimo conde Drácula de la novela de Stoker. Pero más allá de esta identidad formal con el tétrico personaje nacido de la leyenda transilvana, el personaje de la tele-serie brinda lo que la literatura no entregó: el proceso a través del cual el hombre llegó a ser vampiro y los sentimientos encontrados que dicho fenómeno le provocó.

En esta onda, el telespectador llegó a identificarse con el sufrimiento de Barnabás cuando éste trataba de impedir que su mamá lo viera convertido en un vampiro vil, o cuando le ordenaba a su fiel Ben Stokes que lo eliminara. Del mismo modo, llegó a comprender cuánto puede sufrir un monstruo cuando se da cuenta de que ya no merece ser correspondido por el ser amado.

En síntesis, Barnabás vino a ser "el vampiro al trasluz". O el lado humano del monstruo, como diría algún entrevistador de personajes célebres.

En una segunda etapa —y debido más que nada a necesidades de alargue artificial—, la tele-serie del vampiro se fundió con la del monstruo humano. Para este efecto, el Dr. Lang hizo las veces del prometido Dr. Frankenstein y autoró las dos historias de una manera relativamente ingenua. Por ello hoy tenemos en la misma tele-serie a la creación de Mary Shelly y a la de Bram Stoker. Al hombre que no podía morir como todo el mundo y al que no podía nacer como cualquier persona. Todo mezclado como diría Guillén.

Es de desear que no exista una tercera etapa en la cual, en virtud de alguna variante licantrópica, venga el hombre lobo a fundirse con estos dos monstruos ilustres. En todo caso, al margen de tan indeseable posibilidad, hay que agregar que sobre las dos estructuras anotadas el guionista se ha dado el lujo de introducir sutiles toques de Edgar A. Poe, bajo la forma de mansiones de Usher, sepultados vivos, corazones delatores, retratos de Eleonoras y otras exquisiteces. Con lo cual ha demostrado que es un consciente especialista en la materia y no un simple fabricante de saichichones terroríficos.

ANGÉLICA, CUANDO ME MUERDES...

A esta altura resulta posible establecer que el nivel de la inspiración y la existencia de un plan previo han permitido dos cosas excepcionales en el mundo de las teleseries: verdadera actuación de los



protagonistas y establecimiento de un lenguaje cinematográfico mínimo sobre la base de metáforas, de imágenes codificadas y de banda sonora.

Esta estilización, como es obvio, conduce al descubrimiento de un universo rico en significados alegóricos o simbólicos. Habría que ser bastante bien pensado para no reconocer, por ejemplo, que la succión de los vampiros tiene una poderosa connotación erótica. Un mordisco de Angélica en la yugular de algún cliente equivale a toda una secuencia de Vadim.

Por otro lado, no sería absurdo ver en Nicolás Blair una exposición del poder trágico: engañando a moros y cristianos; usando en beneficio propio las bajas pasiones de Angélica; chantajeando a Barnabás sobre la base de su debilidad por Vicky, o usando a Adán sobre la base de su necesidad de compañía, aparece como un nuevo Calígari con un nuevo César.

Barnabás, por su parte, es un dilema faustico y shakespeariano. Ser o no ser, teniendo como alternativas vivir siempre monstruosamente o morir de inmediato sin alcanzar ninguna expectativa legítima.

Varios personajes —Loomis y los iniciados en la mordida del vampiro, por ejemplo— son la contrapartida necesaria del poder totalitario. La sumisión abyecta y complementaria ante el fascismo, tan bien analizada por Fromm en "El miedo a la libertad".

En cuanto a Angélica —el personaje más versátil y poderoso—, las interpretaciones podrían ser varias. Entre ellas, existe la posibilidad de verla como personalización de toda una dialéctica del amor sado-masquista. Su afán de poseer destruyendo, de no permitir que el ser amado se salve, de sentirse obligada a la venganza porque éste ha sobrevivido y de esclavizarse a dicha venganza en definitiva, es casi una enciclopedia del sentimiento amoroso innoble. Angélica, en este sentido, es tanto la lacer del "eterno femenino" como la del "machismo". El contenido podrido de un continente atractivo.

NO SERA CIERTO, PERO SUCEDE

Si hubiera que llegar a una caracterización final, habría que decir que la de Barnabás es una tele-serie sorprendentemente antimáscara. En ella no nos encontramos con monstruos feos por definición, de una maldad hecha y derecha, sino con un universo de brujas hermosas, de fantasmillas tiernos, de seres manufacturados que se enamoran. Barnabás mismo es un monstruo que cumple una función social, pues todo el mal que hace lo hace bien. Así, al eliminar al inquisidor Trask, se reveló como un vampiro poseído por el afán de hacer justicia. Por lo demás, ha demostrado hasta la saciedad que prefiere morir de veras antes que dañar a los seres que ama. Cosa que no todos los seres normales estarían en condiciones de imitar.

Finalmente, retomando esa hebra de Calígari soltada al pasar, no está de más decir cuán sugerente resulta verificar que todos los monstruos del expresionismo alemán surgieron de una manera anticipatoria. Esos viejos films sombríos, con criaturas subyugantes y subyugadas, aterradoras y aterrorizadas, aparecieron como avanzada de otros monstruos de carne y hueso que se llamaron Hitler, Goering, Himmler y Goebbels.

Si alguien no lo ha observado, sería ya la hora de hacerlo: la fascinación por el terror de ficción puede ser, en la historia, la premonición del terror real.

Lo cual podría sintetizarse diciendo que cuando los monstruos sueñan es porque fascismo traen.

las raíces del

canto

Victor Jara



Victor Jara en Machu Picchu.

EL Perú abrió las puertas y el viento de la revolución entra por todas las habitaciones. Se habla, se discute, se pelea. Aparecen murales que asombran. La imagen de Tupac-Amaru se convierte en símbolo.

En fin, en este "Continente en llamas", es difícil abstraerse del tema político y social de nuestros países. La UPI tiene bastante trabajo para tergiversar el fondo de lo que acontece y, me imagino, sus inversiones han aumentado por la contratación de nuevo personal y nuevo equipo para suplir tales necesidades.

Ustedes saben, los yanquis son muy eficientes.

Echemos una mirada ligera a los vientos peruanos. Los obreros sindicados en la Central General de Trabajadores luchan intensamente por unir a toda la clase trabajadora dividida en cuatro centrales.

Las universidades hacen lo mismo por su lado; pero aquí la cuestión es más tremebunda, porque las manifestaciones de izquierda son multifacéticas. Alcancé a contar casi veinte grupos revolucionarios. Algunos de ellos "tan revolucionarios", que consideran las teorías de Mao, Fidel o el Che, totalmente obsoletas. Para qué hablar de Lenin o Marx: éstos son considerados agente de la CIA.

Pero yo no fui a estudiar la situación revolucionaria del Perú, sino que a cantar invitado por el Instituto Nacional de Cultura para iniciar el Ciclo de la Nueva Canción Latinoamericana.

La experiencia fue notable.

Por primera vez, a nivel nacional y gubernamental, se presentaba en Lima, Chiclayo, Cuzco, Trujillo y Arequipa, la Nueva Canción Chilena. El interés y entusiasmo que demostró el pueblo peruano por Chile y sus canciones es algo que emociona muy hondamente. Así lo pude comprobar nuestro embajador en Lima y nuestro cónsul en Arequipa. El tiempo pasó demasiado rápido para responder a todas las inquietudes y poder cantar en todos los lugares que me solicitaron.

Sin embargo, logré enseñar can-

ciones a grupos universitarios, tuve intercambio con compositores nuevos que ven en la canción comprometida el camino de salida a su vocación. Participé en un acto de solidaridad con Chile, preparado por la C.G.T.P., intervine en un Pleno del Magisterio, conocí personalidades de la música y la literatura, di alrededor de veinte recitales en teatros y lugares al aire libre. Conoci a Marino Sánchez Macedo, arqueólogo cuzqueño, que me enseñó a mirar a través de las milenarias piedras incalcas de Cuzco, Pikillaqta, Sacsaywaman y Machu Picchu.

Quisiera contarles dos experiencias que resumen un poco este viaje. Salazar, un obrero limeño, me vio cantar. Distinto a otras gentes que se acercan para pedir autógrafos, a mirarlo a uno de cerca para ver si es real, dijo: "Me gustaría que usted conociera donde vivo, mi casa, mi mujer, mis hijos, en fin, la gente que vive con nosotros..."

Su invitación fue tan directa y sincera, que acepté.

Fuimos en una micro hacia las afueras de Lima. La micro llena. Un día gris (igualito que el vals). Llegamos a Coimas, un pueblo joven, como quien dice aquí la Población José María Caro. Muchos niños jugando a la pelota. Eran las 16 horas. Comenzamos a caminar y me

fue explicando lo de los Trabajos Comunitarios (Trabajos Voluntarios), el agua potable, el alumbrado, lugares para que jueguen los niños, y subíamos calles estrechas. De pronto me volví y a la distancia se divisaban los edificios del centro de la ciudad y a mi alrededor los cerros cubiertos de casitas que forman una comunidad de pueblos jóvenes de ese sector. Pasamos a un almacén y Salazar compró pan y huevos. Yo compré chocolates para sus hijos. Continuamos subiendo. No paraba de contarme cosas. Parece que siempre nos hubiéramos conocido. Al llegar a su casa, me presentó a su mujer. Morena, simpática, se puso muy nerviosa. Daba la coincidencia que recién me estaba escuchando en la radio y le parecía demasiado sorprendente que este chileno apareciera en su casa. Nos entendimos rápidamente y tomamos once con huevos fritos. Mientras los niños jugaban y me mostraban sus tareas, conversamos de todo: casas, hijos, Perú, Chile, revolución, cambios, etc... Luego me mostraron la casa. Se notaba el cariño y el esfuerzo de un hombre y una mujer en cada centímetro de cemento, en cada tabla y clavo de este hogar, humilde tal vez, pero con un calor humano que las grandes mansiones envidian.

Salazar me confesó que él siempre pensó que yo iría a su casa. Que no había tenido vergüenza al invitarme: "Porque yo cantaba para ellos y él sintió que yo era parte de ellos..." Les contaré que no es la primera vez que me ocurre. Esto me estimula muy profundamente. A veces, uno cree haber desviado el camino, que otro tipo de intereses van mirando la conciencia y separándolo a uno de lo cotidiano, de lo sencillo... y esto me fortalece. Me hace sentir que es válido lo que hago y cómo lo hago.

Salazar volvió conmigo. Caminamos cerro abajo. Vino a dejarme al centro de Lima.

En el Cuzco, en una Liga Campesina, canté para un grupo de campesinos. Algunos de ellos con sus ponchos, chullos, ojotas. Me miraban como sorprendidos. Yo también estaba sorprendido. Tantos años de historia se me venían encima al es-

tar junto a ellos. Las canciones comenzaron a brotar una tras otra. Les hablé de Chile, del sur araucano, de Angelita Huenumán, de nuestros campos, de la Reforma Agraria. Les conté adivinanzas. Algunos de ellos sonreían tímidamente. El sol era diáfano y cerca se oía el rumor del Apurímac. Había contención. Como esas lágrimas que se quieren escapar y no las dejamos fluir. Cuando terminé de cantar, se acercó uno de ellos, me habló en quechua y cantó:

*Has munayman
Siroana
Chequituanayquita
Siroana
Chequituanayquita
Siroana
Chequitiatuguspa.*

Yo sentí que nos habíamos dado un apretón de manos.

Con este estado de exaltación y nostalgia, de amargura y júbilo, escuché el canto quechua. Cantó con sentido antiguo de cumbres y lírico como los ríos.

El canto es una soga que puede unir los sentimientos o los puede ahorrar.

No hay otra alternativa.

Los que fatigosamente buscan los dominios personales. Los que profitan de la inocencia y la pureza. Los que comercian con el espíritu. Los que claudican segundo a segundo con su canto. Los tragamonedas, sean boleros o baladistas, rockeros o comprometidos, de protestas y yeyé, no comprenderán nunca que el canto es como el agua que limpia las piedras, el viento que nos limpia, el fuego que nos une, y que queda ahí, en el fondo de nosotros para mejorarnos. Para ellos sólo ha de quedar el aroma fugaz de los aplausos, los chispazos de los flash o los recortes publicitarios de sus "acontecimientos". La mejor respuesta del canto es el canto como respuesta.

Violeta dijo: "El canto de ustedes que es mi propio canto..." y sus palabras son eternas como las cumbres, como las piedras de Machu Picchu.



Telefonista, cargador en la Vega, jugador, activista, obrero textil, cesante por largos periodos, poeta, casado, tres hijos:

Rafael Eugenio Salas, encargado del Departamento de Cultura de Textil Progreso.

Participo en el Departamento desde su creación, en el año 71.

Nació obedeciendo solamente a la necesidad convencional de que toda empresa del área social "que se precie" debe tener su departamento de cultura".

Textil Progreso está ubicada en el corazón mismo del Cordón Vicuña Mackenna. Perteneció a los Yarur. Los 852 trabajadores se reúnen en un Sindicato Único: "El departamento depende orgánicamente del sindicato, pero esto no

gravita en la práctica. Su creación no fue consultada a las bases, se hizo por arriba. Y esto porque el sindicato no ha hecho suya la batalla por la educación y la cultura. No han podido entender, salvo una excepción (el director Enrique Bobillier), que la batalla de la cultura es tan importante como la batalla de la producción. Es un problema de mentalidad en el que la CUT debería intervenir, organizando seminarios para dirigentes. Si les habla Figueras de cultura, como lo ha hecho, la gente escucha. Si nosotros intervenimos en una asamblea, lo único que producimos es un escorzo anal en los "viejos".

El departamento de cultura de Textil Progreso tiene un grupo de teatro con dos montajes a su haber: "La primera obra, en que recibimos cooperación de gente de afuera, fue "La noche del 6 de diciembre", de Enrique Durán. Fue una mala experiencia. Ellos eran profesionales y exigían eso mismo a los trabajadores que tenían que cumplir otras obligaciones".

"Cada vez que pueden", imprimen la revista "Testimonio" (sucesora de "Hombrenuevo"): "En esta par-

te también recibimos colaboración de afuera. La administración trajo una compañera de Quimantú. Hubo disparidad de criterios sobre el enfoque de la revista. El resultado fue la división del departamento. Esto ocurrió el año pasado. Se formó Relaciones Públicas que se hizo cargo de un programa de radio "Producir Cantando" y de la revista. Nosotros tomamos el grupo de teatro, el conjunto folklórico y el electrónico. Las bases están ajenas a esta división. Por supuesto deberíamos unirnos para no desperdiciar recursos ni esfuerzos."

La otra obra que montaron en Textil Progreso fue "Un día de mayo", creación colectiva sobre la estatización de la industria.

1973: "Nos demoramos un año para conseguir una sala de clases y llevar a cabo la principal tarea que nos hemos fijado: preocuparnos de la educación de los trabajadores. Firmamos un convenio con la UTE de nivelación media tecnológica, y otro con Inacap para cursos de capacitación..., y nuevamente nos encontramos sin apoyo. La respuesta fue que no había plata. Sugerimos entonces que se retirara la propaganda de Radio Portales que ya se hacía cansadora..., finalmente nos dieron recursos. Hay 46 inscritos y el convenio tiene capacidad para 80 ó 100 trabajadores. No tenemos gente para hacer labor agitativa y que se preocupe de la propaganda. Pero la gente que está en los cursos exige y eso es alentador".

El día que se realizó la entrevista en la fábrica, las paredes estaban repletas de carteles anunciando las candidaturas partidarias de los postulantes al Consejo de Administración:

"Hemos ligado las actividades culturales a las tareas políticas. Por algo la cultura es la historia del hombre, y la historia del hombre es su trabajo".

