

Talleres de la Cultura

NUMERO DOS - MARZO 1973



UNIVERSIDAD TECNICA
DEL ESTADO



¿POESIA EN LA ESCUELA?

COMPLEJIDADES DE NUESTRA
REVOLUCION CULTURAL

MUCHOS SORDOS
POR CULPA DE LOS MUSICOS

QUILAPAYUN O LA
MULTIPLICACION
DEL FOLKLORE MUSICAL

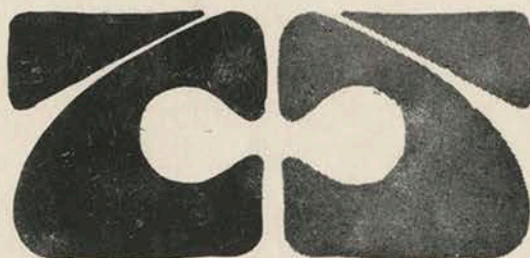
TRASHUMANTES
NO HAY CAMINO:
SE HACE TEATRO AL ANDAR

CARA DE INDI
(Premio Concurso CUT)

TEATRO CHILENO:
RENOVARSE O MORIR

SUMARIO

EDITORIAL	Rubén Sotoconil	1
¿POESIA EN LA ESCUELA?	Manuel Gutiérrez M.	5
LAS FIESTAS DEL PUEBLO	María José Chennier	14
EL INSTITUTO DE ARTE (U. de Concepción)		15
OBRERO, CONCERTISTA, PROFESOR DE LA UTE: GAYOSO DE LA SERENA	P. Lauken	17
MUCHOS SORDOS POR CULPA DE LOS MUSICOS		20
QUILAPAYUN O LA MULTIPLICACION DEL FOLKLORE MUSICAL	P.L.	22
SOBRE LA EDUCACION MUSICAL DE LAS MASAS	D. Kabalevsky	25
CATORCE TESIS A PROPOSITO DEL TEATRO DOCUMENTAL	Peter Weiss	27
LA CRITICA DRAMATICA	E.G. Lessing	33
TEATRO CHILENO: RENOVARSE O MORIR	Orlando Rodríguez	35
EL TEATRO NEGRO: DENUNCIA Y PROTESTA	Eva Klein	43
TRIPTICO CHILENO 73, PREMIADO EN LA CASA DE LAS AMERICAS		48
TRASHUMANTE NO HAY CAMINO: SE HACE TEATRO AL ANDAR	J. Pinus	49
LA TRADICION	T.F. Pronichéva	54
LA CULTURA ¿POR QUE VIA?	Jorge Dimitrov	55
LA CANTATA GRISU Y EL CONJUNTO "GRISU 5"		58
LOS TRABAJADORES DE LA CULTURA Y EL PROCESO CHILENO	Ronnie Muñoz M.	59



NUMERO DOS

ABRIL 1973

Director: RUBEN SOTOCONIL A.

Diseño Gráfico: Ricardo Ubilla Vera

Publicación de la Secretaría Nacional de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado. - Chile.

Correspondencia a Fanor Velasco 43 - Santiago.

Los Trabajos publicados pueden ser reproducidos total o parcialmente citando la fuente.

Pedidos a Librería UTE, Av. Sur 3603, Correo 2, Santiago - Chile.

Impresión: Taller Gráfico UTE.

EDITORIAL

COMPLEJIDADES DE NUESTRA REVOLUCION CULTURAL

¿Estamos en condiciones de hacer que la práctica y el goce de las artes sean patrimonio de todos nosotros: obreros, empleados, campesinos, dueñas de casa, estudiantes, artesanos y trabajadores en general?

Las revoluciones socialistas enseñan que se puede hacer la historia con premeditación y que es posible mejorar las condiciones de existencia de todos, empezando por la vivienda, vestuario, alimentación, cultura y salud. Todo ha sido comprobado exitosamente en los países socialistas, especialmente en los 50 años de vida de la Unión Soviética. ¿Cómo se dan las cosas para nosotros?

Las artes van a tener mayor importancia porque van a penetrar en la vida de las mayorías. La existencia de un Gobierno Popular en nuestro país garantiza para el futuro crecientes presupuestos de educación, aumento de las horas libres, utilización de nuevos recursos, intercambios culturales de ámbito local e internacional. Bajo la invocación del socialismo —hacia el cual avanzamos— podemos organizar la riqueza material y artística en beneficio de todos.

Producción y Revolución Cultural

Es necesario esclarecer entre nosotros algunos malentendidos que la manipulación burguesa ha introducido como verdades no escritas. Los especialistas han hablado "en difícil", en jerga de iniciados para referirse a la música y al arte. Es preciso reafirmar la verdad escueta del arte: una actividad que ennoblece la vida, una clase de trabajo cuya apreciación nos hace más humanos. Por lo tanto ha de entrar en el círculo de las preocupaciones fundamentales, junto con la producción y la organización del trabajo.

Necesidad de críticos

Para concretar y resolver las tareas político-culturales que se plantean es necesario desarrollar la crítica en las actividades artísticas y ciencias de las artes (literatura, música, teatro, artesanías, pintura, escultura...).

El crítico es un juez y un orientador. Nos dice el nivel de bondad que alcanza determinada obra y nos indica si vale o no la pena su conocimiento desde el punto de vista de la elevación del hombre y de su ambiente. De paso puede indicar al creador dónde están sus fallas, hoyos y omisiones.

Una noción muy difundida identifica al crítico con el censor bilioso y atrabiliario. Nuestra Revolución Cultural debe fomentar y desarrollar la crítica como función natural de vigilancia y progreso sociales y entregar su ejercicio a personas que sepan leer y escribir en el proceso de la revolución, junto con tener buen sentido y —acaso— buen gusto.

¿Conviene comenzar con un foro sobre las tareas de la crítica? . Periodistas, Comisiones de Cultura de los partidos de la UP y de la CUT, Escuelas de Sociología, Ministerio de Educación, Facultades de Bellas Artes, etc., pueden abordar la cuestión con plena autoridad y en conjunto formular programas que conduzcan a la formación de nuevos críticos. Hay que promover análisis minuciosos de problemas artísticos entre críticos y profesionales del arte (sindicatos de músicos, actores, asociaciones gremiales). Cualquier institución puede promover discusiones públicas de evaluación de obras de arte, organizar exposiciones de obras que se guardan en museos e instituciones, que vayan de sindicato en sindicato...

Todo nos sirve, cualquier iniciativa que tome en consideración las necesidades de las masas, privadas hasta hoy de bienes y goces del arte y la cultura.

En el extremo final de las "Primeras 40 medidas del Gobierno Popular" se lee:

— Crearemos el Instituto Nacional del Arte y la Cultura y Escuelas de formación artística en todas las comunas.

En 1971 Carlos Maldonado dio a conocer un enjundioso trabajo (La Rev. chilena y los problemas de la cultura, Comisión Nacional de Cultura del P.C.) en el que decía:

"No solucionaremos ninguno de los males humanos que nuestra sociedad padece, sin hombres y mujeres pertrechados de una nueva moral, que pospongan sus intereses personales frente a los colectivos y que pongan su esfuerzo al servicio de la revolución. Y, como sabemos, todo esto no se decreta ni se impone. Tiene que venir como fruto de las transformaciones culturales".

En fin: hacemos cosas, pero en forma dispersa. Tenemos ideas, pero inorgánicas; tenemos las premisas básicas, todas muy claras, pero puestas en reserva, para cuando salte la liebre. Dos años después de la asunción del Gobierno Popular, todavía no se formula la política cultural pertinente. Con razón algunos llaman a esta última "la quinta rueda", en lugar de estimarla como el segundo latido del corazón, la diástole del proceso chileno.

RUBEN SOTOCONIL



¿Poesía en la Escuela?

MANUEL GUTIERREZ MIERES

El niño vive y se expresa mediante imágenes; sus primeras relaciones sociales las hace con su ayuda. Sus imágenes son exactas. Son la síntesis de la realidad que percibe, que es el conocimiento mismo. El niño expresa directamente sus emociones, libre de toda traba formal.

El novelista Reinaldo Lomboy —cuenta Andrés Sabella— se paseaba, una noche, por una avenida santiaguina, acompañado de su hija menor, de apenas, entonces, 3 ó 4 años. Era el verano. Los sapitos cantaban en la sombra. La niña, de repente, se detuvo:

—No quiero irme a casa— le explicó a su padre.

El escritor le preguntó por qué tan firme razón se negaba a continuar hasta su hogar. La niña replicó:

—Mi casa es fea...

—¿Y tienes otra más linda, ahora? — atacó Lomboy.

—Sí —gritó, triunfalmente, la hija—. Tengo la casita de agua de los sapos. Allí, voy a quedarme.

Reinaldo Lomboy sintió, allí, aquella noche, nos contaba, el paso de la poesía.

Poesía es expresión de sentimiento, pero su proceso comprende también el pensamiento, expresado, en el ámbito infantil, casi exclusivamente por medio de la imagen.

La poesía es un fluido vital que circula en todas las cosas y que éstas se embellecen al primer toque del niño.

Los niños viven en un mundo poético, mágico y auroral, que nosotros —tristes adultos racionalistas— ignoramos o, peor aún, lo postergamos. Y ésta es una postergación incalificable, absurda, por cuanto ese mundo es de un valor inmenso y de límites incalculables. Es el "país de nunca jamás", de que habla J. Teillier, por el que pasamos todos.

La sencillez, pureza, simplicidad, ingenuidad, etc., que encierran los niños, hace que siempre vivan la poesía. En cada uno de sus juegos dominados por la fantasía, está ella, reina y poderosa, dirigiendo los sueños y los pasos de los que se embriagan con su presencia maravillosa: cuando el niño juega al "tren", siendo, al mismo tiempo, locomotoras y vagones, es la poesía viva la que le impele; cuando la niña acuna a la muñequita de trapo, es, también, la poesía, el influjo que la convence de su dulce y pequeña maternidad.

Vicente Parrini en su artículo "Necesidad de una auténtica poesía infantil", nos recuerda dos hermosos motivos: "Ante la presencia del granizo, con ojos asombrados, un niño exclama: ¡Qué lindo, está lloviendo arroz!". Otro, maravillado ante el espectáculo de la caída de las hojas de los árboles, dice: "El otoño se está quitando el traje". Y así podríamos mutiplicar las citas.

Ahora bien, los estudiosos en la materia, han constatado que en Chile no existe una auténtica poesía infantil. Así, Víctor Raviola ha manifestado: "Mucho se escribe y se publica en nuestro país; más de lo que la paciencia tolera...". Refiriéndose a los que escriben para niños, agrega: "poco o nada dicen verdaderamente al infante, porque ni siquiera llegan a su vida íntima, a su comprensión o a su aprehensión estética; son poemas para niños, pero hechos... por grandes".

Por su parte, Floridor Pérez, el poeta profesor primario de la pequeña aldea de Mortandad, nos pone en guardia, al declarar: "...existe una penosa abundancia de creaciones para niños, escritas por receta, creyendo que basta salpicar de diminutivos las más pueriles historias para tener derecho a merecer la atención infantil". Agrega, más adelante en su artículo "Una antología de poesía infantil": "Por decenios los textos escolares han venido soportando el peso muerto de tanta prosa y verso de este tipo".