Durante el paro de octubre los conjuntos artísticos realizaron una gira a la zona salitrera. Habitualmente actúan en poblaciones, sindicatos, escuelas y hospitales.

"Las giras las organizamos a través de la CUT. Otras veces por intermedio del Comité Textil. No hay programación centralizada. La CUT debería mantener una ficha de los conjuntos, pero no existe. Por ejemplo, una vez el grupo folklórico hizo una gira organizada por el Departamento Juvenil de la CUT. Resultado: las actuaciones no fueron anunciadas..., o llegaban al lugar y en vez de presentarse a las 7, actuaban a las 10. No tenían dónde comer ni dormir. No sé si echarle la culpa al hecho de que en cultura en la CUT hay un miembro de la oposición. Por otra parte, internamente hemos sido incapaces de delimitar y decidir la organización de los turnos para canalizar el interés que hay por participar en los grupos artísticos. La administración y el sindicato en teoría dan facilidades para que la gente se integre. Pero los jefes tienen que velar por el cumplimiento de las metas de producción y no dan permiso para que la gente se ausente. Por eso es importante la planificación en turnos, para, por ejemplo, poner a todos los del teatro en el mismo horario".

"La mejor manera de que el Gobierno pueda estimular a la gente, es creando el Instituto Nacional de la Cultura, planteado en el Programa de la UP, junto con impulsar la formación de actividades culturales. El verdadero estímulo significa ayudar a las empresas que económicamente no pueden mantener departamentos de cultura, considerando las opiniones de las bases que participan en estos organismos. Por eso es importante organizar el Encuentro Nacional de Trabajadores de la Cultura.

Textil Progreso LA CULTURA CUESTA...

Nora Schaulsohn



Función en Textil Progreso.

"Un día de mayo", creación colectiva.



Rafael Eugenio Salas.

La escopeta de mi abuelo

CARLOS FORESTI

Juan Bruna



Carlos Foresti es profesor del Departamento de Español de la Universidad de Chile (Valparaíso).

Juan Bruna nació en el norte y ahora vive en Tranquilla, al pie de la cordillera y a orillas del Choapa: "... la soledad de la mina y sin tener con quién intercambiar ideas, conversaciones, empezaba yo a hacer trabajar la mente y ahí descubrí la chispa de que podía hacer composiciones. Entonces mis primeras composiciones fueron precisamente que, siendo minero, yo veía cómo se explotaba a los campesinos aquí ..."

Así responde Juan Bruna cuando se le pregunta desde cuándo y por qué escribía.

Lo conocimos en uno de nuestros primeros viajes de búsqueda de material folklórico literario. En el valle del Choapa todos los campesinos conocen su condición de poeta. Hablar de poesías y de versos con los campesinos es desembocar en Juan Bruna. Fuimos recibidos con seca amabilidad, pero sin mayores preámbulos iniciamos una conversación sobre su poesía y su temática. Reconocimos que estábamos ante un poeta popular no ubicado en la línea tradicional ya que su poesía nació tarde y brotó de las contingencias de la lucha social, de la necesidad de liberación del campesino. La soledad y la explotación del campesino son los dos elementos que Juan Bruna señala como iniciales en su creación.

Antes no había escrito. Sólo lo hizo luego de llegar en 1947 a las minas del valle del Choapa. Pero su vida, su formación ("dos años de escuela y cuarenta de sindicato", como dice él cuando se le pregunta por sus estudios), ya estaba delineada. No es el poeta popular conocedor de las fórmulas y de las formas de la poesía popular. El octosílabo lo utiliza como medida base, pero cuando Juan Bruna necesita rebasar las ocho sílabas lo hace sin preocuparse de otra cosa que de su ritmo interno y de su propia necesidad expresiva.

Sus temas recorren la lucha campesina hasta la Reforma Agraria y las contingencias del diario vivir le van proporcionando material para su verso: una fiesta, un compañero y su trabajo, la toma de un fundo por la CORA o las peripecias que pasó cuando suponían en tiempos de Alessandri que tenía armas escondidas y preparaba una sublevación entre los campesinos.

En esa ocasión lo tomaron preso y los compañeros, después de quedar libre, le hicieron una manifestación en la plaza para que explicara qué había sucedido y él respondió en verso con "La escopeta de mi abuelo".

"LA ESCOPETA DE MI ABUELO"

Pa' celebrar Santa Rosa parece que ando terciado, el otro año lo pasé de fiesta y este año encalabozado.

El día 28 de agosto, cuando el último aguacero, venía llegando a mi casa un camión con carabineros.

Venía un oficial grandazo y un inspector de investigación y traía orden terminante de allanar mi habitación.

"Te acusan que estás conspirando y que tení mucho armamento, y querí ser presidente, Beterraga, roto mugriento".

Beterraga, muy asustado, les dice: "Carabinerito, éstas son puras mentiras, le juro por mis niñitos".

Me dan vuelta todos los chirpes, los ganochos de la cama, y hasta el corral de la chancha le escarban con hartas ganas.

Me encontraron una pistola y la escopeta de mi abuelo,

y un revólver desarmado que encontraron por el suelo.

Me llevaron para una mina pa' buscar el arsenal, le escarbaban por todas partes sin poderlo encontrar.

Me bajan a Salamanca, me llevan a la comisaría, me meten en un calabozo, pa' sacarme al otro día.

Pa' que fuera a Iliapel a la Gobernación a declarar y allá un viejo pelado ni siquiera me dejó hablar.

Se puso a hacer una nota y llamó a una pareja, me mandó a dejar a la cárcel y me metieron tras unas rejas.

Estando en el calabozo y pensando con enojo me llegaron a visitar un regimiento de pifios.

¡Ah, pucha, la noche mala!, hacía bastante frío, me pasé la noche en vela oflebrado con los rasquidos. El día jueves en la noche, cuando ya sentía pena, me sacaron del calabozo para mandarme a La Serena.

Con una pareja de carabineros para que me cuidaran en el tren y me pasaron unos pesitos González, allá en el andén.

Llegando al puerto de Coquimbo me bajaron en la estación y como cincuenta carabineros me metieron en un furgón.

Me llevan a La Serena, me meten allá escondido, y al pobre Beterraguita lo tratan como a un bandido.

Me presentan a la Intendencia como a las siete de la mañana, y allá otro viejo pelado me mandó a dejar a la cana.

Estando yo ya precioso junto a todos los reos, me llamaron de la corte para presentarme al cargo. Ante un viejito ministro yo di mi declaración, le conté los hechos ocurridos y él puso mucha atención.

Me devolvió para la cárcel pa' pedir más antecedentes, porque a él le dijeron que yo quería ser presidente.

Estando yo ya encerrado se hace presente el amigo, y junto a mis compañeros, el diputado Pontigo.

La Central de Trabajadores, junto a todos mis hermanos, me pusieron de abogado a un democratacristiano.

Las celdas no tienen water en la cárcel de La Serena, y son quince horas de encierro sin tirar la cadena.

Estando encalabozado sentía obras muy raras, y era que todos los presos caen-reamos en un larra.

El domingo en las visitas vino toda La Serena, me trajeron hartos regalos. ¡Ah, pucha, la gente buena!

El martes falló la corte y me dejó en libertad, y me dijeron: "Beterraguita, aquí no ha pasado na".

Aquí terminé de contarle mis tormentos y desvelos, y toda la culpa la tuvo, LA ESCOPETA DE MI ABUELO.

Venticuatro horas antes, La Moneda estaba situada por los tanques que le disparaban a todas las ventanas. Eso era el viernes 29. El sábado en la mañana el Ministro Palma realizó una reunión en la Secretaría de Cultura. Había representantes de IRT, de Chile Films y de Quimantú. Se acordó lanzar un Documento Especial a cargo de Quimantú. Un noticiero más extenso que los habituales por parte de Chile Films. Y un disco —para recoger los hechos en la creación musical— con canciones alusivas al Tancazo.

El documento de Quimantú (el

Tancazo de ese 29 de junio) salió a los quioscos a los quince días. El noticiero demoró un poco más, pero completo fue exhibido un solo día en algunos cines de Santiago. (La fiscalía solicitó el retiro de la secuencia del camarógrafo sueco, muerto aquel día y que —según dijo— comprometía el secreto del sumario). En todo caso, en el extranjero alcanzó gran difusión.

—¿Por qué el disco demoró más de un mes en salir a la venta?

—Solamente por problemas técnicos —responde Rolando Carrasco, uno de los encargados de su producción, quien trabaja en la OIR—. El lunes de la semana siguiente a los hechos llamamos a los autores para pedirles los temas, pero sucedió que casi todos tenían algo escrito. Es decir, el disco lo podríamos haber tenido listo en 15 días, pero vimos que demorándolo un poco más podríamos perfeccionarlo.

—Bueno, pero dígame. Ustedes llamaron a los compositores y les dieron los temas, ¿entonces se trata de un disco por encargo?

—En cierto modo —responde Gustavo Toro, autor de dos de los diez temas del long-play—. Cuando nos reunimos por primera vez, la única base que teníamos era el discurso que Allende pronunció la noche del viernes. Ahí convinimos los temas posibles que, a grandes rasgos, queríamos reflejar: la guardia, la movilización del pueblo, el homenaje a las víctimas.

—Usted es autor de "En la mañana del 29" y "A una madre calda". ¿Cuándo los compuso?

—Yo tenía que trasladarme a trabajar aquí en la OIR ese mismo día en la mañana. Me tuve que volver. Fui a mi antigua oficina en Indap. Veía los tanques desde la ventana y durante tres horas escuchamos la balacera. Ahí mismo escribí "En la mañana del 29". En la noche, cuando supe que había

muerto una señora que incluso llevaba en el bolsillo la tarjeta del Plan Nacional de Leche, escribí "Balada infantil"; después le cambié nombre.

—¿Y eso también ocurrió con otros compositores?

Rolando Carrasco: —Claro. Casi todos tenían temas en la línea que habíamos pensado. Llegaron 25 compositores y al final grabamos diez. Incluso nos sucedió un hecho curioso. Un día que fuimos a IRT a revisar una de las grabaciones, el control nos dijo: "les tengo una sorpresa" y nos puso un tema mexicano que se llama "Un 29 de junio", grabado por "Los Tejanos de América". El autor es Luis Vera Alfaro, y es carabineiro.

—¿Tienen ustedes algún plan más general en este sentido? Quiero decir, ¿se va a seguir sacando discos con canciones que enfoquen temas contingentes como éste?

—Desde luego. La idea que se barajó es que IRT tiene que grabar composiciones que dejen un testimonio histórico-musical del proceso político. Sin dejar de lado lo que normalmente hace. Esta revolución no tiene su "cucaracha", como la mexicana. Es posible que algún autor anónimo esté por crearla.

—Sin embargo está "Venceremos".

—No, la gente no le sabe la letra. Cantan el estribillo, pero no tienen posibilidades de crear nuevas estrofas. Lo más cercano podría ser "La batea", pero "La cucaracha" es otra cosa. En todo caso el disco llamado "El tancazo de ese 29 de junio" está en la calle y aparte de la sinceridad de las letras lleva (allí donde en otros long-play hay silencio entre surco y surco) el sonido de la verdad. Grabaciones que los reporteros recogieron en los sitios de los hechos esa dolorosa y heroica mañana que "un coronel confundido se lanzó encuecuido", según canta Pedro Yáñez.

El disco empieza con ruido de desplazamientos de tanques. Un locutor con voz nerviosa relata el ataque a La Moneda con fondo de balas. Luego cantan "Los emigran-titos".

"Chiqui, chiqui, chico,
el balazo va
de arriba abajo
de allá para acá.
Mi papá en la guardia
contra la traidición
allá en La Moneda
hay una invasión."

De nuevo la balacera que retumba en la calle. Un locutor llama a la calma. Repite la orden de la CUT. Canta el grupo "Lonqui".

"Digo a la guerra civil
que no vaya, que no vaya,
pero si quiere venir,
le pondremos la muralla."

Una tropa avanza. Un oficial da voces de mando. Es el cambio de guardia en La Moneda. Voz de Nanno Acevedo:

"Que se rindan, dijo
la voz antipatria.
Mi teniente Pérez
dijo la sentencia:
"Esta guardia muere,
no se rinde, mierda".

Voces de una multitud que avanza. La de un militar se distingue entre los demás ruidos.

Militar: "Por favor retírense de acá. Les ruego que se retiren". Un locutor le pregunta: "¿Las fuerzas leales han triunfado?"

Militar, respondiendo: "¡Exactamente! Las fuerzas leales han triunfado y van a triunfar siempre".

La multitud aplaude. Canta el Quilapayún:

"Y ahora el pueblo
se alza en la lucha
con voz de gigante,
gritando adelante,
¡El pueblo unido,
jamás será vencido!"

el SURCO de esa mañana

Carlos Olivarez



"Esta guardia muere,
no se rinde, mierda."

"Digo a la guerra civil
que no vaya, que no vaya."

"Allá en La Moneda
hay una invasión."

Un oficial encuecuido.



Medio General
Alto Thompson



Leonardo Hernández



Gudiño Kieffer

un lazarillo en la sociedad de consumo

Javier Pinedo

EN 1954 salió a la luz "El Lazarillo de Tormes", novela anónima y la primera bajo el amplio título del género picaresco. Cervantes también cedió a la tentación y Francisco de Quevedo cerró el ciclo con el clásico "Vida del Buscón". En América, más tarde, algunos autores criollos le infundieron nueva sangre.

En todas estas creaciones se descubren rasgos comunes: una aventura contada en forma autobiográfica, donde un pícaro descubre el sentido de la vida a porrazo limpio. Se rescata la realidad cotidiana y con la Picaresca también surge la primera antinovela, para molestar al lector, ironizar, burlarse de las costumbres. En el siglo veinte hay abundante material de este tipo.

Sin ir más lejos, el escritor argentino Eduardo Gudiño Kieffer (37, abogado, periodista), que en 1972 publicó su novela "Guía de Pecadores" y que ahora pasó cinco días en Chile:

—A mí siempre me resultó más fácil expresarme escribiendo que de cualquier otra forma. Es una determinada sensibilidad, más la suma de pequeñas cosas como que te regalaban el "Martín Fierro" al final del curso por una composición que hiciste. Vivía en Santa Fe y estudiaba derecho. Mi primer cuento fue a los 20 años y se llamaba "El Payé de Lina". Mi padre era maestro de escuela y entonces trabajaba en el norte, en el Chaco, donde hay mucha influencia indígena. El Payé es un amuleto, donde las brujas mezclan plumas de Caburé (un pájaro que ulula de noche) y otra serie de cosas como sangre de gallina negra y forman una pasta, y eso es el Payé, un amuleto. La persona que lo lleva triunfa en el amor...

—¿Usted tiene ese amuleto?

—No, pero lo conocía por las costumbres de la gente. Y Lina es un nombre de mujer. Lina seducía a alguien... no me acuerdo bien,

pero la bruja decía al final que el verdadero Payé de Lina es que tenía 20 años. Luego gané con otro cuento un concurso y el premio era un viaje a Francia. Más tarde escribí mi primera novela, "Para comerme mejor", y en seguida los cuentos "Fabularlo". Tenía 29 años.

—¿Por qué eligió la forma picaresca para escribir sus novelas?

—Yo no soy profesor de literatura, no he estudiado con disciplina, pero soy un enorme lector y siempre me he dado cuenta que la novela picaresca tiene una cosa de vitalidad... de sangre... de cosa caliente, que no he encontrado en ningún otro género.

—¿Cómo adaptó estas formas tradicionales a la época actual?