Vicente Parrini, en su artículo antes citado, dice, sin ambages: "Es frecuente oír hablar que nuestra Gabriela Mistral es "una de las más grandes poetisa de los niños". En verdad, no compartimos este juicio y comprendemos que al hacer esta afirmación, originamos un asunto que puede ser motivo de discusión". Al referirse concretamente a las producciones dedicadas a la niñez, escribe: "...no son apropiadas a la mentalidad del niño en un sentido psicopedagógico riguroso. Acontece que su exquisita sensibilidad de mujer y de maestra, la ha llevado a inspirarse en la infancia (canciones de cuna, rondas, etc.)...". Y, más adelante, enfatiza: "...pero no significa, de modo alguno, que sus composiciones sean propiamente poemas infantiles, donde los niños se encuentren a sí mismos y expresen sus maravillados y complejos contenidos".

Frente a esta clase de poesía —la escrita por los adultos— que puede ser llamada "poesía para la infancia", está aquélla creada por los mismos niños y daríamos el nombre de "poesía infantil".

Personalmente hago esta distinción porque lo que se conoce como "Poesía infantil" resulta una expresión equívoca, a fuerza de usársele indiscriminadamente para designar tanto la poesía escrita por los niños, como la que los adultos hacen para un hipotético destinatario infantil.

Siempre he creído que para hablar —escribir en este caso— sobre cualquier

materia, es necesario conocer el tema. Así, el campesino ama al campo porque lo ha trabajado; del mismo modo, el minero puede ilustrarnos sobre su oficio en un mineral.

Puedo, por lo tanto, con cierta autoridad, escribir sobre la hermosa experiencia que he vivido junto a los niños que tuve la suerte de guiar.

Conozco al niño. La idea de sacar del niño los propios materiales de su encantamiento, me llevó a descubrir la "poesía" de ellos: la "poesía infantil".

Esta poesía escrita por los propios niños, libre de toda simulación, me encantó por su pureza, por la magia de sus adivinaciones, por su capacidad de maravillosa.

La poesía de los niños encierra una cantidad de sugerencias, de sentido de la observación, de sentimientos de los pequeños en su mundo.

Siendo profesor primario, aprendí a querer la profesión y especialmente a los niños, pero siempre sentía la sensación de una insatisfacción: estaba frente a los niños como un profesor demasiado elemental. Entré a estudiar pedagogía en Español y quise enlazar esta especialización con los niños que progresivamente iba conociendo más y queriendo más.

Decidido a conocer el "mundo mágico" del niño me propuse llevar a la práctica un trabajo intensivo de la poesía y para ello tenía en mis manos el elemento complementario ideal: los niños de la escuela.

Todo cuanto me entregaba la Universidad lo llevaba a la escuela y, de este modo, los niños empezaron a conocer nombres raros que luego se les hicieron familiares: Gonzalo Rojas, Daniel Belmar, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Gonzalo Millán, Silverio Muñoz, etc.

Un aire poético fui dándoles a mis alumnos. Empecé haciéndoles composición elemental. Las imágenes que me brindaron fueron de una pureza e ingenuidad bellas y emotivas.

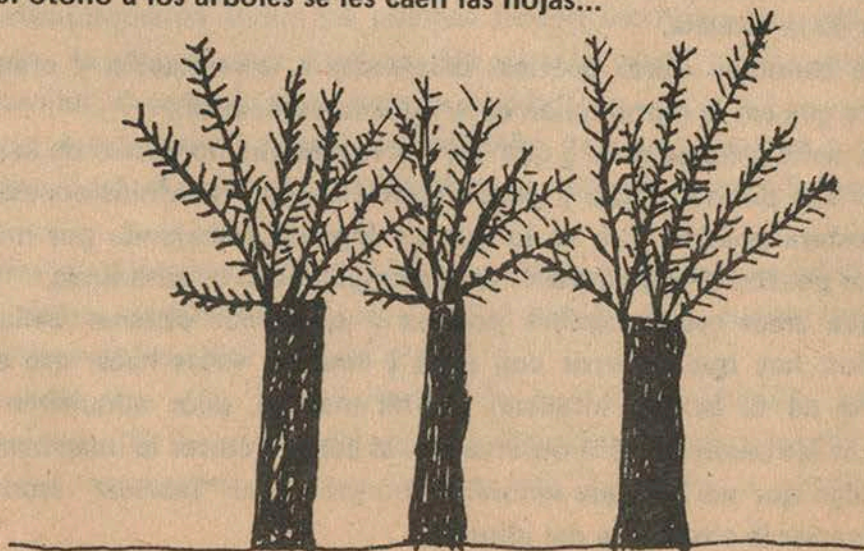
Mi contacto diario con los niños, me ha permitido observar y valorar el profundo contenido poético del pensamiento y del lenguaje de la infancia. Pero, no encontré ahí sólo la oportunidad para hacer este descubrimiento, sino que me di cuenta que la poesía es una excelente escalera para encauzar el perfeccionamiento del lenguaje.

Poco a poco, sentí que esa inquietud inicial se iba realizando y particularmente hacia nuevos y nuevos intentos que fueron fructificando cada vez más.

Partiendo de una actitud crítica frente a la forma de enseñar el Castellano, hice, así, un primer intento haciendo uso de elementos que eran más cercanos a los niños, por ejemplo: el perro, el árbol, la mamá, etc.

El propósito, lo reitero, era mejorar el lenguaje. Las primeras experiencias resultaron homogéneas. Por ejemplo: para escribir sobre el otoño, casi un 100% decía:

"...en el otoño a los árboles se les caen las hojas..."



Conversé con personas mayores y recordaban que ellos habían escrito lo mismo. Empecé, entonces, a invitar a los niños a buscar otras formas de decir aquello; otras nominaciones para "otoño", para "árbol", para "caerse las hojas". He aquí los resultados:

Para otoño, las palabras que encontraron fueron:

"...estación del año..."

"...estación de los días tristes..."

"...estación de los días grises..."

Para árbol:

"...tronco con ramas..."

"...tronco con brazos largos..."

"...morada de los pájaros..."

Para la frase: se les caen las hojas, escribieron:

"...quedan desnudos..."

"...se deshojan..."

Estábamos haciendo un "juego de palabras" que da resultados insospechados.

Veamos:

"En la estación de los días grises la morada de los pájaros queda desnuda".

Despertaba, de este modo la imaginación. No hay que olvidar que el niño aprende jugando y para aprender debe amar lo que aprende. Dejaba al niño captar todas las manifestaciones que su imaginación le brindaba ante algo novedoso ya que de esta manera le llegará el aire puro de la poesía.

En esta múltiple nominación, no pretendía caer en la cursilería, sino canalizar las formas de expresión y enriquecer el lenguaje.

La experiencia que puse en práctica en mi curso, más tarde se generalizó a toda la escuela y, aún más, pretendí o fue mi deseo, extenderla a otras escuelas.

Tradicionalmente la poesía, en la escuela primaria, se ha mostrado mucho con el solo objetivo de goce estético; mas, no se ha destacado como forma de expresión general, como instrumento de mejoramiento del lenguaje. Es corriente observar que se premian en los continuos concursos que se realizan, las poesías que a los mayores parecen buenas. A veces, se oye decir: "a mí no me gusta la poesía", seguramente nunca se les motivó o se les estimuló a esas personas.

En cambio, el niño llevado por este juego de palabras, gusta de la poesía y, más aún, si él la ha escrito.

Por algún tiempo, la poesía se desterró de la escuela, pues imperaba un criterio utilitarista que primó durante muchos años en la enseñanza. Todo lo que no respondiera a una estricta necesidad de preparación para la vida, no entraba en la responsabilidad y en el deber de la Escuela.

Sólo se conocían obras poéticas destinadas a la recitación y eran estrictamente moralistas, ya que era la moral quien determinaba su elección.

Seguramente a eso se debe a que haya personas que no gusten de la poesía.

Gracias a la poesía, podía y puedo convertir una fría atmósfera de la sala de clase en una atmósfera poética. Eso es lo que he logrado trabajando por más de un lustro con los niños: poesía. Y todo a través de un simple juego de sinonimia.

Hay que crear esa atmósfera poética si queremos obtener bellas imágenes de nuestros niños; hay que convivir con ellos y muchas veces hacer uso de la capacidad de evocación de la propia infancia. De tal manera, ellos adquirirán una exquisita sensibilidad; se les desarrollará la observación al echar a correr la imaginación.

Pero, algo que no hay que ignorar es no pretender "fabricar" escritores, sino sólo mejorar y apreciar la enseñanza del idioma.

Creo que lo he conseguido. No puedo dejar de recordar las comparaciones que hacían los niños:

"Paloma blanca, ¡tan pura!
como el blanco traje de una novia".
Yolanda - 11 años.

Una comparación muy certera sobre la escuela que en vacaciones está sola, ha gustado a muchos:

"Cuando llegan las vacaciones la Escuela queda sola,
como un palo tirado sobre la arena".
Ema - 9 años.

Como se puede observar los niños sin conocer las figuras literarias están haciendo uso de ellas y con gran acierto.

Del juego de palabras, anteriormente relatado, se llega a obtener un nuevo juego: el de las comparaciones. Ahora, el niño no se limita sólo a cambiar palabras o frases por otras, sino que descubre que se puede enriquecer el idioma comparando las cosas. Si primero despertamos la imaginación con la búsqueda de nuevas palabras o frases que nos darán otras formas para decir algo de varias maneras, llegarán las vivencias traídas con ayuda de la observación y nos entregarán tan hermosas comparaciones.

"En las ventanas se oye
la lluvia,
parece que estuviera alguien
pegando suavemente con los dedos
en los vidrios".
Bárbara - 8 años.

Para hablar sobre el relámpago Mabel de 11 años escribió:

"Es un prendedor de oro
que se pone la noche
para estar más bella".

Otra niña se extasía ante una ventana que le permite recrearse con:

"los maravillosos colores de la ciudad".
Sara - 12 años.

Todos, absolutamente todos los poemas fueron escritos en la sala de clase. Por eso, la frescura, la pureza que irradian. No está la mano adulta que destroza las creaciones infantiles, al corregir según criterio de adulto.

Los niños, a los cuales formulé la invitación para que vinieran a mostrarme sus "mundos mágicos", estaban libres de toda clase de trabas que impidieran la libertad de expresarse.

Los padres eran los más entusiasmados con los resultados que yo iba obteniendo. Ellos, adultos, serios, demasiado ocupados, no se habían dado cuenta que las primeras unidades expresivas de los niños eran las orales.

En reuniones con ellos les manifestaba lo que Andrés Sabella, había dicho en alguna oportunidad: "Si los padres del mundo aprendieran a oír a sus hijos, ¡qué puras y fascinantes lecciones ganarían para sus jerarquías! . Los niños se explican el universo

misterioso, apoyándose, únicamente, en el bien iluminador de la poesía. La poesía es para los niños la sabiduría”.