—En octubre de 1969 me encuentro en los diarios de Buenos Aires la noticia de una gigantesca estafa que había hecho una asociación que enseñaba a los niños a pedir limosna, haciéndose pasar por sordomudos. El dinero no era para los chicos por supuesto y eso me hizo pensar en una historia del Lazarillo de Tormes en la sociedad de consumo y realmente, al estudiar el caso, vi las semejanzas de uno y otro. Además, al estudiar las circunstancias históricas, se ve que "El Satiricón" se escribe en la decadencia romana y la novela picaresca en la época que España deja de ser imperio. Todos estos personajes se dan en Buenos Aires cuando la Argentina no deja de ser un gran país, pues ya hace mucho que dejó de serlo, toma conciencia que es subdesarrollada y empiezan a surgir personajes en la ciudad que ya no son el gran señor que habla francés, ni la poetisa cuita, sino la gente de la calle, del barrio.

—¿Qué personajes eligió?

—Los típicos de la gran ciudad: el Travesti, que es un caso límite. Quiere cambiar el mundo, asumir otra personalidad, otra alma y otro cuerpo. La Bruja, especie de alcahueta como la Celestina, un caso interesante de marginalización social y cultural y el Sordomudo.

—¿Y el título de la novela?

—De la "Guía de Pecadores", de Fray Luis de Granada, que es un libro de meditación, de oraciones...

—La ciudad de Buenos Aires tiene en sus libros gran importancia. Incluso se personifica como una mujer, como una REINA, pero criticándola al mismo tiempo.

—Yo no soy porteño, vengo del interior y por eso "la" veo, no como

los porteños, ni como te han enseñado en el colegio, sino con una fascinación horrorizada: 1) Por la magnitud; andás dos horas y no se termina; 2) la vida es totalmente diferente; 3) el argentino del interior es la mejor cara que puede dar a Europa (continente que sigue fascinando al argentino, aunque diga que no); 4) como tengo la deformación de la lectura, se me presenta como una cosa "rabelesiana", inmensa, Reyna por lo del viejo tango: "Buenos Aires, la Reina del Plata", pero una reina de mierda, glotona, amorfa, deforme, como digo en el libro: santa pero puta, una cosa monstruosa: y que crea una segunda naturaleza, imagínate un apagón de luz en una ciudad de 10 millones de habitantes. El gorrión es un pájaro urbano, la cucaracha es un animal urbano, la rata ya nadie se la imagina en el campo...

—¿Del mismo modo que usted escribe una literatura urbana?

—Sí. Eso es muy importante. Toda mi generación literaria habla del choque con la ciudad. Y Buenos Aires, además de ser una cosa coercitiva, alienante, también te enamoras... y terminás resignado... como esas minas que cuando estás con ellas no las soportás y cuando te vas, no ves la hora de volver. Además Buenos Aires es una ciudad profundamente femenina... que se la arreglen los freudianos, pero casi todos los que han escrito la ven de esta manera.

—¿Y con respecto al lenguaje?

—El otro día una señora me preguntaba qué pensaba yo del ingreso triunfal del lunfardo en la literatura; pregunta bastante desconcertante, pues la entrada no es tan triunfal. El lunfardo entra a la literatura de acuerdo a las necesidades de cada escritor, y le pregunto por qué piensa que es triunfal y me dice: "Cuando yo iba al colegio se decía tú y tienes, y hoy se dice vos y tonés. Yo pienso que el lenguaje va de la vida al diccionario y no al revés. El escritor está en el lenguaje y si "sos" un novelista no "podés" salirte de esa cosa vital, de esa cosa de todos los días. No me interesa el lenguaje como fin en sí mismo y prefiero el de la calle.

—¿Otras influencias literarias?

—Fundamentalmente, Payró y Roberto Arlt. Aunque este último tenía un sentido de la vida demasiado dramático, diferente a la picaresca. Además me sirvió mucho el periodismo. Pero yo encuentro elementos en Arlt.

—¿Y qué piensa de la situación actual en la Argentina?

—Mirá, no sé. Yo tengo una actitud independiente. En Argentina, como en muchos países de América, se toman resoluciones a nivel superestructural, sin preguntarle para nada a la gente que formamos el país.



Juan Emar (1893-1964) publicó las siguientes novelas: "Un año" (1933), "Militi" (1934), "Ayer" (1935). Además, en 1971, Editorial Universitaria reeditó "Diez" (cuentos), con prólogo de Pablo Neruda.



Juan Emar:

LA VIGENCIA DE UN ESCRITOR OLVIDADO

era el año 67 y siempre discutíamos sobre temas literarios. Entonces vino la polémica sobre nuestra narrativa. Todos eran pesimistas convencidos. Una negra certeza apesadumbraba al país: nuestra novela no se podía comparar con la que se escribía en otras latitudes de América, un sentimiento de inferioridad consumía a muchos y a otros los exaltaba a descuartizar todo lo que se ponía delante de sus ojos críticos.

Finos escalpelos se utilizaron para proceder al cruento análisis de la novela chilena. Los antiguos mitos cayeron como maniqués fulminados; solamente se aceptaban, permanecían de pie, los grandes personajes del "boom". Así, un día conversábamos un grupo de amigos, abatidos ante el panorama, apesadumbrados por las comparaciones. Mientras bebíamos un alcohol grueso para la pena alrededor de una sólida mesa de madera, repetíamos una sola frase: "La novela chilena es mala, no tenemos ningún Cortázar, ningún Vargas Llosa, ningún... etc." Entonces de pronto, en el recodo de una frase, Jorge Teillier sorprendió a muchos cuando afirmó solemnemente que nosotros en Chile teníamos un gran escritor y que éste era superior a Julio Cortázar, y pronunció el nombre: "Juan Emar". Incluso, dijo:

Erik Martínez

tiene una novela inédita de dos mil páginas.

Bien. Nosotros conocemos en la historia de la literatura extranjera, especialmente en Europa, casos famosos en que autores de innegable valor son postergados a lugares de segundo plano o, a veces, ni siquiera mencionados. Recordemos el caso del Conde de Lautréamont en la poesía francesa y el caso de Góngora y Argote en la poesía española. Son autores que sin ningún tipo de contemplaciones para con sus contemporáneos establecen sus propios cánones en vez de dejarse arrastrar por las opiniones dominantes. Constituyen quebras con respecto a la sensibilidad dominante. Juan Emar ha sido un autor olvidado por la crítica literaria de nuestro país; también lo ha sido por los historiadores de la literatura. ¿Cómo podríamos explicarnos este fenómeno? Yo creo que esto se debe en parte a que Juan Emar publicó su obra a mediados de la década del 30, justo en el mo-

mento de mayor vigencia en Chile de la generación naturalista. La obra de Emar chocaba a la sensibilidad criollista dominante, él no tenía ningún "sabor local", no aparecía en sus novelas ninguna minuciosa descripción de paisajes agrestes, según exigía el gusto de entonces. Tampoco parecía tener nada que decir en relación a los grandes debates ideológicos en los cuales se retorcia el país.

Aparte de esto hay algo más. Juan Emar, al igual que Huidobro, Joaquín Edwards Bello y otros, fue atraído por el París de postguerra. Llegó a esa ciudad de que habla Hemingway en "París era una fiesta", centro magnético del mundo en la década del 20. Allí pudo tomar contacto con los ambientes intelectuales de vanguardia, donde se experimentaba intensamente la crisis del viejo universo mental y la irrupción de un violento nacimiento; la conciencia moderna. Era la época de la reciente Revolución Rusa. Era la época, como se sabe, de la efervescencia de numerosos movimientos estéticos que aún no pierden vigencia. El contacto con ese mundo se percibe en las páginas de este autor.

Emar—cuyo verdadero nombre es Alvaro Yáñez Blanchi, hermano de María Flora Yáñez—perteneció a lo que se ha denominado la primera generación surrealista, cuya figura chilena podemos encontrar en Vicente Huidobro (en América pertenecen a ella Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, etc.). Pero a diferencia de éste, que promovía su obra por todas partes, Emar se recluyó en el silencio, se aisló del mundo para construir su obra, desconocida aún en gran

parte. Poco dado a la vida de rencores y permanentes rencillas del ambiente literario, se limitó a lo suyo, manteniendo una dignidad que "no hay en la colmena". Recluido en el fundo "Lo Cuervo", continuó escribiendo durante 20 años hasta completar una gigantesca novela de dos mil páginas todavía inéditas.

La obra de Juan Emar se caracteriza por su establecimiento en un territorio que no es la realidad áspera y de dura consistencia donde acontece la vida de todos los días. Allí se respira en cambio la frágil transparencia de imágenes que nos hablan de un mundo de índole absolutamente diversa. El mundo que describe es una versión del universo de crueldad y extraña belleza que hay en los sueños. Tan rotundo y artificial como esa cadena de artefactos irreales que componen el lado opuesto de nuestra vigilia. De este modo Emar no nos permite hacernos, con relación a su obra, preguntas tradicionales como ¿cuál es el contenido de esta novela? No nos permite extendernos sobre asuntos que pertenecen a la "realidad", porque no se plantea como una verdad sobre la realidad, como una imagen auténtica del mundo que vemos con el ojo adormecido por los supuestos tradicionales y, por lo tanto, la lectura del mundo presentado por el texto no reemplaza la lectura de la realidad.

El horizonte que permite la comprensión de las obras de Juan Emar está dado por las obras mismas y podemos decir que son ellas las que fijan sus propios límites.

¿Quiere decir esto que se trata entonces de una obra de evasión? Hay una manera simplista de entender el arte, que consiste en creer que si no hay una relación directa y explícita entre los contenidos y personajes y los acontecimientos presentados por la obra de arte, ésta no tendría validez en cuanto a compromiso histórico y compromiso con la realidad. Sería entonces una actitud de evasión.

Es una concepción simplista que hoy pierde firmeza cada día, pierde hasta interés el planteamiento mismo. Ya sabemos que la imaginación, incluso aquella que se muestra a primera vista insignificante, echa raíces en estratos profundos de la conciencia. El suelo donde se levanta el edificio ilusorio de los sueños, de la imaginación, sostiene también nuestras creencias diurnas. Ese lado subterráneo de las personas y las colectividades actúa efectivamente en todas las acciones y las contamina. En consecuencia, trabajar con imágenes es también avanzar en el terreno de la realidad.

Veamos, por ejemplo, "Ayer", una novela publicada el año 1935. Comienza la novela narrando el

LOS TRAFICANTES DEL MIEDO

Jasme Concha



ajusticiamiento de Rudecindo Malleco. Este es un tipo al que se le ha condenado a la guillotina por el delito de divulgar una curiosa teoría. Afirmaba Rudecindo Malleco que el placer era más intenso en la medida en que su práctica era más cerebral, con lo cual había provocado el escándalo de todos los personajes notables de la Iglesia y de la justicia. Cuando es ajusticiado, después de pomposos discursos, después de un pulcro y prolongado proceso judicial, la guillotina manejada con hábil destreza por el verdugo falla inexplicablemente al dar el golpe de gracia. ¡Y de qué manera! La cuchilla penetra por la base del cráneo y sale justo por encima de los ojos. Rudecindo Malleco, después que parte de su cabeza ha saltado lejos, queda respirando fuertemente, como un atleta después de un violento ejercicio. Todos quedan muy callados, atónitos. Sólo se escucha la fuerte, la agitada respiración del ajusticiado. Después de un rato, éste toma el trozo de su propia cabeza y se lo vuelve a poner como si fuera un trozo de sandía y queda con ese aire algo ridículo de los que se tocan con un sombrero demasiado pequeño.

Todo esto es evidentemente grotesco. La fantasía de Emar provoca un distanciamiento de lo trágico, la constante ironía de su lenguaje nos sitúa ante hechos absurdos. El fundamento de esta percepción está dado por la lógica de los sueños. No podemos dejar de notar en su obra una obsesiva recurrencia a motivos de extrema crueldad y violencia, pero narrados con una dinámica especial. El humor negro convierte los acontecimientos trágicos en motivo de risa. Al mismo tiempo que la cuidadosa construcción de simetrías exactas y la perfecta coherencia de los acontecimientos que se cierran nos dejan, sin embargo, con la sensación de la ambigüedad de los signos presentados.

Antes que verdades inapelables, se dicen conjeturas fantásticas. Queda en evidencia la limitación del arte y de la conciencia individual. Nunca se sale de esos límites. La autenticidad consiste aquí en tener precisamente conciencia de esos límites y dejar las cosas para que alguien desde una perspectiva diferente dé otra vuelta de tuerca.

Lo que se impone es una adecuada valorización de nuestro pasado, de nuestra tradición literaria, según criterios que teniendo un concepto crítico de esa tradición sepan, al mismo tiempo, asumirla íntegramente.

La obra de Juan Emar, olvidada durante muchos años, silenciada, empieza a despertar un honrado interés en los investigadores de la literatura chilena. Como dice Pablo Neruda, a Juan Emar "se le dará lo que aquí no se mezcuna: lo póstumo".

Fernando Jerez



¿9

¿Qué pasó en Chile entre el 4 de septiembre y el 3 de noviembre de 1979? ¿Cuáles fueron los entretelones durante ese tenso interregno de poder? ¿En qué consistió, para sus cerebros y ejecutores más directos, la corrida bancaria, el terror financiero en general?

A todas estas preguntas contesta, novela en mano ("El miedo es un negocio", Quimantú), el escritor Fernando Jerez.

Y tiene realmente autoridad de sobra para hacerlo. Bancario por mucho tiempo, con varios libros a su haber en su carátula (Un bachiller extraño, 1958; Los sueños quedan atrás, 1960; Déjame tener miedo, 1971; premiado en el Concurso "Baldomero Lillo" 1972, organizado por Quimantú), Jerez pudo conocer de cerca y muy a fondo las aritméticas de nuestra burguesía para sembrar, en los intestinos del depositante, un sucio pánico amarillo —algún peso, signo dólar, temblor y nervios por los billetes—, un miedo dorado que pretendió fulminar la economía del país.

La novela transcurre en octubre, en los días previos al asesinato del General Schneider. Todo es carreras entre los mandamases de tanto tiempo. ¿Subirá Allende al gobierno? ¿Triunfarán las conversaciones con la Democracia Cristiana? ¿Habrá golpe militar? ¿Se decidirán los gringos a intervenir? Son las preguntas que se hace, mientras se dispone a salir de Chile, el gerente y financiero Florencio Costa. A costa de él viven todos, se queja: Sonia, su mujer, que se lo para acostada (¡Vuelta a salir su nombrecito!), bebiendo a vino, a vino popular, tal vez por odio al whisky perfumado que toma su marido; la Popy, amante ya entrada en años y secretaria eficiente, gracias a cuya habilidad ha podido sostenerse en sus negocios; y Nancy, una rubia buena moza, joven, que es la copia feliz de su lujuria.

Alrededor de él prolifera la fauna bancaria, esos siervos almidonados del capital financiero, con sus maneras unluosas, su admirable gimnasia cervical, sus minivalores (un grande y moderno Mercedes Benz, palmoteo en los hombros, reconocimiento a su condición de larvas y whisky, whisky sobre todo: ¡Dime cuántas botellas te regalare los clientes y te diré cuánto vales!). Es una corte milagrosa de lacayos, asquerosamente bien vestidos, que el pueblo ha tenido que venir a asear —con aspereza, con decencia—, en bien de la higiene nacional.

La novela se mueve —tiene que hacerlo— en la esfera de la alta burguesía, en el mundo de los negocios. Hay un cheque de por medio, que será el personaje central de un engaño en cadena. Todos esperan algo de él, como buitres de una catroña maravillosa que se transmutará en marcos, dólares, en felicidad contante y sonante. El gerente, los empleados, las amantes bailan la ronda del cheque, mientras las consignas en las paredes, las voces materiales del pueblo hablan de otra cosa; es un baile que se trenza y se desteje y

va generando revelaciones, humillación, víctimas inocentes, pero más que nada miedo, pánico, pavor, un miedo áureo y verde, como el color de los dólares. Estamos, pues, ante una novela policial que es también, parcialmente, una novela política: es que el delito, para ciertas clases, ha sido siempre una forma egregia de concebir y de practicar la política.