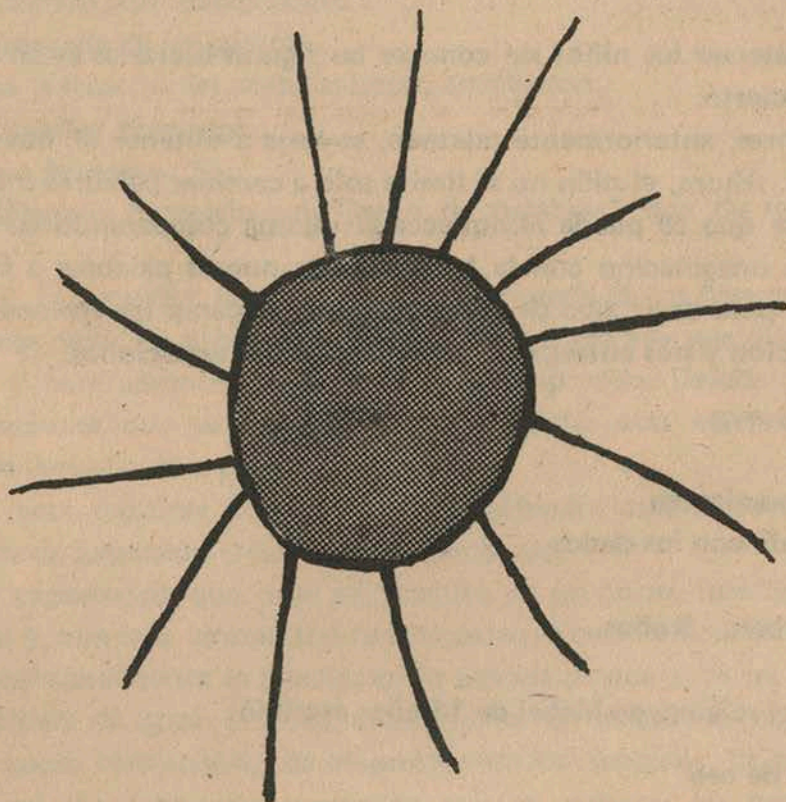
Les relataba también el caso del niño que se cortaba las uñas delante de las visitas y que al ser requerido por su madre, contestó:

—“No es mala educación, porque estoy haciendo “medias lunas”...””.

Los padres me comprendieron y en ellos tuve a mis mejores aliados que me estimularon y me pedían que siguiera con mis intentos de mejorar el lenguaje.

También a ellos les estaba descubriendo el mundo desconocido de los niños.

Esta siembra de belleza que he hecho con mis “compañeros de delantal blanco” ojalá sirvan para desterrar las sílabas del odio y de la vulgaridad y dar paso a las del amor y de la poesía en la escuela primaria.



RAMADA DE SOL

Cristián Aliosha Bocaz. 7 años

Por mi viejo camino
que voy andando
las olas del mar
siento que me van cortando
las manos y el camino.

Por las nieves de la montañas
las nubes de mi sol
se van derritiendo.

Sangre roja.

LA NOCHE

Ramón Pérez R. 10 años

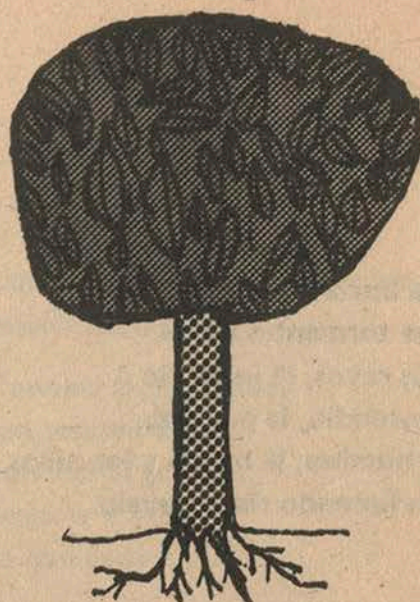
Una noche desperté.
Miré en torno
y vi que las estrellas
salían a dar un paseo;
mientras la luna, vestida
de un velo largo y negro,
empezaba a asomar.

Los grillos cantaban.
Todo era oscuridad y silencio.

Todos dormían.
Mi papá rendido,
por su trabajo,
dormía.
Los animales también dormían.

Así, ningún ruido se escuchaba
y me quedé de nuevo dormido.

¡Al amanecer, nada era igual!



EL ARBOL

Eugenia Ortiz. 13 años

El árbol nació pequeño;
echó raíces en la tierra dura,
Y desde el fondo de su oscuro sueño,
sacó oro terrestre hacia la altura.

INVIERNO

Patricio Aguayo. 12 años

¡Oh, invierno!
ya has llegado.
Yo te esperaba,
deseaba sentir
en las noches
tu viento que pasa.

Lo oigo que silba
y arrastra y levanta
las hojas.

Y cuando camino,
la lluvia me encuentra.
Y qué gusto sentirla
gota a gota
en mi cara.

EL RELOJ

Jorge Gajardo. 12 años

Quisiera pintar un cuadro
con luz de arco iris
para mi amor,
a quien tanto quiero.

Pintar un palacio
con un camino bordeado
de piedras blancas,
con salón rojo
y dos piezas blancas
con muchos números romanos.
Con soldados con trompetas
y tambores.

Así va mi corazón
palpitando y palpitando
por tu amor.

LA LLUVIA

(7 años)

De la lluvia salen tormentas
de las tormentas rayos
de los rayos, el incendio
del incendio, la pobreza.
Y el hombre, la mamá y los niños
están llorando sin consuelo.

EL PERRO

Pamela Ulloa. 9 años

El perro que me regaló mi tía Inés,
a mi mamá le hizo pedazos un vestido azul.
Cuendo lo fue a buscar lo encontró mordido.

Al otro día, mi hermana le dio carne,
se la comió; después le llevó leche.
¡Cómo lengüeteaba el plato!

A mi amiga la botó y le rompió la cabeza,
y a otra la mordió.

Al día siguiente, mi papá le pasó el diario
y se lo mordió, y cuando se lo pidió,
lo tenía mordido.

¡Mi perro es muy diablo!

Cuando fuimos al campo lo llevamos
a pasar las vacaciones.

EL MINERO

(12 años)

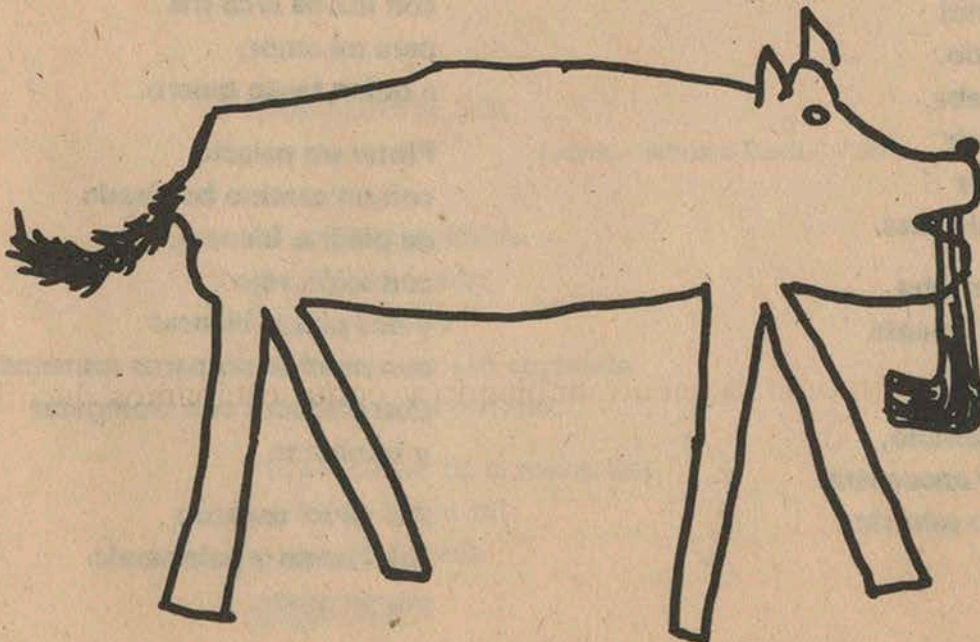
Allí va,
a las seis de la mañana
camino a su trabajo.
Es un minero.

¿Qué trabajo es aquél?
En cualquier momento,
ese monstruo grande y malvado
llamado Mina,
puede, con su furia y enojo,
cortar la vida del hombre
que es modesto y que su vida
la debe a la mina.

Es como una reina malvada
a quien el humilde súbdito le debe todo,
que gracias a ella vive su familia y él,
pero pronto, ella se enfada
y corta la vida a sus mineros,
dejando comoavecillas sin nido
a los familiares.

Roguemos por que no se enfade más,
nunca, esta reina malvada,
para que la patria entera
no se vuelva a enlutar.

Que así sea...



LA VENTANA

(12 años)

Es tan simple,
pero tan maravillosa a la vez.
Es como un rayo de luz
que rompe y quiebra
como filuda espada
la oscuridad de las habitaciones.

Al asomarse
y mirar por ella,
mis ojos contemplan
los maravillosos colores de la ciudad,
y al fondo, como dando el visto bueno
a tanta belleza, mecidos por el viento,
los árboles arrulladores.

A mucha gente
esto parece
frío, monótono, cotidiano,
pero no piensan que si no tuvieran la ventana
no lo verían.

LA ESCUELA

Ema Millar. 9 años

Cuando llegan las vacaciones la Escuela queda sola,
como un palo tirado sobre la arena.

En la Escuela los niños juegan y se mojan y quedan
como un pescado recién salido del mar.

En la Escuela al entrar a la clase, tocan la campana
y los niños entran como un toro.

LA PUERTA

(12 años)

Desde que he abierto mis ojos
quiero conocer:

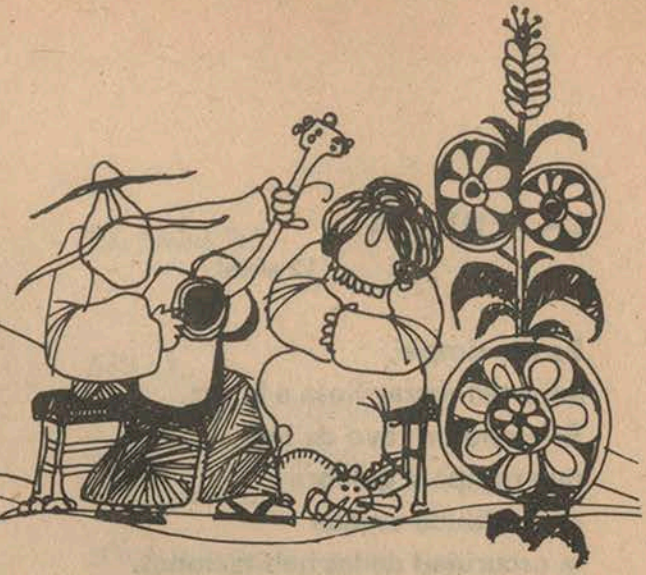
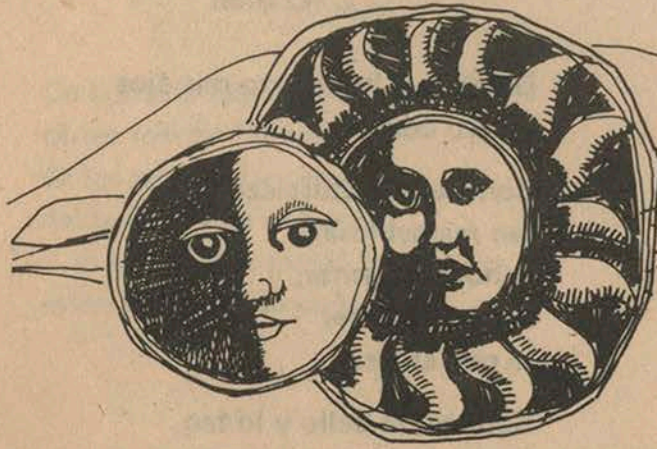
Conocer la naturaleza
tan maravillosa,
conocer la gente,
respirar y saber
lo que es aire.

Conocer lo bello y lo feo,
la alegría y lo triste,
saber lo que es un día
de un sol maravilloso,
donde caminábamos,
mirar las brisas del mar
y más conocer lo que es vida,
vida.

LA LUNA

(10 años)

Vi la luna
y me pareció
como entrar a otro mundo.
¡Qué resplandeciente
se ve con su color blanco!
Parece un volcán redondo,
tapado de nieve.
En las noches,
los volcanes que en ella hay
parecen sus ojos,
su nariz, su boca.