Agil, dinámica, con un ritmo narrativo siempre creciente; enlazando planos y vidas distintas, pero pendientes todos de un cordón umbilical único y definitivo, el de una avasallante alienación, Fernando Jerez fragua una novela apasionante, que se lee de un tirón de la primera hasta la última página y que nos va educando en los movimientos, en las metamorfosis del miedo. Porque la lección más formidable que nos entrega esta novela es cómo el miedo se vuelve trampa para los tramposos, amenaza para quienes aventaron amenazas, máquina que despedaza a los que quisieron lanzarla contra el pueblo. "¡Quien siembra vientos, cosecha tempestades!", dice no sé qué libro de la Biblia. Así, Florencio Costa que, desde lejos y pulcramente, sin ensuciarse las manos, había creado una asociación fantasmal de Demócratas Unidos —los DUN—, debe aceptar que éstos lo exploten, lo extorsionen y pretenden impedirle salir de Chile. El miedo se ha vuelto contra él, ha triunfado para siempre sobre sus actos y su vida entera.

De pronto, entra la deformación y los prejuicios que impregnan a esa gente, aparecen atisbos de lo que ocurre al otro lado, en la parte desconocida de la barricada social. Nancy, la muñeca hiena de ilusiones de riqueza y de bien vivir, piensa:

"En cambio, en Chile, empezaban con conteras primitivas como repartir medio litro de leche a los niños, hacer un país nuevo después de tanto tiempo. Estaban en el principio, en la leche".

Buen lema este último, lleno de sugerencias; pues mientras unas clases asisten a su fin irremediable ("el espanto sin fin" o "el final espantoso" de que habla El 18 de Brumario), otros sectores, las mayorías nacionales, asisten a la construcción de las bases de una nueva sociedad, participan en ella, en una experiencia colectiva animada y fulgurante.

Violenta contra la violencia, feroz contra la ferocidad de los opresores, esta novela de Fernando Jerez pone a este escritor en el primer plano de la creación literaria nacional y nos ofrece un vibrante testimonio de esos meses que estremecieron a un país. Creo que fue Manuel Rojas quien dijo, por ahí, que en Chile había dos clases de gente, los ratos y las ratas. Bueno, esta novela de Jerez nos habla de las ratas, de su fisiología, de los comportamientos del miedo. No ha terminado esta escalada de las ratas, ha seguido también en 1973. Pero aquí, en esta novela admirable, hallamos sus primeros esbozos, su déctica inicial que ya promete ser definitiva.



Teatro Municipal

LOS MONSTRUOS NO PASARAN

Hans Ehrmann

SON de palco en el Municipal", solía ser una frase consagratoria y las temporadas líricas, de hasta diez funciones, eran un eje de la intensa vida social santiaguina. Años más tarde, con la riqueza salitrera convertida en recuerdo del pasado, los aterciopelados asientos del teatro fueron testigos del surgimiento de los teatros universitarios, de la Sinfónica, del Ballet, mientras la clase media ingresaba a la platea. Mas el entreacto seguía siendo un evento y un desfile de modas. Aun hace diez años, un obeso cancerbero atajaba en la puerta a los varones que no vinieran premunidos de corbata y, por cierto, no admitía la entrada de señoras en pantalones.

Inaugurado en 1857, incendiado en 1876, reiteradamente refaccionado, el Teatro Municipal ha sido un mudo testigo de la evolución social de Chile. Hoy en día, como el país en general, está en transición y cruje por todos los costados en el choque de estructuras de antaño con las realidades de ahora. Se ha desacralizado en buena parte y ya no hay requisitos del buen vestir para ingresar a la sala; el mismo público se está ampliando a sectores de escolares y obreros, gracias a nuevos criterios de lo que es "digno" de presentarse en el Municipal.

Pero al mismo tiempo, mientras más cambia, más sigue siendo lo mismo. Se abrieron algunas brechas, pero la estructura básica a que obedece el teatro sigue siendo igual. Antes obedecía a las necesidades de la aristocracia, después dio cabida a la clase media. Luego, en los años sesenta, con la creación de la Corporación Cultural, se intentó buscar nuevos mecenas en una oligarquía, ya no de apellidos, sino de poder industrial y económico. El intento fracasó, porque tales señores aceptaron el honor de ingresar al directorio, sin aportar los dineros que de ellos se

esperaban. Esta estructura artificial de la Corporación se mantiene y, frente a la falta de objetivos claros, aumenta el estéril poder de la burocracia municipal. Una mirada al pasado puede contribuir a mostrar las hondas raíces de clase de este teatro.

remates dorados

Corría el año 1892 y todo el ritmo de la vida social santiaguina se vio alterado por la reducción de la temporada lírica de 100 a 78 funciones. Los artistas, como de costumbre, se importaban de Italia. Desde divos y comprimarios, hasta coristas, bailarinas y músicos. Pero —se consolaba el empresario Padovani— "mediante grandes sacrificios y soportando fuertes pérdidas debido al mal estado del tiempo y a la epidemia que atacó a una buena parte de la compañía, hemos podido cumplir, reduciendo los sueldos en un 25 por ciento, dando a los señores abonados el número de funciones que habían pagado".

Para pertenecer a la selecta grey de los abonados no bastaba pagar el valor de las localidades. Cada año, al anunciarse los cantantes y repertorio, se efectuaba el remate del "derecho de llaves" a los palcos y plateas. El record parece haberse batido en 1908 con el imponente total de 506.575 pesos de aquellos lejanos días, cantidad que al año siguiente bajó a 256.285 pesos. No obstante, aun con aquel medio millón de pesos, hubo problemas. El 16 de agosto de 1908 se produjo el terremoto de Valparaíso, cuyo Teatro Victoria permaneció cerrado durante 15 días, justamente cuando la lírica debió efectuar una gira al puerto y el empresario se vio obligado a solicitar una subvención municipal de \$ 100.000. El año anterior, la temporada había arrojado una pérdida de \$ 10.203, y en 1904 el déficit fue de \$ 75.670.

El empresario de la lírica era el concesionario del Teatro Municipal y, por lo general, se le designaba por concurso y periodos de cinco años.

En las primeras seis funciones de la temporada debía presentar a todo el personal de la compañía. Luego se producía su calificación. Una comisión, que incluía tres rematantes de palcos y dos de plateas (designados por el alcalde) informaba a la Municipalidad sobre el mérito de la compañía, calificándola de buena, regular o mala. Si el veredicto era de "buena", se asignaba al empresario una subvención del 70 por ciento del producto del remate. Si se decidía que era "regular", la subvención bajaba al 50 por ciento, pudiéndose además exigir el reemplazo de los artistas que se estimaren deficientes. Si la compañía se calificaba de "mala", no había subvención y la Municipalidad hasta podía dar por terminada la concesión.

El saldo del producto del remate, no dedicado a subvencionar a la compañía, se utilizaba para efectuar mejoras en el Teatro. Hubo más de un caso en que se hizo pesar el "poder popular" de los rematantes. En 1905, por ejemplo, se produjo una calificación de "regular" y el cambio del tenor y la soprano dramática, mientras en 1915 parece haberse producido una verdadera revolución en la platea. Un oficio firmado por 47 abonados exige y consigue el retiro de la ópera "Los Zingaros", "por estimarla nula de todo mérito".

A pesar de remates y subvenciones, el concesionario vivía lleno de problemas. En 1893, Padovani ofició al alcalde: "La organización de la compañía, aunque mucho más reducida que las que han venido en años anteriores al Municipal, demanda el desembolso de crecidas sumas que, a causa del mal estado del cambio, se hacen hoy día más onerosas". Las constantes quejas por el valor del peso insinúan que la inflación no nació en nuestros días. Se reitera en innumerables oficios y así, en 1919, el empresario Renato Salvati se lamenta que a la difícil situación general "se debe agregar también la baja del cambio, que hoy se mantiene alrededor de 10% peniques, inferior en cinco peniques del promedio de 1918 y de 3 peniques al de 1917".

Mientras se efectuaban reparaciones en el Teatro Municipal, en un pequeño recoveco que estuvo tapado durante cerca de 40 años, el administrador Carlos Hevia encontró 16 volúmenes con más de cinco mil folios de actas y oficios del teatro, fechados desde 1891 hasta 1922.

Este material, que se utiliza por primera vez, sirvió de documentación a la presente crónica. Las fotos provienen del archivo del Teatro Municipal.



El Municipal alrededor de 1870, 1890 y 1930.



Carzo: nada con las mulas.

salón de baile

Con y sin pérdidas, no cabe duda de que abundaron los grandes cantantes que llegaron al Teatro Municipal. Pero también es sabido que los cantantes líricos son temperamentales y, en una u otra forma, se produjeron problemas con los artistas. De uno de los más célebres queda constancia en un oficio al alcalde del administrador del Teatro, Carlos Ovalle. Lleva fecha 26 de octubre de 1905:

"En la mitad del cuarto acto de la ópera "El Trovador", se presentó al proscenio inesperadamente la señora Carelli y, dirigiéndose al público, se despidió diciendo que habría deseado dar su despedida con la ópera "Zaza", pero que había una persona que lo prohibía y que esa persona era un ex ministro, diputado y abogado".

El discreto administrador omitió especificar que se ayudó a Arturo Alessandri Palma, quien mantuvo estrechas relaciones personales y comerciales con el Teatro Municipal.

En junio de 1898 el administrador se queja de que "uno de los artistas principales se presentó en condiciones desfavorables", pero no es-

pecifica si estaba roncado o beodo, mientras en 1901 hubo problemas de otra índole con el tenor dramático Ghirlandini, quien "contrajo durante la navegación, a consecuencia del estado de continuo mareo en que efectuó su viaje, una afección a la laringe, que le comprometió tan seriamente las cuerdas vocales que, a pesar del energético tratamiento a que fue sometido, no pudo efectuar ni siquiera su "debut" en términos que hicieran honor a sus precedentes y gran renombre o que siquiera fueran discretos".

Al año siguiente, una variante. Se quejaba el empresario:

"Con motivo de las numerosas fiestas que simultáneamente se han estado dando tanto en esta capital como en Valparaíso, ha sido de tal modo solicitado el personal de profesores de orquesta, en ambas ciudades, que habiendo llegado a hacerse escaso, los diversos directores —a fin de cumplir sus compromisos— recurrieron sigilosamente en solicitud de los servicios de profesores del Municipal, ofreciéndoles crecidos honorarios que les permitieran cubrir aun la multa a que se hicieran acreedores por su ausencia".

Algunas de esas fiestas se realizaban en el mismo Municipal, aunque habría que suponer que allí no hubo problemas con los músicos. Desmontábanse las butacas y así la platea se convertía en un gran salón de baile (ver foto). Claro que abundaban los perjuicios. Por ejemplo, el baile del 30 de mayo de 1903 dejó el saldo de una puerta de palco quebrada y 18 asientos con su respaldo roto.

Aquellos eran los bailes en grande, pero ya en 1881 la Sociedad Filarmónica solicitó que se le concediera el Salón Filarmónico "para el solo efecto de dar en él bailes u otras reuniones análogas".

Cuarenta años más tarde, en 1921, continúan las inquietudes sociales y el empresario Renato Salvati pidió que se le conceda el salón de la calle Tenderini para realizar "five o'clock tea and dancing tea", de 17 a 21 horas, dos o tres veces por semana. Escribió en su solicitud que "constituirían sin duda alguna un simpático coeficiente de Vida Social, conforme al buen resultado practicado en los Teatros Municipal de Rio de Janeiro y Colón de Buenos Aires". Se accedió a lo solicitado.

ampolletas

En 1895 se autorizó al administrador del Municipal a comprar la primera máquina de escribir para el Teatro. En 1905 se exigió al empresario que dotara a los acomodadores de un uniforme: "La cultura del Teatro Municipal —sentenció el alcalde— exige a dichos empleados, que por razón de su oficio están en contacto

inmediato con el público, se presenten ante éste con la decencia debida".

Paralelamente, se reglamentaba por esa época que los entreactos no debían durar más de 20 minutos, so pena de una multa de 20 pesos al empresario por cada infracción. Y así, en agosto de 1904 se pagaron \$ 60 por excesos en los entreactos de "Tannhäuser" y "Chopin".

En julio de 1905, el juez del crimen, José Astorquiza, se preocupa del Municipal y solicita antecedentes para efectuar un sumario: "Desearía saber qué es lo que hay de efectivo respecto al abono total de platea, para tomar rumbos y orientarme acerca de las denuncias que ha hecho la prensa en el último tiempo sobre abusos que cometerían los expendedores de localidades con el público, obligándolo a pagar precios extraordinarios por ellas, mediante la estratagemas de presentar agotado el tablero a la hora en que la demanda es mayor".

En 1909 se decreta: "Procedase en los teatros de esta ciudad a reemplazar el alumbrado a vela que se usa para los casos de incendio u otros accidentes, por el de ampolletas eléctricas con acumulador, que se encienden automáticamente. Concedase un plazo de cinco meses para que los teatros de Santiago se provean de las ampolletas y útiles anexos".

Las entradas de favor de la Municipalidad fueron un problema desde siempre. Ya en 1895 el alcalde reclama que extraños existan en los palcos municipales. El tema se reitera en años siguientes y, en 1918, se ordena que "la administración del Teatro Municipal impedirá la entrada a los palcos municipales del referido teatro a toda persona que no tenga la medalla o distintivo que lo acredite como municipal o como jefe de oficina. Los demás empleados municipales no podrán concurrir a ellos ni aun en calidad de invitados".

las buenas costumbres

En 1897, el alcalde se preocupa "de que las personas asistentes a las galerías del Teatro Municipal no guarden la compostura debida en los pasillos que dan al foyer de señoras durante los entreactos de las funciones". De lo cual se podría deducir que había segregación sexual, por lo menos en la galería. Y en 1913, el contrato del concesionario estipula que "durante la temporada deberá mantener dos buffets bien provistos, uno para caballeros y otro para señoras, en las locales destinadas al efecto. Los precios no podrán exceder los que se paguen en establecimientos semejantes de primera clase".

Más en esta materia de buffets, hubo un incidente bastante inaudito en el lejano año 1897: "Tenemos establecidos varios negocios de cantinas en los alrededores del Teatro Municipal y pagamos, como es natural, la patente que por ley nos corresponde. Sin embargo, señor alcalde, existe, es claro que clandestinamente, toda vez que es prohibido por la ley, una cantina en el interior del Teatro Municipal y, lo que es más

aún, sin pagar patente". Acto seguido, los dueños de cantinas piden "que se cierre la mencionada cantina, la cual, si no nos equivocamos, pertenece a un señor Ramón Eyzaguirre". Desgraciadamente, los documentos del caso no registran qué fortuna tuvo este reclamo por el "clandestino" que el tal Eyzaguirre había instalado en la galería del teatro.

En 1908, el alcalde alarmado toma nota de que "con lamentable frecuencia concurren a los palcos que están situados dentro del proscenio, mujeres de mala estofa, que en compañía de algunos mozos cometen desórdenes, a veces ruidosos".

También había problemas de tránsito y de higiene. En 1906, el alcalde oficia al prefecto de policía, sugiriendo medidas para evitar la aglomeración de carruajes a la salida del teatro. Y cinco años antes, el administrador del teatro le hace presente a la primera autoridad edilicia que "se ha notado desde hace dos o tres días que con motivo de ser éste el tiempo en que principian a sentirse los calores, la plazuela de este teatro despiden un olor desagradable, motivado por los orines de los caballos de los carruajes que todas las noches tienen que estacionarse en ese local. Habría sido muy conveniente, para hacer desaparecer esa molestia, regar diariamente con mangueras contra incendios, pero esto ofrece dificultades en la práctica, por cuanto las mangueras no alcanzan a secarse para la noche, lo que impediría que funcionaran bien en caso de incendios".

Y, de vuelta en el año 1906, otro documento, dirigido al empresario Padovani:

"Que debiendo asistir esta noche al Teatro Municipal el señor don Pedro Monti, si se produce alguna manifestación en su favor, ordene a la orquesta toque la Canción Nacional".

No se sabe si los aplausos se produjeron. Pero el preocuparse de la lírica y de los palcos y de los remates no fue la única inquietud de antaño. También se daban buenos apellidos en el directorio de la "Liga de espectáculos públicos dedicada a combatir el alcoholismo". Rezaba uno de sus documentos:

"No hay nadie en Chile y fuera de él, que ignore que en este país no se conocen casi las distracciones públicas de buen gusto y provechosas. En efecto, no contamos con nada bueno, propiamente hablando, a excepción de nuestra gran fiesta nacional (grande por su significado), o sea, el 18 de Septiembre, que aunque poco se ha hecho para regocijar a los ciudadanos, el solo recuerdo de este fausto acontecimiento histórico nos emociona y nos colma de alegría. La aristocracia tiene pasatiempos agradables donde quiera con sólo gastar dinero. Esto ya se sabe. Pero el pueblo carece de toda diversión honesta y provechosa".

Una de las soluciones de esta liga era ofrecer cerveza antialcohólica. La de primera clase costaba 20 centavos y la de segunda, la mitad.

Aquel mismo año de 1907, Bernardino Campos, empresario del Circo Popular, pidió una subvención municipal de \$ 500, fundamentando que "se trata de un espectáculo con el cual se aleja al pueblo de las tabernas y garitos".

Más sorprendente es otra solicitud de subvención, sobre todo si se considera que ya corría entonces el año 1923. Es de la SATCH (Sociedad de Actores Teatrales de Chile):

"La Sociedad trata de enaltecer la cultura popular aficionándola, por las cosas intelectuales y buscando en el arte escénico la manera de atraerlas por la impresión, el pensamiento y el deleite. Los propósitos que la animan son elevados. Satma que el teatro seduce al pueblo, lo educa y entretiene y lo libera de una vida ociosa y libertina, preparándolo a que despierte su dormida inteligencia, embotada por los vicios y la taberna".

comienzo del fin

En mayo de 1915 se reunió la Asamblea de Contribuyentes de Santiago, ocasión que dio lugar a la siguiente acta:

"Se dio lectura al proyecto de reglamento para



La antigua cara del interior.

extirpar las moscas, el que sin discusión se dio por unanimidad aprobado; en igual forma se aprobó el decreto relativo a la concesión de permisos a los trabajeros fijos y ambulantes; el relativo a la mantención en perfecto estado de aseo de los excusados y urinarios de las cantinas; la propuesta del señor Renato Salvati para la concesión del uso del Teatro Municipal en el quinquenio de 1916 a 1921".

El empresario logra traer a figuras importantes. Por ejemplo, a María Bartlembas en 1918 y, al año siguiente, solo un hombre de mula se interpuso entre el Teatro Municipal y cuatro funciones con Enrico Caruso. Renato Salvati lo contrató mientras cantaba en el Colón de Buenos Aires y regresó jubiloso a Chile con la noticia. A los pocos días, un telegrama: "Enrico no desea venir Chile por dificultades viaje cordillera". El divo había descubierto que entre Puente del Inca y Porillo había un trayecto de diez kilómetros en mula. Apresuradamente, Salvati retornó a Buenos Aires, entró al camarín de Caruso y le dijo: "Ve como estoy gano y no me falta nada. El viaje no es peligroso".

"Te quiero mucho —respondió el divo—, pero a Chile en mula no voy. Las cuatro funciones te las canto donde quieras, pero en mula no viajo".

En 1922 se compraron dos quintales de naftalina en polvo para la sastrería del teatro. Doña Emiliana Herrera de Toro amenaza con querrelarse contra el teatro por abuso de confianza. Había adquirido un abono C y "se le privó de dicha función, alegando que hubo un cambio, lo que no era efectivo".

Aquel año, la Municipalidad acuerda que "en vista de la situación económica del país y de la imposibilidad de que puedan actuar este año compañías líricas de primer orden en el Teatro Municipal, sean cambiados tales espectáculos por otros de drama, opereta o ballet".

En verdad, compañías de teatro españolas, francesas e italianas se vieron desde siempre en el Teatro Municipal, cuya programación durante largos años constituye un certero símbolo y una clara síntesis de nuestra dependencia cultural.

Los espectáculos nacionales son pocos y muchas veces tienen dificultades para lograr apoyo municipal y aun fechas en el teatro.

En 1915, E. Ortiz de Zarate quiso ofrecer algunos conciertos sinfónicos y, frente a diversos problemas, escribe al alcalde:

"Dada la índole de nuestro público, reacio por naturaleza a todo tipo de conciertos y, especialmente, a todo lo que no sea extranjero, sería ésta una empresa verdaderamente temeraria, si no tuviera principalmente por mira los fines de cultura e ideales artísticos que persigo. Pero si un artista a veces está dispuesto a regalar su trabajo al público, no lo está siempre a regalar su dinero, costándole también los espectáculos".

A pesar de todos los esfuerzos del empresario Salvati, las temporadas líricas van cuesta abajo.

Un administrador del Municipal le sintetizó en los años veinte con una honradez poco frecuente:

"Es de todo punto de vista imposible, señor intendente, manejar estos espectáculos como uno deseara; estamos en el último rincón del mundo y, desgraciadamente, tenemos que recibir lo que nos quieran, dar otros países más privilegiados en este sentido, no pudiendo nosotros poner condiciones y, a lo sumo, encauzarlas dentro de nuestra conveniencia hasta donde es posible".

Mientras tanto, los tiempos cambian y los dorados días de los millonarios remates se van transformando en recuerdos.

En 1920 el marillero municipal Patricio Aldunate pide la nulidad del remate de derecho de llaves a palcos y plateas, porque "no hubo remate, sino asignaciones entre los mismos interesados". O sea, un vulgar tongo en que las "personas bien" se repartían las localidades. En 1927 ya se habla de comisión de abonados, no de rematantes.

En 1928 las lluvias causan algunos daños en el teatro. Incluyendo goteras en la toilette presidencial. No se sabe si dicha gotera alcanzó a Carlos Ibáñez del Campo mientras hacía sus colaciones en aquel lugar, pero hay constancia de que reclamó al administrador por el estado en que se encontraba su palco. Inmediatamente se cambiaron techos y tejas y se pintó tanto la toilette del Presidente como la de su familia. A los pocos días todo estaba flamante.

El epílogo lo aporta un oficio del administrador del teatro:

"Ahora un pobre carpintero, que necesita su trabajo para vivir, que trabajó aún de noche para satisfacer las exigencias que se le hacían, no puede conseguir el pago de su cuenta de \$ 450, y hace ocho días que el pobre obrero no ha podido trabajar por andar en la Municipalidad detrás de su cuenta".

Rocha:
nada de metafísica.

Hasta Elyman



Glauber Rocha

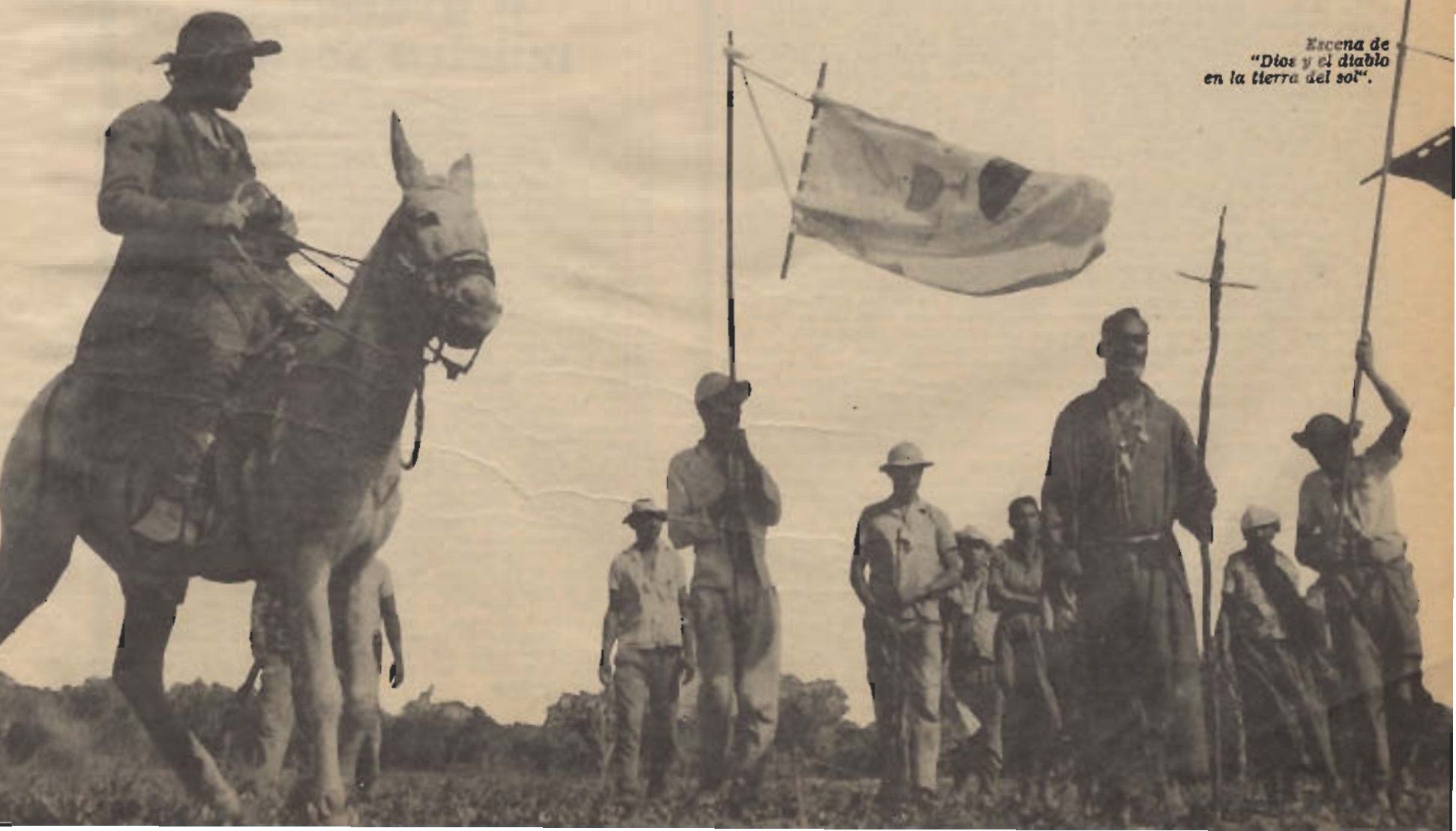
la estética es como el cáncer

Hasta ahora, salvo algún festival o exhibición de cinemateca, se desconocen en Chile las películas del realizador brasileño Glauber Rocha. Esto se remediará en breve, gracias a la importación (Chile Films) de dos de sus obras: "Dios y el diablo en la tierra del sol" y "Tierra en trance". A continuación, una torrencial entrevista que hace poco le hiciera el periodista peruano Alfredo Barnechea para el semanario limeño "Oiga".

—¿Si yo quiero acercarme a lo popular, pero a lo popular culterano? Bueno. ¿y qué? Sí, ya me han dicho no se entiende, eso no lo entiende la gente. "Hablemos simple para que el pueblo entienda". Basura. Falta de respeto. El pueblo no es simple. A pesar de estar enfermo, analfabeto, hambriento, el pueblo no es simple, es complejo. Esos conceptos son primitivos. Dicen que comunican fácilmente al pueblo, pero le comunican sus mismas alienaciones, y eso es basura. Hay muchas "sambas" que dicen: "no tengo lentes, hago el potaje con piedras", o "la favela es la entrada del paraíso". Y entonces, los que comunican fácilmente, ¿no?, le redirigen lo mismo. La gente ve su desgracia y se muere de risa. Pero es basura.

—Yo me tuve que ir de Brasil, me fui a Nueva York, era el único sitio

Escena de
"Dios y el diablo
en la tierra del sol".





Escena de
"Tierra en Trance".

al que podía irme y estuve allí varios meses, después una serie de sitios, Argelia, bastante América Latina, vengo de Buenos Aires, sí, y claro, Cuba, allí estuve trabajando una película sobre Brasil, sobre su proceso político, tengo ya ocho horas de material reunido, hay mucho de archivo, es tarea de montaje, sí, bastante.

—El "cine novo" no terminó, no fracasó en sí, sino por el proceso político. Filmar en un país con quince mil presos políticos, con una de las más negras dictaduras que se conozcan, es una ilusión. Pero no fracasó porque no se trabajara o porque no funcionara económicamente. No. Nosotros creamos Difilm, que producía, financiaba, distribuía las películas.

—Todos entendimos que teníamos que hacer un cine que completara comercialmente. El cine no es un hecho de cultura; es un hecho de economía política. Todos debemos saber que un largometraje cuesta ahora en América Latina un mínimo de seis mil dólares, y el cineasta, para no perderlos, debe trabajar en una estructura moderna de acción. El director tiene que entender este problema económico o terminará sin haber hecho nada. Si quiere hacer experiencias puramente estéticas, testimonios personales, experiencias políticas también, que ruede en 16 mm.; pero si quiere entrar al circuito de los 35 mm., tiene que entender que el cine está industrializado; no puede hacer el papel de cineasta maldito. El cineasta no puede ser sólo un intelectual, tiene que ser también un hombre práctico.

—Sí, yo hice crítica y la sigo haciendo. Pero cuando voy al cine me olvido de todos mis prejuicios culturalistas, me meto en la película, me sumerjo. Soy flexible y detesto a los críticos de escuela, porque no tienen ninguna flexibilidad de juicio. Las teorías, las escuelas, eso no sirve para nada. En arte las únicas obras que funcionan son las de ruptura. Y no me preocupa que digan que mis films son malos, tampoco me interesa que digan que son buenos. Todo eso es absurdo. Una vez que uno ofrece un cierto nivel técnico, una preocupación estética liberada de primarismo, no interesa si un film es bueno o es malo; es una experiencia que se vive, una vida que se respira, una aventura. Yo demás se lo regalo a los críticos. No me interesan otras reglas. La estética, ¡bah! Es como el cáncer. Nadie conoce sus orígenes, ya para la belleza no hay remedio. No me interesa hacer lo que se llama grandes películas; sólo quiero reflejar mi realidad, mi perímetro, y lo hago porque quiero dárselos a todos los públicos. Quizá sean herméticos, y me molesta después de todo, porque yo quisiera hacer films que interesen al gran público, pero sin hacer

concesiones ni a la pornografía ni al mal gusto ni a la demagogia. Me repele un Costa-Gavras, me parece un mentiroso. Sus películas comercian con la izquierda, y lo peor es que muchos izquierdistas se lo creen. Es superficial. Lo que pasa es que ha encontrado la fórmula del éxito, las llaves del reino: un poquito de política y otro poquito de pornografía y ya está. Pero yo no tengo nada que ver con ese cine.