LAS FIESTAS DEL PUEBLO

María José Chennier - 1793

Lo primero que se presenta al espíritu, tratándose de educación moral, es el establecimiento de fiestas nacionales. Es en esto que la imaginación debe desplegar sus tesoros, que ella debe hacer radiar en el alma de los ciudadanos todas las sensaciones liberales, todas las pasiones generosas y republicanas.

Yo desearía tratar con extensión esta materia de la cual me he ocupado especialmente; cualquier día saldré a la tribuna para proponer una completa organización de las fiestas nacionales...

La libertad será el alma de nuestras fiestas públicas; ellas no existirán más que por ella y para ella. La arquitectura elevando su templo, la pintura y la escultura exponiendo su imagen, la elocuencia celebrando sus héroes, la poesía contando sus alabanzas, la música adaptándole los coros mediante una melodía viril y emocionante, la danza alegrando sus triunfos, los himnos las ceremonias, los emblemas, variados según las diferentes fiestas, pero siempre animados por su genio. Todas las edades prosternadas delante de su efigie, todas las artes engrandecidas y santificadas por ella, se unirán para hacérsela amar: tales serán los materiales que se ofrecerán a los legisladores cuando sea preciso organizar las fiestas del pueblo; tales son los elementos con los cuales la Convención Nacional

debe imprimir a ellos el movimiento y la vida.

No bastará entonces, ciudadanos, establecer la Fiesta de la Infancia y de la Adolescencia, tal como lo habáis propuesto. Ideas más elevadas y más amplias se presentarán a vosotros: será necesario llenar el año de grandes recuerdos, componer mediante el conjunto de nuestras fiestas cívicas una historia anual y conmemorativa de la Revolución Francesa.

Sin duda, no será cuestión de hacer repasar anualmente ante nuestros ojos la imagen de los hechos rápidos, pero sin carácter, que pertenecen a toda revolución; pero sí se deberá consagrar al porvenir las épocas inmortales en que diferentes tiranías fueron aplastadas por el ímpetu nacional, y aquellos grandes pasos de la Razón que se extendieron por Europa casi hasta los confines del mundo; en fin, libres de prejuicios y dignos representantes de la nación francesa, vosotros sabréis fundar sobre los restos de las supersticiones destronadas, la sola religión universal, la que lleva la paz y no la espada, la que hace de los ciudadanos y no de los reyes sus súbditos, hermanos y no enemigos; la que no tiene sectas ni misterios y cuyo sólo dogma es la igualdad, donde las leyes son oráculos, donde los magistrados son pontífices que no hacen quemar el incienso de la gran familia sino en el altar de la patria, madre y divinidad común.

MARIA JOSE CHENNIER, diputado del departamento de Seine-Oise, discurso pronunciado el 15 Brumario Año II (5 de noviembre de 1793) ante la Convención Nacional francesa).



EL INSTITUTO DE ARTE (U. DE CONCEPCION)

“Es un hecho patente que las academias tradicionales destinadas con inefable ambición a formar artistas puros, ya no tienen sentido. Dentro de las condiciones actuales no pueden pretender el sustentar la enseñanza. La educación académica se basa en normas caducas que ningún patrocinio logra revivir porque es la sociedad misma la que se reorienta en el seno de su propia transformación”.

“El arte es un producto de unos hombres para los demás hombres”.

“Un nuevo concepto de docencia y expresión debe aspirar a restablecer, ante todo, una conexión viva entre sociedad y arte, arrancar al artista de su aislamiento e integrarlo a todo el vasto proceso de realizaciones que brota de un mundo en marcha”.

“El niño es la fuente viva del arte y todo arte del futuro habrá de comenzar, de sustentarse, en él”.

Tales son algunas de las tesis que orientan la creación del INSTITUTO DE ARTE, DIFUSION Y COMUNICACIONES de la Universidad de Concepción (creación agosto-setiembre 1972), y pretende:

- a) Investigar;
- b) Promover creación artística;
- c) Estimular actitud crítica (apreciación)
- d) Crear Talleres Populares de Arte.

Está dividido en 5 Departamentos:

1. Artes Musicales (teoría y práctica en el plano de la ejecución, investigación y enseñanza).
2. Artes Plásticas y Visuales
3. Artes Teatrales
4. Coro y Orquesta
5. Educación por el Arte.

El Instituto otorga el título de LICENCIADO en Artes Musicales y Plásticas (“u otros que surjan de acuerdo con la demanda”).

EDUCACION POR EL ARTE es un Departamento de novísima creación y “está sostenido básicamente por la comunidad”.

El año 1971 planificaron un Taller de coro infantil “que debía ser representativo de la zona”. Se formó con la concurrencia de dos o tres alumnos de todas las escuelas de enseñanza básica de Concepción. Estos alumnos servirían de monitores en cada una de las escuelas y barrios a que pertenecían.

Actualmente funcionan dos talleres (Escuelas 22 y 77) del sector Este de la ciudad, con actividades folclóricas y teatrales, con unos 40 alumnos. Se solicita que por lo menos un profesor de cada escuela se integre al Taller.

En la población Ho-Chi-Min se va a trabajar en cerámica y se construirá una cancha de juegos infantiles, con la colaboración del Departamento de Ingeniería y Mantención de la U. de Ch.

También se considera llamar a los maestros de cada sector para darles un curso intensivo de monitoría artística.

En la instalación de estos Talleres se hace previamente una consulta a dirigentes y pobladores del sector y se formula una planificación que se discute en conjunto, acogiendo todas las sugerencias y preferencias de la gente. En una etapa anterior, se ha motivado el interés haciendo presentaciones de música, plástica, teatro, folclore, etc.

—Para nosotros— dicen los dirigentes del Departamento de Educación por el Arte— los Talleres constituyen el verdadero sentido de nuestro trabajo. Asistimos al propio proceso creador de las masas; porque la nueva cultura va a nacer de lo que ellos hagan. Lo realizado anteriormente durante años no vale la pena contabilizarlo, porque respondía a un concepto paternalista y superficial. Ahora somos muy rigurosos en cuanto al contenido porque somos un Instituto que pertenece a una Universidad que está apoyando al Gobierno Popular, sin disfrazar sus intenciones.

Todos los Departamentos del Instituto “están recordando los lugares en que han actuado” (la Orquesta Sinfónica ha realizado más de mil conciertos...) y se instalarán en ciertos sitios durante un tiempo para realizar actividades integradas, es decir, teatro, música, folclore, plástica, según la preferencia de los habitantes del sector.

En la docencia también se han introducido algunos conceptos y prácticas nuevos, como por ejemplo, exigir a los alumnos la realización de alguna actividad coral en las poblaciones marginales de preferencia; y actuar en público, de preferencia entre la población que nunca antes tuvo oportunidad de conocer algunas de las manifestaciones culturales que patrocina la Universidad.



**OBRERO, CONCERTISTA, PROFESOR DE LA UTE
GAYOSO DE LA SERENA**

Régulo Gayoso observa el cendal matutino y sigue con atención el curso de una nube oscura.

Lindo día. Como siempre. En La Serena no existe el mal tiempo.

En mangas de camisa, el cuello abierto y las manos en los bolsillos, puede confundírsele con un comerciante en diligencias bancarias, o con un portuario endomingado.

Pero Gayoso es “el maestro”, la guitarra cumbre del Norte, el concertista representativo, profesor de guitarra clásica en el Conservatorio Experimental de la Universidad Técnica del Estado, sede La Serena. Con su aspecto de hombre común, sanote y dicharachero, nunca desmiente lo que es: un obrero de cuna y destino.

—Mi procedencia es muy humilde. A los 14 años comencé a rascar la guitarra, con los muchachos del barrio. El sonido de las cuerdas me embelesaba. Y las serenatas nocturnas constituían grandes emociones. Desde que yo recuerdo, siempre se ha podido cantar en las calles de La Serena, por las noches.

—Nací en 1928 (en La Serena, naturalmente). En 1957 ingresé a trabajar en las Escuelas de Minas como instalador eléctrico. Al tiempo pasé a “perillar” a la Radio de la UTE. Seguí como técnico de man-

tención y coordinador artístico. Y mientras tanto estudiaba teoría musical y practicaba mis lecciones.

Autodidacta y con recursos de improvisación, llegué a conocer al maestro Arturo González Quintana, quien me dio las primeras lecciones y me invitó a que fuera a Santiago a continuar estudiando.

La "cultura pa'pocos"

En las discusiones del pasado sobre cultura y "gente culta" se asignaba el primer lugar a los profesores y el último a los ingenieros. Si bien este último provenía mayoritariamente del medio burgués acomodado, su formación profesional le tapiaba ojos y oídos para todo lo que no fuera tangentes, cosenos y coordenadas. En la antigua Escuela de Minas de La Serena la vocación de Gayoso producía encogimientos de hombros y tensiones musculares en el cuello.

¡Cómo se les ocurre que una Universidad Técnica va a tener conciertos!

Se consideraba que el goce de las artes era para los escogidos ociosos o para los descastados que, habiendo nacido para morir en la rueda, con los esclavos, vagaban por el mundo sin trabajar ni producir.

A Gayoso no le dieron facilidades para estudiar guitarra. Fines de semana, cada dos meses, viajaba a Santiago y recibía lecciones del maestro González.

—No me cobraba por enseñarme. Mi mayor sufrimiento era desprenderme de las "mañas" adquiridas al tocar de oído.

Intermedio nocturno

La emoción corre por las calles silenciosas, a la media noche. Gayoso y algunos discípulos cantan a toda alma. Una escalera, un local que revienta de gritos y golpes de fichas de dominó.

Gayoso pide permiso para "guitarrear un poco". El comerciante dice que sí, que como no.

Nuestro rincón comienza a vivir suavemente. Antes de terminar la primera canción se han autoahogado gritos y golpes. Cesa el juego. Treinta personas se cuelgan de palabras y melodías, con una sonrisa contenida y una nostalgia que comienza a crepitar en las entrañas.

—Todos tenemos algo adentro y por eso nos escuchan, susurra Gayoso—. Algo que desarrollar y decir.

(El tiempo, el tiempo que se va; los jóvenes sienten que les sobra, los viejos que se les escapa. ¡ Tanto que ver y vivir!).

El maestro Gayoso improvisa sobre la prima. El eco se ensancha. Y llegamos a los límites de la noche sin esfuerzo, con alegría.

Parte del pueblo va a las tabernas. Y si oye cantar, canta o se recoge en sí mismo.

—¡ Tóquese un solitario, maestro!

—Toque el Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo...

Resulta sorprendente escuchar estos “pedidos” en un local de relajo popular y nocturno. Pero Gayoso ha divulgado la música clásica en sindicatos, escuelas, plazas, iglesias y calles.

—¡ Tóquese un solitario, maestro!

Disciplina y amor

Para Gayoso la guitarra es un amor disciplinado, una abnegación cosida a las entretelas de su alma con hilos de oro y plata. De no ser así jamás habría llegado a ser concertista partiendo de su condición de obrero.

—¡ Quizás cuántos más habrá como yo, con gusto por el arte, pero que no pueden arribar! . La lucha por los porotos... usted sabe.

Régulo se levanta temprano y hace sus ejercicios yoga, de relajación y respiración. Alguno de sus seis hijos le acompaña, si se despiertan a tiempo. En el baño se abluciona, canta y baila.

—Lo hago todos los días, aunque haya trasnochado. Soy rico en apetito y sueño.

Luego estudia en su instrumento, cuatro, seis, diez horas.