—No, tampoco Bertolucci me interesa. Bernardo es un decadente. ¿Tú viste "El Conformista"? ¿Te gustó? No, hombre, si es un "pastiche", es un decadentismo superficial. A mí, no. A mí el único decadente que me interesa es Visconti: analítico, consecuente, riguroso, uno puede aprender de esa decadencia. Fellini me resulta pesado, aburrido, impasable. A mí me gusta el cine de la acción. Godard: rápido, moderno, me habla de cosas de hoy. También Buñuel, ése sí es un cineasta activo. Y Howard Hawks me habla de la gente, del amor de las gentes. Es violento, me habla de la violencia de las personas. Ni Bertolucci ni Fellini ni Bergman ni Antonioni, aunque he visto su documental sobre la China, y es de los mejores de la historia del cine. Yo hago films sobre mi tiempo, sobre las cosas que vivo y que veo. Me resultan escandalosos los cineastas latinoamericanos que quieren meditar, que quieren hacer metafísica.

—¿Qué quiero hacer con mi cine? ¿Por qué no el análisis? ¿El proceso del cine brasileño? Bueno, son varias preguntas. ¿Qué tal si las contesto todas juntas? Mira, el cine brasileño tuvo que decidirse en un momento, tomar opciones, una cuestión política, natural, y reaccionó contra el cine americano. Pero el cine americano es un cine de acción, concreto. Y entonces comenzó la influencia en los críticos, por ejemplo, de Guido Aristarco, de André Bazin, etc. Pero eso es Europa, allí la gente puede pararse a meditar sobre una cosa, ellos tienen día y noche, luz y oscuridad. Nosotros vivimos a oscuras, tenemos que actuar. Por eso un cine con preocupaciones metafísicas, análisis, fenomenología, todo eso no me interesa. Yo quiero hacer films participantes. Ellos tienen una tradición detrás, nosotros no, somos los bárbaros. Nuestra moral no es la de ellos. Nuestro misticismo no es el de ellos. Nuestra alienación no es la de ellos. Igual creo que pasa en teatro. Usan a Brecht, pero el distanciamiento brechtiano tenía sentido en Europa; aquí me parece demagógico, y a mí la demagogia me exaspera. Aquí la gente es inestable, física, ideológica, moralmente; mi film no puede ser otra cosa que inestable. Es que yo no trato de probar nada. Yo sólo quiero mostrar. Es distinto.

editorial

Prensa Latinoamericana S. A.

entrega el N° 18 de los cuadernos CESO

la revolución cubana:

una reinterpretación

de Vania Bambirra



en LIBRERÍA PLA
Mac Iver 267 - Santiago
Y EN TODAS LAS BUENAS
LIBRERÍAS

IRT comienza a grabar música seria

CLAVE será la serie que editará de esta música. Autores e intérpretes chilenos inician sus grabaciones. Dentro de todas las inquietudes musicales que tiene hoy IRT está la de difundir a través de una serie recién creada todos aquellos valores, tanto en su creación como interpretación, que están dedicados a la música selecta. El primer larga duración programado está interpretado por Patricio Fizarro, un excelente pianista chileno, dotado de extraordinaria vocación musical. Sus estudios con Emeric Stefaniak, ex Director de la Academia Liszt, de Budapest; Alicia de la Rocha, en España; Frank Marshall y Antonio Lucas, del Real Conservatorio de Madrid, lo ubican como uno de los más trascendentales intérpretes de Liszt. Algunos de sus premios confirman su éxito obtenido como solista en presentaciones en el Nuevo y Viejo Mundo: Gran Cruz Isabel la Católica 1961 - ESPAÑA. Orden al Mérito - FRANCIA. Primer Premio Busoni Festivales Internacionales 1955 - ITALIA. Primer Premio Embajada de Argentina. Ganador concurso Benzy en Chile. Condecoración Makabi. Orden al Mérito - BOLIVIA... y otros. La prensa dice: "Plasmó todas las combinaciones y suertes de ritmos y música con naturaleza, además apreciamos el precioso "Jeux Perle" en los momentos que precisa finuras y sonoridades íntimas" (Alexander, "Le Figaro", París). "Ha demostrado ser un profundo conocedor de la música de Chopin" ("El Tiempo", Roma). "Posee un mecanismo prodigioso que lo emparenta con los grandes virtuosos históricos y al propio Giffra" ("Destino", Barcelona). Estos y otros son los comentarios para este artista que por estos días es editado en un disco larga duración de IRT en donde aparecen: Estudios Op. 10 de Chopin, 3 sonatas de Scarlatti, Impresiones secretas de Villa-Lobos, Toccata de Tauriello, El puerto de la Suite "Iberia" de Albéniz y Allegro de Concierto de Granados.

Informe informal

¿QUE LEE EL PEQUEÑO IVAN?

Carlos Alberto Cornejo



Ilustraciones:
Vladimir Medvedev
(de un libro
de S. Mijaikov).

vietica, marquemos dos detalles. El primero, es una tradición sólida de respeto a la literatura infantil. Variados textos de Tolstoy, Gorki y Mayakovsky fueron dedicados a los niños. Si usted asiste al teatro "La Gaviota" verá una versión de "El Pájaro Azul", que fue dirigida por el propio Stanislavski a comienzos de siglo y que continúa representándose para que lo vean las nuevas generaciones, manteniendo la producción intacta, sin cambios ni modernizaciones. En los días de vacaciones escolares un buen porcentaje de teatros de Moscú entrega matinales, todos los días, dedicadas a los niños.

Por otro lado, está la organización de la Editorial de Libros Juveniles. Creada en 1933, por iniciativa de Máximo Gorki, se preocupa exclusivamente de publicar libros para lectores que vayan de 2 a 18 años.

Aparte de estar dividida en secciones "por edades" (lo que lee un niño de 4 años ninguna relación tendrá con lo que lee uno de 9) y por géneros (aventuras, cómicos, leyendas, etc.), tiene cuatro departamentos que se distribuyen: (a) los libros históricos; (b) los de Ciencia Popular, adaptada a los niños; (c) los de Literatura Clásica, que se publican en dos versiones: textual y abreviada, y (d) libros de corte pedagógico que tratan asuntos morales o de actualidad, especialmente preparados.

Dentro de la Editorial funciona una Casa del Libro Infantil, con un Gabinete de Investigación Literaria, formado por profesores de colegio que se dedican a encuestar estudiantes sobre qué opinan de las publicaciones de la editorial. Reciben cartas (los niños escriben cerca de 35.000 al año) donde se discute la calidad de los libros, los temas, los dibujos, la presentación. Paralelamente, un centro de Investigaciones Sociológicas, que trabaja en combinación con los colegios y las bibliotecas infantiles, sigue la pista de cuáles libros logran mayor éxito y —en lo posible— tratan de detectar por qué. Este centro saca un informe trimestral sobre sus tareas y mensualmente se edita una revista titulada "Literatura Infantil", destinada a los profesores para discutir qué ocurre en este campo editorial. Una vez al mes en la televisión se dedica un programa especial a pasar revista a los libros publicados y todos los días, unos 200 colegiales visitan una sala de exposiciones permanentes para ver los libros que están a su disposición. Todos a un precio muy barato.

Las cartas que escriben los "lectorecitos" arrojan sorpresas: los personajes más populares dentro del país son Huckleberry Finn y Tom Sawyer (de Mark Twain), y Pinocho y un personaje italiano llamado Cebollino.

Ignoro cuál será la relación que usted, lector, mantiene con el sistema de producción de libros infantiles que se emplea en Latinoamérica, pero le confieso que, para cualquier escritor del contorno este esquema de "trabajo" se asemeja mucho a un cuento de hadas. Porque quien se dedique a entregar narraciones a los niños en nuestro medio puede tener muchos problemas, sin embargo, la perspectiva cambia al saber de la existencia de informes "en terreno" como los que ha conseguido la organización de la Editorial de Libros Juveniles. El poeta Mijaikov, entre sus meditaciones, escribe: "Una de las más duras tareas que se nos plantean es ¿qué escribir?, ¿cómo no perder contacto con los lectores? Un niño moderno de la URSS es una persona extremadamente ocupada, estudia matemáticas, practica el hockey en patines, se sienta durante horas ante el televisor, ¿cómo hacer para que encuentre el tiempo y el impulso, sobre todo el impulso de leer?"

La editorial que publica sus libros en la URSS le tiene varias respuestas cada mes.

URSS. No alcanzó a terminar. Tres versos recitó... el resto, se lo arrebató el auditorio infantil y le terminaron a gritos la poesía, todos juntos.

—¿Cómo los tiene seleccionados! —comentó un hablante que tenía junto a mí. Y ahí me puse a pensar. Trate, por un momento, de sacarle a la frase su intencionalidad. No vea en el "cómo" una sugerencia de bondad o maldad. Piense en el "cómo", en el sentido de "de qué manera". Conseguir que 600 niños aprendan un poema de memoria (sobre todo cuando tiene que ver con un osito que andaba en la nieve) no es difícil. Pero si pensamos que esos 600 niños PODRIAN ser una muestra de los 40 millones de infantes en edad escolar de la URSS, la situación cambia. Se transforma un poco en el sueño delirante de cualquier escritor en busca de lectores. ¿Cómo se llegó hasta tanta gente, y con esa unanimidad?

Sergel Mijaikov es un escritor que se mueve. En los mismos días del Encuentro se daba en un teatro de la ciudad una adaptación suya al cuento de Mark Twain "Príncipe y Mendigo", y el circo de Moscú presentaba un espectáculo de él. Sus libros, de acuerdo a las estadísticas, totalizan una venta combinada de 112 millones de ejemplares. Todo lo anterior, comparado a las cifras que usualmente barajamos, resulta bombástico, pero en verdad, aunque Mijaikov es un poeta popular, su caso no es único. Después de todo, el año pasado solamente en la URSS se publicaron 344 millones de libros infantiles.

Con tal proliferación de libros parecería que no hay problema de llegar a los lectores; sin embargo, en ese punto es justamente donde se centra la cuestión. ¿Cómo se puede sostener una producción de 344 millones de libros infantiles por año? Aparte de lo que supondría un análisis completo de la sociedad so-

dos), y luego al hecho de que a esos niños se les dedica un grueso volumen de literatura, cuesta un triunfo. Todo dato que se entrega dentro de la neblina de ignorancia que rodea "lo de allá", corre el riesgo de ser tergiversado ANTES de que penetre en los oídos del interlocutor.

Estas circunstanetas me vinieron a la memoria mientras asistía al Encuentro Internacional de Escritores de Libros Infantiles y Juveniles, que tuvo su sede en Moscú este año. Concurrieron representantes de 80 países y la reunión de clausura se situó en la sala de ceremonias de la Unión de Escritores. Unos seiscientos niños, de edades que iban entre los 10 y los 14 años, llenaron las butacas de felpa, iluminadas con grandes lámparas de lágrimas, en un ámbito que parecía una Gran Opera. Ante ellos despidieron los escritores el evento, porque, ¿para qué se habían reunido sino para decidir qué entregarían a ese mismo público que estaba allí?

La ceremonia fue amenizada con balles típicos a cargo de conjuntos folklóricos infantiles, con niños que cantaban y tocaban instrumentos, algunos escritores dijeron sus frases simpáticas... (en fin, lo esperable)... pero algo ocurrió cuando un poeta soviético, Sergel Mijaikov, tomó el micrófono y en vez de discursos recitó un poema suyo que enseñaban en los colegios de la

"Cortina de hierro", llamó Sir Winston Churchill a la separación que desde los tiempos de la Guerra Fría se estableció entre la Unión Soviética y el pedazo de mundo donde él vivía (y que nos incorporaba a nosotros, los chilenos, también). Podría llamarse así. Como sea, es una cortina de gruesa falta de noticias y mantiene a los ciudadanos de países, como el nuestro, en tal grado de desinformación sobre lo que ocurre "allá", que cualquier viajero que retorne de la URSS no se encontrará con las preguntas habituales de los turistas, él dirán, el paisaje... la gente le plantea cuestiones más dramáticas: ¿En la URSS, en la calle, los moscovitas andan llorando o riéndose? En el hotel donde alojaste — porque HABIA hoteles, ¿no? — bueno, en el hotel en que te alojaste, ¿con cuántas familias compartiste el baño?

Pasar de ese nivel de catástrofes a la existencia de niños (que, por alguna razón, no han sido devora-

ARTEMIO EN MADRID



ESTE ES MI MUNDO: RETOS, ABURRIMIENTO, CANBANCIO...

AY, SEÑOR

¡EN FIN! ESTARÁ DE DIOS!



MAS VALE NO... PREOCU... CU... PAR... BERRER...



ZZZ



ARTEMIO, ARTEMIO ¿SUPISTE?



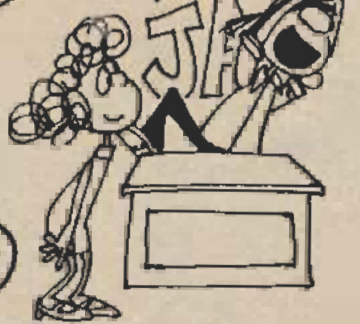
¡AH, QUÉ YO NO FUI, LO JURÓ

TONTO, ¿NO ESCUCHASTE? ¡TE SACASTE EL PREMIO EN EL SORTEO DEL VIAJE A EUROPA!



¡NO ME ESTÍS!

JAJA JAJA



HETE AQUÍ A ESTE PECHO, NADA MENOS QUE CON RUMBO A MADRID! ¡SUERTECITA!



ES UNA BELLEZA DE TIPO HISTORICO: SUS EDIFICIOS ANTIGUOS, CALLES DE PIEDRA, PALACIOS, PLAZAS MEDIEVALES, ETC.

SIENTO LA SENSACION DE HABER RETROCEDIDO VARIOS AÑOS



FORQUE HASTA LA GENTE ES ANTIGUA: HOMBRES MACHISTAS, MUJERES QUE TIENEN MIEDO DE VERSE BIEN, INGENUIDAD, CALMA, SIESTA...

HE AQUÍ DOS LOLAS PROVOCANDO.



AHORA, VAMOS A VER A MIS AMIGOS. LOS MONOS DE HISTORIETAS (CÓMICOS, POR SUPUESTO)

FRENTE AL KIOSCO, ME PARECIO ESTAR JUGANDO AL POKKER, PUES EL REY ME SALIA EN TODAS PARTES



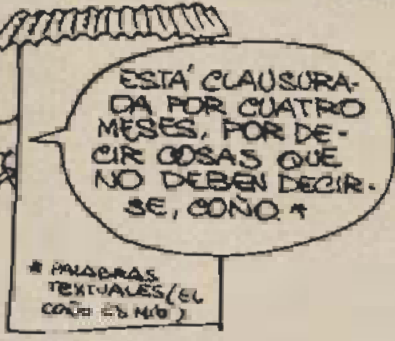
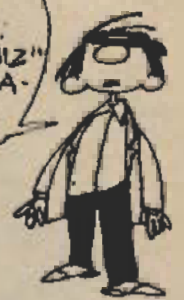
SE PUBLICAN DOS TIPOS DE DIBUJOS HUMORÍSTICOS:

1 HISTORIETAS PARA EL GRUPO PÚBLICO (O PÚBLICO GRUESO), QUE SON DE TIPO ANTIGUO E INCREÍBLEMENTE LAMOSAS.

2 HUMORISMO DE "CRÍTICA" PARA LA GENTE QUE PIENSA.

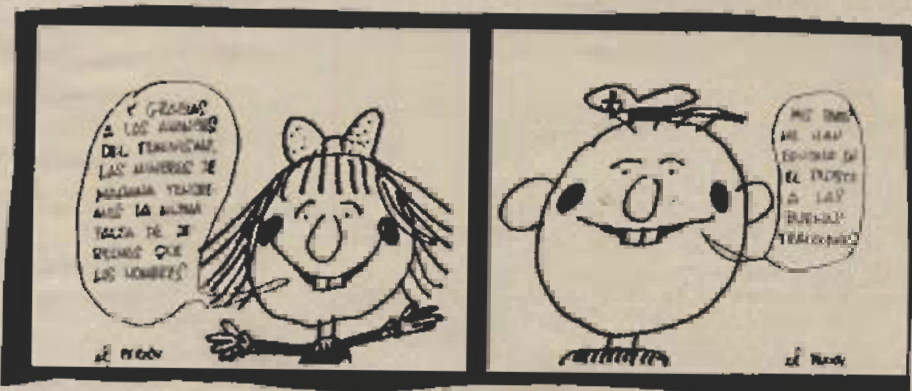
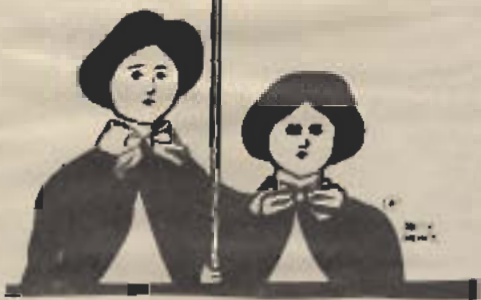


DE ESTAS, HAY DOS REVISTAS: "LA GODORNIZ" Y "EL HERMANO LOBO".