—Si no ejerzo como instalador autorizado (patente al día, cuotas ídem en el sindicato), es por el castigo de las manos y los dedos. Pero los trabajos que me llegan los traspaso a mi padre, bombero de medio siglo. Pero me dedico en serio a la guitarra, sin un solo día de asueto. No se puede abandonar el instrumento, darse vacaciones ; ni por 24 horas! . Cuando no toco, me siento malhumorado.

Este concertista y profesor validará sus estudios en la Universidad de Chile rindiendo exámenes en marzo del 73 y marzo del 74. Este obrero serenense será —aunque no lo haya soñado— catedrático a corto plazo. Entremedio prepara interminablemente su maleta para un viaje a España, patria de las mejores guitarras del mundo.

P. Lauken

MUCHOS SORDOS POR CULPA DE LOS MUSICOS

—En Chile la música se hace para una élite. Es lo que siempre se hizo. La música que oímos es ajena. Su composición y su cultivo corresponden a la realidad cultural de Europa y no a las necesidades de nuestra sociedad.

Jorge Peña —director del Conservatorio de La Serena— es categórico, destructor y creador. Tiene poderosos avales: unos 10 años de trabajo experimental, continuado en un mismo lugar, varias tesis pedagógicas confirmadas por la realidad, fundación y administración artística de varias instituciones exitosas.

—¿Qué hay fuera de los “conciertos de los viernes” o los “jueves del Municipal”? . Son acontecimientos importantes, no sólo por el gasto de divisas (al igual que las temporadas de ópera); pero eso es todo, o casi todo, si olvidamos la actividad docente: conservatorios y academias, que enseñan bien, pero que son de absoluta inoperancia por razones cuantitativas. Hay pocos alumnos, no se forma una cultura musical en el medio. Tampoco se cumplen propósitos profesionales, ya que la mayoría de los estudiantes abandonan la música al ingresar a la enseñanza superior.

Todo ha venido organizándose bajo el mismo concepto selectivo tradicional. Así surgen organizaciones publicitarias y administrativas, empresas de conciertos privados y públicos y organismos artísticos estructurados para presentar las más rebuscadas obras musicales.

El hombre de la calle recibe desde niño una educación musical deformante. Los dueños de la música salen entonces a su encuentro con un paternal regalo: conciertos de difusión o extensión, jornadas o cursillos de perfeccionamiento en los que la Universidad y el Estado no arriesgan ni comprometen posiciones ni invierten prácticamente nada. Las soluciones presentadas

tratan de no tocar las estructuras vigentes y de no elevar los costos, o a redistribuir fondos (que son cuantiosos) y que se emplean generalmente en contratar artistas o en reforzar organismos y temporadas oficiales.

NECESIDAD DE NUEVA ESTRUCTURA

La estructura musical chilena es vieja, anacrónica, contradictoria. Hay que desmontarla y reemplazarla. No sirve entregar mensajes musicales simplificados. Debemos cambiar el criterio de formar sólo un público auditor.

El cultivo directo de la música por las masas no existe ni se fomenta en niveles escolares o adultos. La necesidad de hacer música, de construir un hombre que cultive el arte en sentido y alcance real, aunque modesto, implica a la vez una necesidad, una solución cuya interrogante es “¿Cómo empezar”?

La respuesta está en el cultivo directo de la música, comenzando por formar maestros que ejerzan la docencia musical en escuelas y colegios, y de instructores que promuevan el cultivo de la música en niveles comunitarios. Hay que formar docentes y técnicos en un número adecuado y con una preparación y experiencia musical que les permita verdaderamente promover la práctica y apreciación musicales.

UN PLAN PARA TODO CHILE

El Departamento de Música y Arte Escénico de La Serena (Universidad de Chile) propone un plan nacional de educación para la música:

- 1) Crear una Escuela Básica y Media artísticas (para todo el país, con sedes provinciales o departamentales o regionales) para aprovechar al máximo vocaciones y talentos.

2) Proporcionar en estos niveles una enseñanza práctica y colectiva para lograr dos objetivos: adquisición de técnicas instrumentales y de vivencias estéticas logradas en la creación y recreación del arte.

3) Proporcionar al alumno una cultura general. Entregar la visión de una Escuela integrada en la que el arte tiene tanto valor como las disciplinas humanísticas y científicas.

4) Formar profesionales (instrumentistas, docentes e instructores) sobre la base de esta escuela de 8 años. El profesional allí formado habrá hecho una práctica continuada y de nivel ascendente en orquestas, bandas y conjuntos de cámara, lo que le capacitará para desarrollar una docencia basada en un sistema nuevo y en el amor por el arte.

5) Establecer etapas de formación superior, con objetivos tales como:

a) Lograr profesionales de sentido crítico y raigambre social, que puedan desarrollar el potencial musical de la sociedad.

b) Formar profesionales que puedan influir (cualitativa y cuantitativamente) en el campo cultural chileno.

c) Formar profesionales capacitados en todo sentido para que puedan actuar con eficiencia en el campo de trabajo elegido.

d) Ofrecer un currículo de formación

profesional de músicos (extensores o docentes) que permita aprovechar la mayor parte de los cursos de una carrera y continuar un perfeccionamiento ilimitado.

6) Modificar la docencia musical en la enseñanza general, desde la etapa parvularia al IV medio, estableciendo objetivos exploratorios en el primer ciclo básico, objetivos vocacionales en segundo ciclo, y de formación cultural y orientación profesional hacia la música en el ciclo de enseñanza media.

EL NORTE LLENO DE MUSICA

Los milagros son acontecimientos inesperados que no tienen explicación aparente. El de la Facultad de Música de La Serena ofrece como causa principal la pertinacia de un grupo de musicólogos, aficionados y docentes encabezados por Jorge Peña, director del Conservatorio.

Una ley que grava los espectáculos del Norte Chico les permite proyectarse a Copiapó y Ovalle. En 8 años han formado una primera hornada de 400 alumnos musicales en el IV medio de La Serena, más 120 en Ovalle y otros tantos en Copiapó.

En La Serena tienen dos Sinfónicas, 1 cuarteto de cuerdas y percusión y otro de cuerdas solas. La Sinfónica juvenil tiene 75 músicos y dan dos conciertos mensuales, por término medio. Es conocida en varias ciudades chilenas y extranjeras.

UN CONCIERTO CADA TRES DIAS

En 1972 el Coro de la Universidad Técnica del Estado realizó un concierto cada tres días, por término medio. En su repertorio hubo 125 composiciones distintas (89 estrenos; 34 estrenos absolutos en Chile).

Los conciertos en el San Cristóbal cubrieron la primavera culminando el 31 de

diciembre con asistencia desbordante. Los conciertos populares (barrios y poblaciones) sumaron 26.

Los integrantes son 48 y siguen estudios en las Universidades Técnica, Católica y de Chile. Mario Baeza, director, lo conduce desde hace 15 años.



El primitivo Quilapayún nació en 1965. Eran tres barbas adolescentes y otros rostros lampiños. Querían ser diferentes, "desafinar" del resto de los tradicionalistas y comerciantes de la música popular. Eran los días de euforia demócrata cristiana, partido único de gobierno, reformismo social vocinglero y estéril, "para-pa-pán" de relleno en las canciones comerciales y lento rehacer de la fe en las filas populares.

—Nosotros teníamos contacto directo con la clase obrera. Por eso no cultivamos telarañas de ilusión; por el contrario, nos reafirmamos en el compromiso de hacernos artistas revolucionarios, de seguir siempre junto a los trabajadores y convertirnos en marxistas cabales. Pues sin teoría no podíamos ser consecuentes en nuestra vocación de interpretar artísticamente la realidad.

Apoyo, aplauso, estímulo, cariño: todo vino tras esta toma de conciencia. Sus voces y sus guitarras, sus negros ponchos y sus ojos semicerrados ("ojos de ciegos", decía la gente) se constituyeron en presencia característica en actos de la CUT, UTE, FEUT, FECH, UP e institutos culturales.

—Entendemos por "compromiso revolucionario" aquel que cumple una función liberadora y que expresa al pueblo en sus más verdaderos y profundos sentimientos: penas, alegrías, esperanzas, espíritu de lucha, al mismo tiempo que ensancha sus perspectivas culturales.

—Estamos por la defensa de nuestro haber autóctono, pero también por el respeto a las nuevas formas y contenidos creados por pueblos hermanos y que se han enraizado en nuestra tierra, expresando una comunidad de sentimientos e intereses.

LAS "CRIAS" DEL QUILA

Se entiende por cultura de masas la que llega al pueblo, disfrutándola y practicándola. Los avances más significativos en este concepto se registran en los países socialistas. Cuando el Quilapayún visitó Alemania Democrática (RDA) en 1972, constataron que la canción popular y política es practicada y creada colectivamente. Hay alrededor de 5 mil clubs de la canción incorporados a la práctica musical con una neta orientación de paz y progreso social. Los Barbas cavilaron, anotaron y terminaron por sumar dos más dos:

- Podríamos hacer algo parecido en Chile.
- Guardando las distancias y las diferencias históricas, las necesidades de las masas son las mismas allá y acá. Sólo que nosotros estamos muy atrás...
- Pero podríamos —modestamente— guiar a la gente que se interesa por el canto.
- Y no sólo el canto. En nuestras presentaciones hay una forma de espectáculo, que podríamos desarrollar...
- Amplíemos el grupo.
- Multipliquemos el grupo.
- Enriquezcamos el grupo.
- Investiguemos más.
- Creemos nuevas formas.
- Formemos un grupo de teatro.
- Montemos espectáculos integrados que combinen teatro y canto.
- Lleguemos a la orquesta folklórica.

Las ideas producen ideas, y cuando tras éstas hay voluntad de realización, vienen los resultados: **en este momento ya hay seis grupos Quilapayún** (incluso uno femenino), cada cual buscando su expresión propia, bajo la batuta de los viejos Barbas.

—Tenemos planes muy concretos a corto y largo plazo. Pero no podemos prever a dónde iremos a parar, pues estamos atentos a todas las iniciativas que puedan surgir en las nuevas condiciones. La situación política del país, la creación de la nueva sociedad nos imponen una serie de exigencias a las que hay que responder de manera orgánica y eficiente. Al ampliar el conjunto han desaparecido una serie de limitaciones, a la vez que nos encontramos en mejores condiciones para realizar tareas de mayor envergadura. Por ejemplo, podemos estar presentes en mayor número de partes cantando y manteniendo una relación estrecha con los trabajadores y estudiantes; podremos prestar asistencia musical a los Centros de Cultura Popular; realizar cursos para monitores culturales, elevar nuestra productividad musical haciendo más canciones, más obras, más discos; podremos participar más activamente en labores sindicales y gremiales, etc.

—Hicimos un concurso. De cien postulantes seleccionamos cuarenta. Formamos grupos de seis o siete personas para conocer sus posibilidades artísticas y cualidades personales. Esta es nuestra estructura mínima. Un grupo de seis personas puede actuar en forma independiente y con gran movilidad. Esto nos permite aumentar el número de intérpretes a lo requerido por espectáculos especiales de 9, 15 ó 32 artistas.

—Tenemos tres grupos de varones adultos (promedio de 22 años de edad), uno de varones "lolos" (promedio de 16 años) y un grupo femenino (promedio desconocido). El conjunto de todos los grupos se llama "**Elenco del Quilapayún**".

—Comenzamos por montar la Cantata de Santa María de Iquique, por ser una obra de larga duración que requiere un trabajo sistemático y prolongado. Cada uno de

los seis antiguos intérpretes se hizo cargo de un grupo. Pero esto fue sólo el comienzo. Ahora cada grupo está abierto a la búsqueda, a la experimentación, investigación de nuevas formas y estilos musicales, ampliando la perspectiva y la práctica actuales.

Es evidente que esta búsqueda de nuevas formas y estilos no puede ser anárquica sino enmarcada en la personalidad propia de cada grupo y de libertad de creación interna, con objetivos comunes a todos los grupos.

ESCUELA DE FOLKLORE

La estructura actual del Quilapayún aspira a la puesta en práctica de las ideas ya expuestas:

- Un departamento Artístico para orientar musicalmente al elenco;
- Un Departamento de Docencia para coordinar la enseñanza de los actuales miembros del Quilapayún y organizar la enseñanza en los Centros de Cultura Popular y en los grupos que lo soliciten;
- Un Departamento de Teatro para encauzar las iniciativas pertinentes;
- Un Departamento de Administración para coordinar las actividades artísticas, extensión y propaganda, finanzas, y relaciones con la Secretaría de Extensión y Comunicaciones de la UTE.

Los encargados de estos departamentos forman la directiva, encabezada por el Director General.

—Queremos impulsar la creación de obras de largo aliento, integrando lo folklórico y popular con elementos de música seria. Aspiramos a crear nuevos ritmos, formas y contenidos; integrar formalmente ritmos latinoamericanos que aportan a la construcción de la nueva sociedad. Todo esto sin olvidar jamás nuestra condición de militantes revolucionarios, que nos exige responder a las exigencias prácticas del mundo actual. Por ejemplo, estamos incorporados orgánicamente a los Trabajos Voluntarios.

—Nuestra Alma Mater es la Universidad Técnica del Estado, la más avanzada Universidad de América Latina. Ella nos da el pecunio de la subsistencia dejándonos amplia libertad de acción. Somos autónomos dentro de un organismo autónomo consustanciado con el progreso de Chile.

P.L.

PEÑAS CORALES EN TEMUCO

Las Peñas Corales Temuquenses no sólo sirven para mantener una programación coral a través de todo el año en la provincia sino también para que todos los coros tengan un aliciente para renovar su repertorio y perfeccionarse.

En marzo de cada año se juntan todos los coros de Temuco. En abril se realiza un mini-festival en el que cada coro canta tres composiciones. Esta última constituye una peña. Al mes siguiente se reúnen nuevamente los mismos coros pero con otras tres composiciones más. Cada mes es otro el Coro Estrella. De esta manera la actividad coral nutre fácilmente los trescientos sesenta días del año, constituyéndose los coristas en cantantes y espectadores en forma sucesiva. El Coro de la UTE de Temuco da así doce conciertos en siete días...



SOBRE LA EDUCACION MUSICAL DE LAS MASAS

Lo que para los rusos del siglo XVIII, Novikov y Radichtchev, al igual que para sus continuadores, los revolucionarios-demócratas del siglo XIX: Selinsky, Herten, Tchernychevsky, Dobrolioubov, no era más que un sueño. Vladimir Lenin lo ha transformado, mediante la fuerza del marxismo y por obra de su propio genio, en un plan real, viable, bien fundamentado, de la educación artística de las masas, del pueblo.

No es difícil exponer este plan leninista como una cadena de tesis. He aquí los principales eslabones de esta cadena:

- Después de la Revolución el arte pertenece a todo el pueblo.
- El arte debe hacerse comprensible para el pueblo y debe ser amado por el pueblo.
- Para que el arte se acerque al pueblo, y el pueblo se acerque al arte, es indispensable elevar el nivel de instrucción y de cultura general del pueblo.
- Para resolver los problemas culturales se necesita bastante tiempo; es necesario adaptarse a ese tiempo, planificar el trabajo, dar pruebas de perseverancia, de insistencia y de carácter sistemático.
- Es el gran arte auténtico el que debe convertirse en propiedad y riqueza de todo el pueblo, y no meramente los "es-

pectáculos", contra los cuales nada hay que objetar, pero es necesario no olvidar que no representan el gran arte verdadero, sino más bien un entretenimiento más o menos bello.

- En fin, el objetivo final de la educación artística, en tanto que es parte de la educación comunista en su conjunto, es la formación de la concepción del mundo de todo el ámbito espiritual, la ideología y el sentido moral del hombre.

La escuela es la base de toda la cultura del país. El nuevo programa del Partido, adoptado en el XXII Congreso, formula la tesis de la educación estética de todos los trabajadores, en relación con la escuela, de la siguiente manera: "La enseñanza secundaria debe asegurar la educación estética de la generación en formación".

La producción de la generalmente llamada "industria de los entretenimientos musicales" proveniente, en los últimos años, de determinados países del Occidente, ejerce gran influencia sobre la juventud. Las lagunas de la educación estética de las masas proporcionan un receptáculo muy favorable a esas influencias. La música ligera no debe engendrar el comportamiento ligero hacia el arte.

Cada emisión de la radio o la televisión, así como cada filme, cualquiera que sea su importancia, el género, el tema, el carácter, o producen provecho a la educación ideológica y artística del pueblo o la perjudican. En ello no caben términos medios. Cada redactor, cada encargado de programas, cada productor, es un educador en el sentido exacto y más noble de esta palabra. Y no es posible considerar ese trabajo desde otro punto de vista, porque cuando se confía a alguien la confección de un programa se le confían también las almas y los corazones humanos, se le confía la formación de la concepción del mundo de los auditores. Y esto ya no es solamente arte, esto es ideología.

La música debe embellecer nuestra vida cotidiana. Pero, para lograrlo, ella

misma debe ser bella en el sentido más elevado de esta palabra. Debe ser bella en todos los géneros. La música de baile debe serlo al igual que la música de jazz, la de variedades y la ligera. Además, embellecer la vida no significa precisamente ahogarla, pues la vida se embellece por la música espléndida de la naturaleza tanto como por el silencio. La vida, ¿no es ahogada por la multitud de transistores, de alto-parlantes despiadados con la gente, la naturaleza y el silencio? . Sobre eso nosotros también tenemos responsabilidad, por la sencilla razón de que el raudal de música que se abate sobre la cabeza de mucha gente no solamente los aturde, sino que también condiciona y educa su gusto, influye en sus sentimientos y hasta en el curso de su pensamiento. Es preciso no subestimar esta influencia.

Todo eso corresponde a nuestra

conciencia y todo esto tiene la misma importancia en el aspecto de la creación que en el de la educación. La cultura estética general del pueblo tiene importancia tan determinante porque ella permite descubrir capacidades creadoras gigantescas que posee el pueblo y que son indispensables al hombre, cualquiera que sea el dominio de sus actividades, cualquiera que sea su profesión. En ello corresponde un grande e importante papel a la música, por tratarse de un arte que actúa con fuerza, directa y particularmente sobre el mundo emocional del hombre. Esto determina la importancia y la significación del papel que nosotros, los músicos, somos llamados a desempeñar en la solución de la tarea grandiosa y generosa de la educación del mundo espiritual del hombre de la futura sociedad comunista.

(Fragmentos del Informe de D. Kabalevsky, Secretario de la Unión de Compositores de la URSS, presentado al IV Congreso de Compositores de la Unión Soviética).

EL PUBLICO DEBE SER ACTOR

J.J. Rousseau

¡Qué! , ¿una república acaso no necesita espectáculos? ... Al contrario. Es en la república que nacieron y en su seno se les ve brillar con un verdadero aire de fiesta. Tenemos ya varias fiestas públicas; que sean más, que se multipliquen: me encantaría. Pero no adoptemos esos espectáculos exclusivos, que encierran tristemente un pequeño número de personas en un antro oscuro, manteniéndolas temerosas e inmóviles en el silencio y la inacción. ¡No, pueblo, ésas no son tus fiestas! . Es al aire libre, es bajo

el cielo, que debes reunirte.

¿Pero qué objetos tendrán esos espectáculos? . ¿Qué mostrarán? . Nada, si lo queréis. Plántese una pica coronada de flores en el medio de una plaza, reúnanse allí el pueblo, y se tendrá una fiesta. Haced una cosa mejor: dad a los mismos espectadores su propio espectáculo: convertidlos en actores: haced que se vean y se amen unos a otros, a fin de que todos se unan mejor.

(CARTA A D'ALAMBERT)



PETER WEISS

Catorce tesis a propósito del teatro documental

(I)

El teatro documental es un teatro de reseña. Procesos verbales, cartas, cuadros estadísticos, comunicados de bolsa, presentaciones de balances bancarios e industriales, comentarios gubernamentales, alocuciones, entrevistas, declaraciones de personalidades relevantes, reportajes periodísticos o radiales, fotografiados o filmados, y todas las otras formas de testimonio del presente forman las bases del espectáculo. El teatro documental no admite ninguna invención; hace uso de un material documental auténtico que difunde a partir de la escena, sin modificar su contenido, pero estructurando la forma. A diferencia de las informaciones incoherentes que nos asaltan diariamente, por todas partes, se presenta en escena una selección que converge hacia un tema preciso, social o político la mayoría de las veces. Esta selección crítica, así como el criterio que rige este montaje de cortes tomados de la realidad, garantizan la calidad de esta dramaturgia del documento.

(II)

El teatro documental es un elemento de la vida pública tal como nos la entregan los medios masivos de comunicación. Precisemos cuál es la tarea del teatro documental con una crítica a diferentes niveles.

a) *Crítica del camuflaje:* ¿Los comunicados de prensa, radio y televisión están orientados según la óptica de los grupos de intereses en el poder? . ¿Qué se nos disimula? . ¿A quién sirven tales exclusivas? . ¿Qué círculos sacan ventaja de este camuflaje, de esta alteración, de esta idealización de ciertos fenómenos sociales precisos?

b) *Crítica de la falsificación de la realidad:* ¿Por qué un personaje histórico, un período o toda una época son sumidos en el olvido? . ¿Quién refuerza, pues, sus propias posiciones eliminando ciertos hechos históricos? . ¿Quién, pues, extrae beneficio de una alteración consciente de ciertos fenómenos destacados y memorables? . ¿Cuáles son las capas de la sociedad que mantienen disimulados los acontecimientos del pasado? . ¿Cómo se manifiestan las falsificaciones que se efectúan? . ¿Cómo son recibidas?

c) *Crítica de la mentira*: ¿Cuáles son los efectos de una mentira histórica? . ¿Cómo se revela una situación contemporánea basada en mentiras? . ¿Qué dificultades deben esperarse cuando se sale en busca de la verdad? . ¿Qué organismos influyen y qué potencias harán todo lo posible por oponerse a que se tenga conocimiento de la verdad?

(III)

A pesar de que los medios de comunicación entre los hombres hayan alcanzado un alto grado de extensión y nos mantengan al corriente de la actualidad en todas las partes del globo, los acontecimientos más importantes que determinan el aspecto de nuestro presente y nuestro futuro continúan ocultos para nosotros, así como sus orígenes y relaciones. Los documentos que conservan los responsables podrían aportarnos aclaraciones sobre las actividades de las cuales sólo nos llegan los efectos, pero estos documentos permanecen inaccesibles para nosotros.

El teatro documental, por ejemplo, que quisiera tratar del asesinato de Lumumba, de Kennedy, de Ché Guevara, de las masacres de Indonesia, de los acuerdos internos durante las negociaciones de Ginebra sobre Indochina, del reciente conflicto del Medio Oriente y de los preparativos del Gobierno de los Estados Unidos para conducir la guerra en Vietnam, este teatro documental se halla enfrentado a una oscuridad artificial de la cual hacen uso los hombres en el poder a fin de disimular sus manejos.