HERMANO LOBO
semanario de humor dentro de lo que cabe

EL FUTURO PARA QUIEN LO VIVA

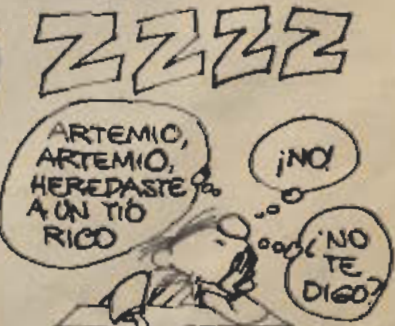
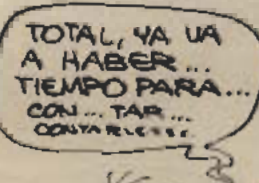
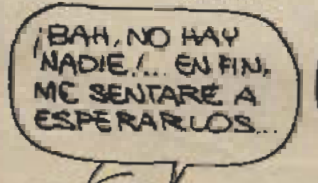
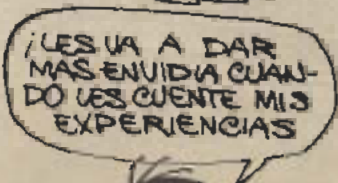
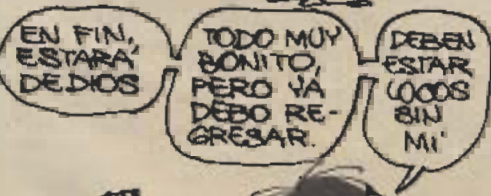
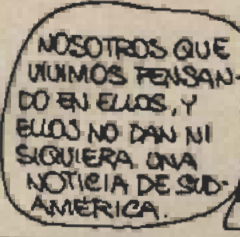
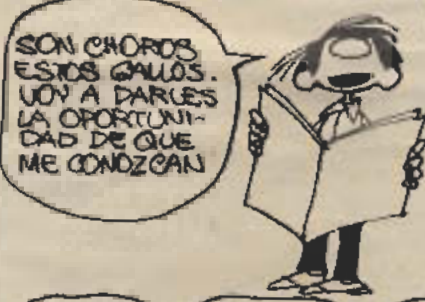


¡BAJO LA CONTAMINACION ATMOSFERICA!



RECIENTE AHÍ, POR PRIMERA VEZ VI LO QUE SIGNIFICABA EN EUROPA SER SÓLO UN SUDAMERICANO.

AHÍ ME CAYÓ LA TEJA DE QUE A LOS EUROPEOS, SUDAMÉRICA NO LES IMPORTA UN HUEVO...



FIN

¿Caerá Allende?

La materia prima de este libro la proporciona nuestro país, ¿Caerá Allende? es un reportaje a la vía chilena, escrito por José Antonio Gurrarari, subdirector del periódico "Pueblo" y editado en España en abril recién pasado.

Resultado: 370 páginas de entrevistas (Allende, Carmen Gloria Aguayo, Gonzalo Martner, etc.), reportajes (Mina La Andina, Fundo Lo Prado, etc.), divulgación de documentos (Programa UP, Plan de Reforma Agraria, etc.), síntesis histórica (gobiernos de Alessandri y Frei), cifras (p'el mundo, con datos sobre nuestro anterior subdesarrollo), fotografías (una treintena, no falta la clásica del Chicho con la banda cruzada, lugar de honor en todas las revistas), interpretación política (formación de la banca estatal, creación del APS, etc.).

El libro calza con el nombre de la editorial: Documentación Periodística. Es un libro más o menos serio, sin intenciones comerciales, especulativas ni sensacionalistas, utiliza un lenguaje accesible a la

mayoría, intentando ser fiel a lo que vio y lo que pasó en Chile. No es un periodista desenchufado que vino a hacerse el pino con la historia que estamos construyendo ni con las noticias que creamos día a día, call sin darnos cuenta.

Como este libro, necesitamos otros, para que divulguen la verdad de la empanada completa, y el mundo no se quede con las cabezas de ganado que divulga la Edición Internacional de "El Mercurio", defendiendo su Pepsi Cola.

El librito tiene un afán totalitario, quiere mostrar las diferentes facetas de Chile con una visión panorámica, sin seguir los principios del marxismo, claro está, se trata de un periodista derecho, que cuenta lo que vio, lo que en este mundo perverso (música de boleros) ya es una gracia. Por eso, el libro no sigue el desarrollo de la lucha de clases en sus diferentes enfrentamientos tácticos, sino que se desenvuelve alrededor de algunas personalidades y hechos de Gobierno, especialmente:

En todo caso, le pasamos el dato al compañero Gurrarari sobre algunas pifias, indicándole la página: el loquillo de "Patria y Libertad" no es Pablo Martínez (86); el indio tampoco se llama Cargolican (82). Los que integran las Brigadas



Romera Parra solo son comunistas (y no socialistas, p. 47). Chonchol no tiene "suños por la presidencia" (48); no nos llamamos la Unión Popular, aunque suene bonito (130). Don Pedro Aguirre Cerda no es catalán, así que no lleva arete en la última a, tampoco. Y los grupos de la ultraderecha no son "Patria y Libertad" y SILO (49). P y L es derechamente fascista, y SILO son unos cabritos despistados que mucho con la droga y paz es fuerza, hermano, versión subdesarrollada del hippismo de la urbe (USA) con algunos bolletones y argentinos de por medio.

Dice Gurrarari: "En resumen, podemos decir que los que tenían mucho, tienen menos, y los que no tenían nada tienen algo" (217). Aquí compañero cómo yo le tiro la cañón, porque le achunto, y aprovecho para pegarle un tanto firme de orejas por lo que dice a propósito de Tomie: "El dependiente de yugodavos era honesto, emprendedor, sincero, pero como dios en Chile, un poco burro y sin carisma" (46).

Por supuesto, en los dos últimos adjetivos no estamos de acuerdo, compañero.

Manuel Avelar Jofa.



Salinger.

El único hippie que valió la pena

Ahora resulta que leer la versión española de lo que Salinger escribió en 1955, le pone al borde de una revaloración no meramente literaria, sino histórica. En las páginas de "Levantad, carpinteros, la viga del tejado" y "Seymour, una introducción" (Editorial Sudamericana) se dan con contenido y fácil profundidad las bases del sentimiento hippie de la existencia, lo que lleva a la paradoja que lo único importante que la sensibilidad hippie dejó en el arte fue una cosa que lo precedió en muchos años. Tanto años que los santos se petaban y ponían sobre sus cabezas el gorro militar del reclutamiento. Por cierto que el personaje Seymour, hermano mayor del narrador, héroe en ambos relatos, tiene más inteligencia que cualquiera de los "santitos" locales que ahora rapean Jesusuperstar y confunden la simplicidad con la revelación. Salinger fue fiel a un sentimiento de amor y felicidad que anidó en sus

personajes y que fue traicionado y desesperado por la brutal sociedad imperialista, consumidora, burguesa, norteamericana. Sus personajes no son rebeldes. Son marginados sublimes. Están más cerca de los santos Zen de los monjes japoneses. Más apegados a la cultura de lo indecible, que a la psicología occidental. No es de extrañar entonces que la familia de niños genios que aparecen en esta obra, y en "Nueve cuentos" hayan sido vistos como pájaros extraños de palmo vuelo en la turbulenta prosa norteamericana de los cincuenta y sesenta.

Y la calificación de "pajaros" no es gratuita. Con sutileza, las aves, y su temperatura de él grado que, por cierto, los obliga a cantar de felicidad todo el día, son menciones obligadas en los relatos. Lo que Salinger se propone es expresar lo esencial de la vida de Seymour, el mismo personaje que en el

cuento "Un día perfecto para el pez bahaba" se pega un tiro durante su luna de miel. Ese fue uno de los primeros cuentos de Salinger. Al parecer, toda su obra posterior se propone explicar ese suicidio. Lo difícil, aparece fácil: Seymour contemplando a una niña que le causa felicidad, puede tirarle una piedra y desmenujarle la cabeza ("Levantad, carpinteros..."), pero también el exceso de felicidad puede llevarlo a pegarse un balazo.

Lo notable de este libro es la prosa tenue, macroscópica, lírica y coloquial con que Salinger descubre los verticilos de la "sensibilidad tan próxima a la locura. Mas que sus héroes, que muchos prefieren fiarse en la siropatología o la petofancia, lo conmovedor y genial en Salinger es el modo como hace formular una verdad la de su narrador, que prácticamente no es la verdad de nadie más en Occidente.

Antonio Sarmiento.

Poesía de cortocircuito

Poesía de sopetón, más equilibrio que desmesura, existencia e historia, son algunas de las significativas palabras del mundo poético del equatoriano Jorge Enrique Adoum, visibles en su Informe Personal sobre la Situación (Joaquín Giménez-Arnau, editor, Madrid, 1973), una antología corrida que va desde su Ecuador Amargo (1949), a sus inéditos Prepoemas en Post-español, pasando por Los Cuadernos de la Tierra (1962-1963), Yo, me fui con tu Nombre por la Tierra (1968), y Curriculum Mortis, aun no publicado.

Los discursos poéticos se las arre-

gian para ir mucho más allá de la sola comprobación individual e ingreso dentro de una zona que es, casi, una pregunta sobre el mundo y sobre la historia. De ellos brota una actitud de permanente estridencia, una actuación de corte mucho más reflexiva que alucinante.



El idioma que hablamos, los esfuerzos inútiles, el amor, las palabras de todos los días y ellas mismas con la piel vuelta; las situaciones porque sí, los entierros y los desentierros, las cosas fuera de su sitio, en su sitio, o dentro de ellas mismas, el tiempo que saltamónica desde el otalá al después, al no me acuerdo, regulando su paso por algo más que las manecillas del reloj; la insipida historia que sehe a ritmos buenas un aire de insubordinación, pero que al mismo tiempo arroja dependencia, conquista, omisión territorial, IATSA, constituyen elementos para el resguardo de una poesía originaria, desvinculada de las líneas de crédito de una poesía atomizada, más cerca de la tibia que de la y estretera.

Adoum parece postular una poética de situaciones. Mas que de

confidencias, es la suya una poesía de cortocircuitos, de cortocircuitos, de pasajes los pies a la sofrosine o al carajo. En el espíritu del pensamiento de Valéry, Adoum se ha olvidado de ser oscuro, meta-exquisito y escapa con tranquilidad en el océano donde se bañó Byron. No a la poesía del umbral ni del dintel, sino de esas puestas que están en el interior y en el exterior, otorgándoles sentido a las esmas, al barrio, a la aldea o a la ciudad.

Mundo de post y de pre, de ayer y de antrayer, de Vallejo hechos y derecho, de sublimado corrosivo que picañas nuestras vidas y nuestro mundo para, con humildad vergonzosa, transformarlo en algo más que Hadas y Odiseas del subdesarrollo, de la dependencia, de la Cepal, la NU, de modo filial y doboroso.

Alfonso Calderón.



Puente de Cal y Canto (Santiago).
lo que el tiempo se llevó.

Fuerte
de San Carlos
en Chilo.



Patrimonio geográfico-cultural

¡LA CONTIENDA ES DESIGUAL!

Pedro Cunill



La Casa Colorada
nadie se preocupa

El tema de las relaciones entre sociedad y medio ecológico, inmerso en los problemas del deterioro del medio ambiente y de su protección, se está enfrentando en nuestro país con suerte diversa tanto en el plano de la acción como en el de la discusión académica.

En este último ámbito llama la atención el contraste que se ha producido entre la carencia de hechos prácticos masivos propugnados por sedes universitarias u organismos de planificación en la defensa y racionalización del medio humano-ecológico en nuestras comunidades regionales y la acumulación de múltiples declaraciones, resoluciones y acuerdos que se han generado en las varias jornadas, encuentros o congresos que han sido promovidos por diversas instituciones culturales chilenas después de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano (Estocolmo, 1972).

A la vez, una labor bastante esforzada que realizan múltiples organismos públicos en la protección de la salud pública, lucha contra la erosión, campañas de reforestación, control de incendios forestales, creación de parques nacionales, defensa de fauna silvestre, conservación de recursos naturales básicos y en otros campos conservacionistas se ve muy limitada, entre otros factores, por una acción puntillada sin coordinación global, discontinua y realizada esporádicamente en el tiempo y en el espacio nacional. A la fecha, por ejemplo, se ven frustradas muchas de las esperanzas que se habían puesto en 1971 en la acción concreta de la Comisión Nacional de lucha contra la contaminación ambiental, que por lo demás toca sólo algunos de los problemas de la conservación del medio humano.

Para superar orgánicamente este problema hemos insinuado en otras publicaciones que es necesaria la creación de una Corporación de Defensa del Medio Ambiente con amplio poder ejecutivo, y con la colaboración de organismos de base que se ven apremiados por el deterioro o mal uso del medio ecológico. Dentro de esta institución, uno de los problemas a enfrentar es el de la defensa del patrimonio geográfico-cultural histórico.

En este contexto quisiéramos reiterar la urgencia de plantear la formulación de políticas de protección y conservación de los principales tipos de paisajes geográfico-culturales chilenos que son manifestación de relaciones centenarias entre factores ecológicos y socioeconómicos. Según nuestro punto de vista no se trata sólo de mantener el edificio aislado que es una creación arquitectónica de valer sino de conservar conjuntos de edificios y de usos del suelo, tanto en medios urbanos y rurales, que

formen paisajes geográfico-humanos expresivos de un legado cultural que debemos transmitir a generaciones futuras. Es deber del Estado conservar estas reliquias paisajísticas que simbolizan etapas de la conquista del espacio geográfico, representando un valiosísimo patrimonio cultural de Chile.

Sin intentar desconocer la labor que hasta la fecha han realizado, sin presupuesto ni atribuciones adecuadas, el Consejo de Monumentos Nacionales y otras instituciones, es evidente que no han sido eficaces en su labor de conservación del monumento arquitectónico aislado. Ello se evidencia al observar, entre otros muchos ejemplos, en el centro de Santiago las sucias ruinas del magnífico edificio de la Real Aduana, levantado entre 1805 y 1807 por Miguel María Atero con la colaboración de espléndidos artesanos chilenos formados por Tococa, o de la Casa Colorada iniciada en 1769. Obviamente, ni siquiera se ha insinuado la labor más compleja de salvar conjuntos paisajísticos históricos. Más aún, tenemos entendido que hasta ahora no existe en Chile un catastro total de este patrimonio; al respecto creemos que sería de gran utilidad realizar un proyecto diseñado por Roberto Montañón, titulado: "Inventario de la Arquitectura en Chile. Un sistema de fichas".