(IV)

El teatro documental se opone a aquellos sectores cuya política consiste en mantener ciego al observador y nebuloso su objeto de estudio, se alza contra esa tendencia de los medios masivos de comunicación de mantener al pueblo en un desierto de embrutecimiento y cretinización: se encuentra, finalmente, en la misma situación que todo ciudadano del Estado que trata de hacer su propia búsqueda, pero se halla atado de pies y manos, obligado, en fin de cuentas, a hacer uso del único medio que le queda: la protesta pública.

A semejanza de la reunión espontánea, al aire libre, con pancartas, telas y consignas coreadas, el teatro documental representa una reacción contra la situación presente, que exige clarificar.

(V)

La manifestación en la vía pública, la distribución de volantes, el desfile en comitiva, el trabajo de masa, son acciones concretas de eficacia inmediata. Su naturaleza improvisada les confiere un fuerte carácter dramático; su desarrollo es imprevisible, a cada instante pueden pasar al estadio agudo del choque con las fuerzas del orden y poner en evidencia así la contradicción violenta que impera en el seno de las contradicciones sociales. El teatro documental brinda un concentrado de esta materia explosiva latente y busca conservar la actualidad en sus formas de expresión, pero cuando se estructura el documento para hacer una representación cerrada cuyo momento está determinado, su lugar limitado y que conlleva elementos activos y espectadores, se plantea al teatro documental otras exigencias que las que se usan con respecto de la intervención política directa. La escena del teatro documental no representa ya la realidad aprehendida en un instante, sino la imagen de un pedazo de realidad arrancado al flujo continuo de la vida.

(VI)

En tanto que no opta de suyo por la forma del espectáculo en la vía pública, el teatro documental no puede medirse con la realidad de una manifestación política auténtica. No llega nunca a igualar la dinámica que nace de la exposición de puntos de vista, tal como tiene lugar en las escenas de la vía pública. A partir de la sala de espectáculos el teatro documental no puede provocar a las autoridades del Estado y la administración como se llega hacerlo en el momento de las manifestaciones dirigidas contra las sedes del Gobierno y los centros económicos y militares. A pesar de tratar de liberarse del marco que hace de él un medio artístico, de abandonar las categorías estéticas, de proponerse ser algo imperfecto, toma de posición y acción militante, de adoptar la apariencia de nacer en el instante, de reaccionar sin premeditación, el teatro documental es, en fin de cuentas, un producto artístico y debe serlo si quiere justificar su existencia.

(VII)

En efecto, un teatro documental que desea ser en primer lugar una tribuna política, y renuncia a ser una realización artística, se pone a sí mismo en cuestión. En tal caso una acción política práctica en el mundo exterior tendría una mayor eficacia. No es sino cuando ha logrado, gracias a su actividad de análisis, de control y de crítica, transformar una materia real vivida y conferirle las funciones de un medio artístico, cuando adquiere plena validez en el debate crítico que se libra con la realidad. En una escena como ésta la obra dramática puede convertirse en el instrumento de formación del pensamiento político. Sin embargo, es necesario precisar cuáles son las formas específicas de expresión del teatro documental que se diferencian de los conceptos artísticos tradicionales.

(VIII)

La fuerza del teatro documental reside en su capacidad para construir, a partir de fragmentos de la realidad, un ejemplo utilizable, un "esquema modelo" de los acontecimientos actuales. No se encuentra situado en el centro de los hechos; muy por el contrario, toma la actitud del observador y disfruta de una mirada analítica. La técnica del recorte y el *collage* le permite extraer del material caótico que le proporciona la realidad exterior los detalles claros y elocuentes. Confrontando puntos contradictorios, atrae la atención sobre un conflicto latente y gracias a las piezas que ha reunido, puede entonces proponer una solución, lanzar un llamado o plantear una cuestión fundamental. Lo que en la improvisación abierta, en el "happening" de tinte político, conduce a una tensión difusa, a una participación emocional y a la ilusión de un compromiso con la actualidad, se liga con el teatro documental de forma atenta, consciente y reflexiva.

(IX)

El teatro documental somete a examen los hechos. Presenta la manera diferenciada de la cual se toma los acontecimientos y las declaraciones. Muestra las motivaciones que están en la fuente de estas diferencias. Una de las partes saca ventaja de un acontecimiento que perjudica a la otra. Los partidos se enfrentan. Se ponen en claro las relaciones de dependencia que los une. Corrupciones y chantajes que tienen por función mantener esta dependencia se convierten en el objeto de la descripción... La columna de las pérdidas junto a la de las ganancias... y los que las embolsan se defienden, se

presentan como los guardianes del orden. Muestran cómo administran sus bienes. Del otro lado... los que sufren las pérdidas. En sus filas, los traidores que cuentan con una ascensión personal. Los otros, que se esfuerzan en no perder aún más de lo que lo hacen. Al prolongarse, las desigualdades chocan entre sí. Vistazos en el seno de estas desigualdades, que la transcripción concreta hace insorportables. Injusticias tan manifiestas, tan convincentes, que exigen una intervención inmediata. Situaciones tan fraudulentas que sólo la violencia puede transformarlas. Opiniones opuestas sobre un mismo objeto. Se contraponen las afirmaciones y las situaciones reales. Promesas y compromisos preceden a actos contradictorios. Se examinan las consecuencias de acciones que desencadenaron las centrales de planificación disimuladas. ¿Quién, pues, ve afirmada su situación y quién es afectado? . Se toma nota de los silencios y las evasiones de las personalidades implicadas. Se exponen indicios. A partir de un ejemplo manifiesto se sacan conclusiones. Se presenta como la encarnación de los intereses precisos de personalidades auténticas. No se ponen en escena conflictos individuales, sino comportamientos ligados a sus motivaciones socio-económicas. El teatro documental, en contra de todo destello exterior rápidamente transitorio, se corresponde con el hecho "ejemplar": no hace uso, pues, de caracteres dramáticos ni de evocaciones de atmósfera, sino de grupos de campos de fuerza, de tendencias.

(X)

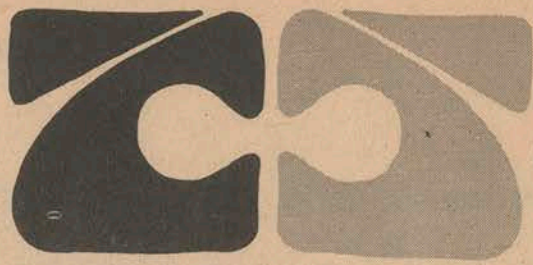
El teatro documental toma partido. Un gran número de sus temas tienen como único epílogo posible una condenación. Para un teatro tal la objetividad, desde un cierto ángulo, aparece como un concepto del cual hace uso una potencia en el poder, con el fin de excusar sus actos. El llamado a la moderación y a la comprensión se revela como el grito que lanzan los mismos que temen perder sus ventajas. Los ataques de las fuerzas coloniales portuguesas contra Angola y Mozambique, las intervenciones de la República de Africa del Sur contra las poblaciones africanas, las agresiones de los Estados Unidos de América contra Cuba, contra la República de Santo Domingo y contra Vietnam, no pueden ser representadas más que como actos criminales unilaterales. Cuando se quiere pintar las expediciones de saqueo y los genocidios, está justificado el utilizar la técnica del "negro y blanco", sin la menor consideración para los asesinos, expresando con respecto de los explotados toda la solidaridad de la cual se puede dar prueba.

El teatro documental puede tomar la forma de un tribunal. Y en este caso no pretende igualar en autenticidad a la corte de Nuremberg, el proceso de Auschwitz en Francfort, un interrogatorio en el Senado americano o una sesión del Tribunal Russell; sin embargo, puede tratar de un modo nuevo las cuestiones y las puntas litigiosas citadas en la sala de audiencia real.

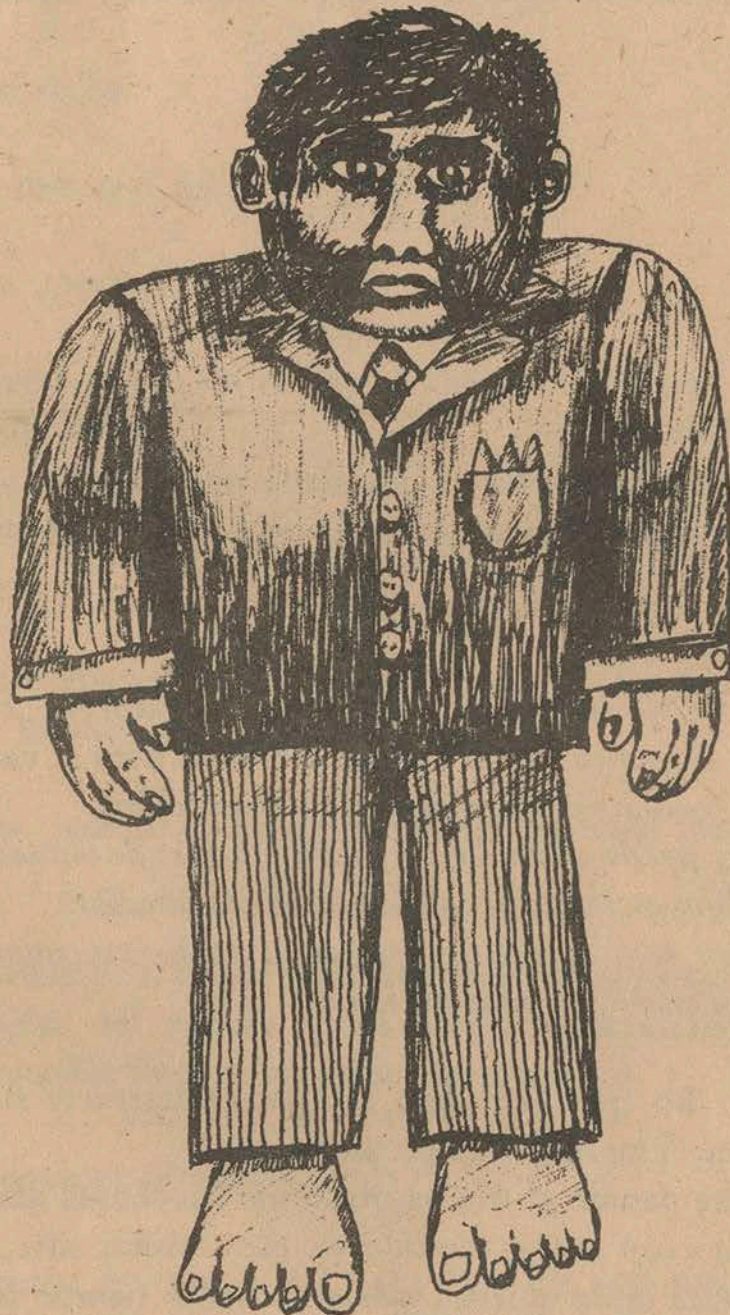
(XI)

Gracias a la distancia de que goza, puede completar *a posteriori* los debates, desde puntos de vista ausentes del caso original. Los personajes incluidos en la acción están situados en un marco histórico. Paralelamente a la descripción de sus actos, se muestra el proceso del cual emanan y se atrae la atención sobre las secuelas posibles. Sus actividades vienen a ilustrar la demostración del mecanismo que continúa ejerciendo su influencia sobre la realidad. Se suprime todo accidente, toda creencia azarosa, en aras del estricto planteamiento del problema esencial. Se pierden los efectos sorprendidos, el color local, los elementos sensoriales, pero se gana un valor universal. El teatro documental puede introducir al público en el seno del debate, lo que es imposible en la sala de audiencia real; coloca al público en un plano de igualdad con el acusado o el

Suplemento de
Talleres
de la Cultura



UNIVERSIDAD TECNICA DEL ESTADO - NUMERO DOS



CARA DE INDIO

de GERSON NEIRA

PREMIO CONCURSO CUT DE TEATRO SOCIAL

UN ACTO

Personajes:

Cronos
Socio 1
Socio 2

Cara de Indio
Mujer
Obrero

(La representación no requiere escenografía ni utilería. En cambio, es necesario que se disponga del vestuario adecuado para el carácter de cada personaje, lo que ayudará al actor en su representación).