Las municipalidades deberían contribuir en una labor planificada en la conservación de conjuntos paisajísticos en determinados sectores urbanos, utilizando los edificios rescatados en museos, instituciones culturales, hospederías u otras funciones. Al respecto, sería de gran interés la restauración del epaadre de la Plaza de Armas en Santiago, estructurado por el Palacio de la Real Audiencia y otros edificios públicos; o de un sector del barrio República-Ejército con sus palacetes que son expresión de los contrastes de la historia económica del siglo XIX. De igual significación y con un fuerte atractivo sería la restauración de barrios portuarios del viejo Valparaíso. Todavía estamos a tiempo para librar de la destrucción bellos sectores de hábitat urbano en todo el territorio nacional: estructuras metálicas en los enclaves portuarios del Norte Grande y en las ciudades-campamento del Interior; barrios de casas de techo de barro en los pueblos de estecedores mineros del Norte Chico; evocadoras calles largas con colorido hábitat en algunos viejos pueblos de Indios que se mantuvieron como tales hasta las primeras décadas del siglo XIX; imponentes conjuntos de habitaciones de madera en las ciudades de la Vieja Frontera; singulares conglomerados de vivienda urbana chilota en Chonchi, Ancud o Castro. Mención especial merece la conservación en su integridad de

Hacienda
de la Compañía
(Graneros):
víctima del
centralismo
santiaguino.



centros coloniales de algunos pueblos de Chile Central que forman una original unidad paisajística; sería el caso de Lolol, San Pedro de Alcántara y otros tantos pueblos esparcidos particularmente en la zona de la Cordillera de la Costa.

En el campo de las preocupaciones culturales de la Central Única de Trabajadores, al igual que su estimulante contribución en la formación del Museo Recabarren, se podría promover la reconstitución en sus emplazamientos geográficos originales de algunos paisajes artesanales e industriales como testimonio de las modalidades de explotación laboral. En el caso de los paisajes artesanales coloniales sería muy sencillo, con la ayuda de los documentos depositados en el Fondo Jesuitas en el Archivo Nacional, reconstituir los talleres artesanales de Calera de Tango, y algún obraje provincialiano. Todavía es viable proteger el conjunto de alguna cuadra en las cercanías del centro de las principales ciudades mostrando las condiciones de vida del proletariado urbano del siglo XIX junto con la reconstitución de algunos talleres artesanales costáneos.

En la tarea de mantener algunos de estos paisajes culturales deberían tener especial interés las corporaciones de desarrollo regional y la Dirección de Turismo. No es necesario enfatizar en demasía de los recursos que dejarían en las comunidades locales los turistas atraídos por la reconstitución de la planta radiante del fuerte de Naquiñel remodelado en 1756, y que con relativa facilidad podría presentar con señorío sus baluartes, ciudadela poligonal, puentes levadizos, etc. En otros lugares de la Frontera Araucana del siglo pasado la sola limpieza de los restos de fuertes incentivaría su conocimiento. De gran valor nos parecería los trabajos de restauración de los fuertes de San Antonio, de Ancud, y Ahul, realizados por el Departamento de Arte Público y Ornamental de la Universidad de Chile.

Igualmente la conservación de

algunos sitios prehispánicos debería ser acompañada con el cuidado de su contorno paisajístico natural. Al respecto creemos que varias reconstituciones que se realizarán tanto en el extremo norte como en Pásqua, deberían ser asesoradas en su futura mantención por geógrafos. La Corporación de Magallanes debería salvar para las generaciones futuras el admirable paisaje de oasis patagónico con una belleza única en flora y fauna silvestre de las riberas del río Oosin Aike donde se localiza la cueva de Fell, lugar donde se encontraron restos de poblamiento de alrededor de 9.000 años a. de C.

En las áreas reformadas de Asentamientos o Centros de Reforma Agraria, los Comités de Campesinos podrían aumentar sus ingresos habilitando como paradores o restaurantes populares las viejas casas patronales, donde el ciudadano podría satisfacer sus necesidades de descanso y esparcimiento. Este conjunto, constituido por la vivienda del ex patrón, la capilla, la pulpería, algunas bodegas, los patios, los parques, debería ser conservado para estos fines u otros que acordaran sus actuales asignatarios. Los santiaguinos podrían gozar en visitas a lugares tan próximos y atractivos como las antiguas haciendas jesuitas de Calera de Tango, Bucalenu, Chacabuco o los ex latifundios de Polpaico, Ocoa y muchos otros. Por ejemplo, la habilitación del núcleo de Pullallí con su hermosa laguna podría servir de punto de apoyo a un interesante tráfico turístico regional en las cercanías de La Ligua.

Produce gran preocupación la fragmentación de algunos de estos paisajes culturales: es el caso de la famosa hacienda de la Compañía de Graneros, donde el armonioso contexto ambiental de su casco central se ve roto por la tenencia de varios propietarios que prácticamente han abandonado el cuidado del conjunto monumental y de sus parques, y para colmo se ha trasladado recientemente de su capilla el bello altar de San Ignacio, pieza admirable del barroco chileno con su frontal de cuero repujado, al Museo de San Francisco en Santiago. Ello significa, según nuestro criterio, expoliar un paisaje regional en beneficio del centralismo santiaguino. A la opinión pública de la provincia de O'Higgins le cabe la última palabra.

De esta manera entre los objetivos que deben tener alta prioridad en la estructuración de una futura Corporación de Defensa del Medio Ambiente destaca la investigación de los problemas científicos y económicos que plantean la preservación, conservación y restauración de los paisajes geográficos culturales chilenos. Creemos que éste es un campo de gran interés y utilidad para el acervo cultural de la nación.

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



Los miles de pequeños productores, comerciantes y organizaciones comunitarias cuentan con nuestro Banco del Estado, preferentemente, para entregar una mayor producción.

Solicite un crédito para sus necesidades financieras derivadas de su operación corriente.

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

Así, trabajamos por Chile.



BANCO del ESTADO

Entonces vamos al BANCO del ESTADO...



concurso de popularidad

La pregunta se hizo a una serie de personas elegidas a la suerte de la olla: —¿Qué personaje le carga más en la televisión y le resulta más insuportable?

LUIS VITALE (historiador): —Alejandro Magnet ("A Esta Hora se Improvisa"). Por su ambigüedad dentro de su indefinición bien definida.

ROBERTO ESPINOSA (obrero, dirigente del sindicato único de "Textil Progreso"): —Jaime Guzmán, porque no improvisa; lleva todo preparado para atacar a los trabajadores.

FELICE LORENZINI (comerciante): —Soledad de los Reyes (locutora "Nuevedario"), porque sobrepasa su papel de locutora, es muy irónica y destila odio.

LENKA MORETIC (estudiante, 2.º año medio): —Julio Martínez. Tiene la voz tan chillona y lo único que sabe hablar es de fútbol.

POLI DELANO (escritor): —Jorge Palacios ("A Esta Hora se Improvisa"). Me da pena el ridículo que hace.

ARMAND MATTELART (especialista en comunicaciones): —Los de "Música Libre". Son regresivos. Presentan como cosa nueva algo que incluso es añejo en el mundo capitalista.

LEONARDO VELIZ (jugador de Colo Colo): El que más mal me cae es Jaime Guzmán; por su manera de ser, no por sus planteamientos políticos.

NORA FIGUEROA (profesora de castellano): —Don Francisco. Es tan gordo, chillón y grosero.

LUIS POIROT (fotógrafo y director de teatro): —El cura Hasbún. Como no va a ser desagradable ver a un fanático.

MARIA ASUNCION REQUENA (autora teatral): —Jorge Palacios, por su falta de humor.

MILENA VODANOVIC (11 años): —Patricia Carrasco (locutora de continuidad, Canal 7). Me resulta tan fofa y tan pesada.

OKE FRANCE (médico): —Gloria Jiménez (locutora, "Noticiero", de Canal 7). Es pesada y no tiene carisma.

MARIA MORALES (dueña de



Juanán: ... no improvisa.

asa, católica): —El padre Hasbún. Tanto acomoda los evangelios, que incluso llega a tergiverarlos.

ABRAHAM SANTIBÁÑEZ (subdirector revista "Ercilla"): —Julio Martínez. Su visión del hombre común ya me resulta demasiado común.

ALFONSO ALCALDE (escritor): —Jaime Guzmán. Puta, ese gallo se cree el rey de Chile.

PABLO LABSE (3er. año básico): —Juan Coraje. No sabe ni hablar.

ALBERTO ROMERO (escritor): —Hasbún. Por hipócrita, desagradable y porque se soba mucho las manos, como todos los curas.

ISABEL BERRIOS (secretaría): —Pepo Guixó ("Telenoche"), porque se burla de todo.

DENIS VASQUEZ (tipógrafo): —Hasbún. A ese cura hay que echarle ácido.

JUANITA DÍAZ ALLIENDE (11 años): —A mí me gusta todo.

guerrillero epistolar

El novelista inglés Graham Greene es un compulsivo cultor del género epistolar y, con cierta frecuencia, envía cartas breves y puntagudas a publicaciones varias.

Su última incursión de esta índole fue en la revista "Time" y en ella se refirió a Watergate. Escribió:

"Como observador extranjero que alcanzó alguna experiencia



Hasbún: ... fanático.

en Vietnam cuando aún vivía el Presidente Diem, me intriga una de las acusaciones del caso Watergate. ¿Para qué le haría falta a Hunt falsificar un cable del Departamento de Estado ligado al gobierno de Kennedy con el asesinato de Diem en 1963? ¿Acaso no sería más o menos lo mismo que falsificar pruebas de que el senador Edward Kennedy tuvo algo que ver con una niña que se ahogó?"

turismo plástico

Vino, vio, paseó y pintó: Salvador Allende, Anita González, El Quillapayún, paisajes varios y surtidos. Una selección la exhibió en el Museo de Bellas Artes

Greene: ... "falsificador".



y luego Ilya Glazunov volvió a Moscú.

Para buscarle equivalentes en la pintura nacional habría que pensar en alguno de nuestros pintores o dibujantes de vida social.

Aquí lo pasó muy bien, de lo cual cabe alegrarse en nombre de nuestra tradicional hospitalidad. Pero su visita no fue precisamente consagradoria para el prestigio de la pintura soviética en Chile.

el festival va

Con el criterio de no dejar para mañana lo que se puede hacer hoy, comenzaron a articularse ya los engranajes del Tercer Festival de Cine Latinoamericano que tendrá lugar del 7 al 18 de diciembre, en Viña del Mar. Organizado por Chile Films y patrocinado por el Gobierno, cuenta con bases impresas, un afiche y hasta oficina en la torre del edificio Gabriela Mistral, lo que constituye todo un lujo en relación con la pobreza del festival anterior (1969).

El énfasis del festival será netamente latinoamericano, con sólo dos invitados oficiales provenientes de Europa: los documentalistas Chris Marker y Joris Ivens.

Se está programando a base de un total de 36 funciones (un largometraje y un corto cada una), y se contará con películas de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, México, Perú y Venezuela, más algunos estrenos chilenos. Se invitará a cineastas de todos estos países. No habrá premios.

Paralelamente al festival mismo se celebrará un Encuentro de Realizadores y el 7.º Congreso de UCAL (Unión de Cinematéccas de América Latina).

Es probable que una selección de las mejores películas del festival se exhiba en Santiago; eso dependerá fundamentalmente de la autorización que oportunamente den los cineastas para exhibiciones adicionales de sus films.

Aún no están definidas las películas que participarán en el Festival, pero es probable que, entre las argentinas, estén "Los Hijos de Fierro", de Solanas, y "Juan Moreira", de Leonardo Favio.

Además, se verá la última película de Sanjinés, de Bolivia, y las producciones más recientes del cine cubano.

Entre las chilenas, seguramente, "La Tierra Prometida", de Littin; "Proyecto Uno", de Castilla, y alguna de las múltiples películas de Raúl Ruiz.

Revista cultural mensual
Nº 9, agosto 1973

Consejo de redacción:

Hans Ehrmann (director),

Carlos Maldonado y Alfonso Calderón.

Presentación gráfica: Hernán Vidal.

Compaginación: Romelio Olmos P.

Gerente General y Representante Legal:
Sergio Maurin U.

Editada e impresa por Empresa
Editora Nacional Quimantú Ltda.

Avda. Santa María 076

Casilla 69-D. Teléfono: 391101

Santiago de Chile.



María y sus juguetes

—Hay más de Brando que de mí en la película; pero más que todo lo que se refleja es Bernardo Bertolucci, el director, y sus problemas sexuales, que son mucho más intelectuales que los nuestros.

Quien habla es María Schneider (20 años), protagonista de "El Último Tango". La entrevista es de Leonard Probst, del Village Voice de Nueva York.

—Brando y yo nos entendimos tan bien porque los dos somos bisexuales y nos gusta.

Entrevistar a María es como tratar de que un niño deje de preocuparse de sus juguetes para responder una serie de preguntas. La solución está en que juegue y responda al mismo tiempo. María responde a todo, si presta la suficiente atención. Y efectivamente logra concentrarse por unos diez segundos a la vez. Sus juguetes: un tocacintas estereofónico que suena constantemente, la televisión encendida (cambia de canal una vez por minuto, cambia el lente de su cámara Pentax, corre las cortinas, va al baño y oficia en el toilette con la

puerta abierta y la luz prendida. Trae unos retratos de desnuda que hace poco le entregaron. Se mira:

—Fisicamente soy bien extraña. Muy femenina en las (pehugas) y como un muchacho en las caderas.

Lo más llamativo de "El Último Tango" no son las cosas que Brando le hace a María, sino que en los valados despliegues sexuales María esté desnuda y Brando con la ropa puesta:

—Hay como cien personas que me han preguntado lo mismo. Si no es más que una película. Yo soy más joven y mi papel contemplaba más desnudos. Él le está poniendo viejo y pesado y ya no es tan lindo. Después de "El Padrino" fue un paso imponente para él. No es tan libre como yo. Ni tan lindo. Para mí fue un papel fantástico. No me importa que me filmen desnuda o que me "tiren" en parafía. En la escena inicial, cuando nos encontramos por primera vez en un departamento parisense que se arrienda, y él inmediatamente (sin mediar palabra) me arranca los calzones, no se trata de un violación. Los dos querían hacer lo que hicieran. Es algo que me ha pasado en la vida real. No exactamente lo mismo, pero en forma bastante similar. Hago el amor con un montón de gente y a veces son violentos. Sin conocerlos antes ni nada. No me someto a Brando. Estoy en contra de eso y a favor de la liberación femenina. Nunca me plastaron y yo no quiero aplastar a nadie. Soy actriz. El actuar es mi destino. No lo aprendí en el estudio, sino en las calles.

—¿Y qué quieres realmente?

—Siempre supe quien era mi padre. Sí, soy la hija ilegítima del actor Daniel Gálin. Lo conocí por primera vez a los 15 años. Mi mamá tiene 38 años, es rumana y tiene una librería en París.

—¿Y cómo es?

—Libre, totalmente libre y natural. No me importa lo que la gente piense de mí. Que digan que soy arrogante o intradable. Simplemente reacciono más rápido que otra gente.

—¿Quieres casarte?

—No. Eso sólo es un trozo de papel. Necesito muchas sensaciones distintas de distinta gente. ¿Niños? Claro, los tendré cuando me den ganas.

—¿Y políticamente?

—Estoy llena de cosas. Capitalista. Gané un montón de millones de francos por el "Tango". Socialista. Impulsa. Derecha. Cosas humanas. Música pop. Estoy llena de contradicciones.