El escenario puede dividirse en diversas zonas de actuación, marcadas con apagones o diferencias en la calidad de la iluminación.

Cronos es un nexos que está lleno de símbolos en cuanto dice y hace. Conviene un ritmo, en general, rápido.

CRONOS: *(Agil)* Lo que hoy digo me parece bueno y si canto se oirá armonioso, porque el momento es propicio...

Dirán que he pasado el día, la noche de anoche, el día de anteayer y todos los que vinieron antes, sentado en este mismo sitio... y dirán que nada he hecho. Aún en la quietud más absoluta el tiempo transcurre y no hay ser que se le resista... "No hay mal que dure cien años, ni tonto que lo soporte".

Estamos "al filo de la medianoche", todo es más lento a esta hora aunque nada se detiene. Es agradable detenerse ahora y mirar como va el mundo. ¿Han pensado ustedes alguna vez si verdaderamente tuviera filo la medianoche? . Sería peligroso caminar a esa hora: o cae uno al día pleno o hacia la noche eterna o... ¡me rebano los pies! . *(Con voz operática)* ¡Las dos han dado y serenooooo! . Aviso a los vecinos, cuando la luna llena. ¡Las cuatro han dado y empapado! ... cuando arrecia el temporal. Pero, en cuanto amanece, soy vendedor de noticias frescas: "El diario del pueblo! ... ¡La Nación! ... vendo noticias frescas y en papel gratis. ¡Cuántas cosas pasan! ...

SOCIO 1: De manera que ése es el problema, pero, desgraciadamente no puedo indicarte cuál es la solución.

SOCIO 2: Creo que te has preocupado más de lo necesario.

SOCIO 1: ¿Qué dices?

SOCIO 2: Que más es el ruido que las nueces.

SOCIO 1: Pero, ¿no te das cuenta?

SOCIO 2: Perfectamente. No te alteres. Déjame explicarte...

SOCIO 1: Para mí es importantísimo. Es el trabajo de toda una vida, mi viejo; y no sólo mi trabajo, sino el de mis antepasados. No sé si entiendes bien el asunto...

SOCIO 2: Perfectamente... ¿Tú crees que estos gallos piensan hacer lo que dicen? . Hablar es muy fácil, te diré.

SOCIO 1: Pero, ¿cómo? ... Es algo de todos los días: los diarios, la radio, la TV...

SOCIO 2: Eso es hablar, hablar nada más; pero de allí a actuar hay una gran distancia. Porque, del pueblo y las revoluciones estamos oyendo hace muchos años y ya ves, hemos trabajado siempre igual.

SOCIO 1: ¡Y las expropiaciones? ... ¿y? ...

SOCIO 2: Cuestión de épocas, mi viejo. Hoy día hay que mostrar una cara de acuerdo a las circunstancias. ¿Qué debemos proteger al pueblo, compartir con él, respetarlos, tratar de compañeros a los rotos hambrientos? . ¡Conforme! . Lo haremos.

SOCIO 1: No es tan fácil ahora.

SOCIO 2: No creas. Conozco algo a esta gente y sé que son unos tarados. Con una hábil sonrisa se les puede gobernar a gusto.

SOCIO 1: ¿Y qué piensas hacer?

SOCIO 2: Seguir la corriente y ¡nada más!

TRES

SOCIO 1: Bueno, pero ¿tienes un plan?

SOCIO 2: Cambiaremos de cara.

SOCIO 1: Estoy conforme con la mía, te diré.

SOCIO 2: Tendremos un directorio en el que ocupe un lugar un “compañero obrero”; nuestro departamento de Relaciones Públicas organizará algunos actos públicos en el que utilizaremos a algún roto para darle un tono de igualdad y justicia social a la Industria.

SOCIO 1: No seas loco.

SOCIO 2: Te hablo en serio. Se trata de dar una imagen solamente. Una vez conseguido esto la gente será más manejable y no tendremos el ojo de rapaña encima de nosotros.

SOCIO 1: ¿Sabes que no es mala tu idea?

SOCIO 2: Hay que buscar un tipo ideal, un poco distinto a los demás, de aspecto más saludable. Lo que importa es la pinta.

SOCIO 1: Claro, uno con cara de pobre alimentado. Oye, hay uno, sí, sí, hay uno pintado para este papel; si hasta tiene una cara aindiada así ¿ah? ¡puro pueblo!

SOCIO 2: Justo, mi viejo; mientras más aindiado mejor.

SOCIO 1: ¡Llamémoslo!

SOCIO 2: Claro.

SOCIO 1: Llama al portero.

SOCIO 2: Por el xitófono es más rápido. Oye, pero ¿cómo es el nombre?

SOCIO 1: No importa; todos lo conocen por “Cara de Indio”.

SOCIO 2: *(Al xitófono imaginario)* Oiga... ¿con Martínez? . Oiga, necesito hablar con este niño... “Cara de Indio”. Sí, no recuerdo el nombre en este momento. Que venga inmediatamente.

(Se apaga el sector de actuación anterior. Entra Cronos trotando).

CUATRO

CRONOS: ¡Hay noticias! ... ¡Noticias! ... ¡Noticias fresquitas! ... y ¡son las quince horas, gentileza de Big Ben! ... (Sale).

CARA DE INDIO: (Actuando en un sector destinado a señalar su casa) ¡Mira! . (Extiende un cheque).

MUJER: ¿Qué diablos es eso?

CARA DE INDIO: Un cheque, pus mujer.

MUJER: ¿Y pa quién es?

CARA DE INDIO: Pa este pecho, pus; pa quién va a ser.

MUJER: ¿Cómo lo conseguiste?

CARA DE INDIO: ¡Ay, cómo ha cambiado el mundo, digo yo! . Resulta que estaba en el taller aperrao con los fierros, cuando el capataz me da la orden de que vaya al tiro a hablar con los patrones. ¡Chutas! , dije yo, ya las cagué ya. En algo malo me han pillao; pero hace tiempesito que ni tomo siquiera.

MUJER: Sí, pus.

CARA DE INDIO: Entré tiritando a la oficina, ahí estaban los dos jutres. Me miraron, se miraron y se pusieron a reir. Yo dije: ahora empieza la sonajera.

MUJER: ¿Qué te dijeron?

CARA DE INDIO: Ná.

MUJER: ¿Cómo, y el cheque?

CARA DE INDIO: Me dijeron: "Pase compañero".

MUJER: ¿Compañero?

CARA DE INDIO: ¡Compañero de ellos! . ¿Cuándo?

MUJER: ¿y?

CARA DE INDIO: "Asiento" —me dijeron— y casi paré las patas ¡Puchas

el asiento blandito! . “¿Fuma?” —me dijeron—. Bueno, dije yo, por si acaso y, esperando la mansa retá. Y empezamos a pitar juntos los tres, ¡me hubierai visto te caís muerta! . (*Risa*).

MUJER: Y, ¿qué pasó después?

CARA DE INDIO: Entre pitá y pitá me dijeron que yo era muy importante en la industria, que por favor les ayudara en una pega especial. Palabra que que no entendí mucho pero al final me dieron este cheque pa que me compre un terno, zapatos, y un regalito para ti. ¿Qué te parece? ... y te mandaron saludos, ¿Qué me decís?

MUJER: Muchas gracias, ¿no le ijiste?

CARA DE INDIO: Se me olvidó, ¡estaba más nervioso!

MUJER: ¿Y cómo se fijaron en ti?

CARA DE INDIO: Bueno, es que... trabajo bien; eso nadie lo puede negar. Soy gallo. Si se han fijao en mí es porque soy capaz.

MUJER: Eso mismo digo.

CRONOS: (*Trotando*) ¡Ultimas noticias: las mujeres apoyan al candidato del pueblo! . Atención: ¡noticias frescas en papel gratis! . ¡Apoyo femenino al candidato popular! (*Sale*).

SOCIO 1: (*Acto público*) Como les decía, señores, reconocemos la importancia social de nuestro trabajo. Hemos buscado la colaboración amplia y decidida de nuestros compañeros trabajadores y he aquí que la hemos conseguido. Y, no es menos valedero el enorme interés de nuestra industria por impulsar el progreso de nuestro pueblo. Aquí estamos —tres hermanos podríamos decir— de aquella gran familia que es nuestra industria, para manifestar nuestro deseo de mayor participación en las labores propias de nuestro momento histórico... Para terminar, quisiera que el compañero representante de los colaboradores nuestros —mal llamados obreros— confirme lo antes dicho, en cuanto se refiere a nuestro interés por trabajar unidos. Adelante compañero.

CARA DE INDIO: (*Turbado*) ¿Qué tengo que decir?

SOCIO 2: Lo que tú quieras, mi viejo.

SOCIO 1: Acerca de lo que acabo de expresar.

SEIS

CARA DE INDIO: Bueno... yo estoy de acuerdo.

SOCIO 2: Eso es.

SOCIO 1: La parte que representa está de acuerdo con nosotros, señores.

SOCIO 2: ¿Le agrada su trabajo?

CARA DE INDIO: Sí, señor.

SOCIO 1: No digas, "señor", mi viejo, estamos entre amigos.

SOCIO 2: Todos somos iguales.

SOCIO 1: ¿Qué tal las regalías?

CARA DE INDIO: Muy buenas.

SOCIO 2: ¿El horario es muy cansador?

CARA DE INDIO: No.

SOCIO 1: ¿Qué tal la producción?

CARA DE INDIO: Muy grande.

SOCIO 2: Gracias, mi viejo, no queremos cansarte. Como ven, señores, ese es nuestro sistema: justo, progresista, revolucionario, si se quiere. Eso es todo por hoy muchas gracias.

(Cara de Indio ha quedado solo en un extremo mientras los socios se reúnen a conversar).

SOCIO 1: Estuviste magnífico.

SOCIO 2: Y tú, ¡brillante! . Ya ves cómo tenía razón.

SOCIO 1: Sí, lo reconozco. ¿Tienes algo que hacer?

SOCIO 2: Tengo clase de natación en el club.

SOCIO 1: ¿Cómo está el auto?

SOCIO 2: Como balazo.

SIETE

SOCIO 1: El mío está fallando, lo voy a cambiar.

SOCIO 2: Chao, mi viejo, nos veremos.

SOCIO 1: Chao. (*A Cara de Indio*) Bueno, amigazo, me voy, no lo llevo en el auto porque voy para otro lado.

CARA DE INDIO: No importa.

SOCIO 1: Caminar es bueno para la salud; chao, mi viejo.

CARA DE INDIO: Chao, mi viejo.

CRONOS: ¡La una han dado y nubladooo! ... ¡Viento, agua, barro y frío! ... ¡La una han dado y nublado!

CARA DE INDIO: (*Entrando cansado*) ¿Qué hora es?

CRONOS: La una y nublado... parece cansado.

CARA DE INDIO: Me vine a pie, es bueno pa la salú.

CRONOS: Casi no te reconozco con esa pintita, vamos progresando ¿ah?

CARA DE INDIO: Tuve una importante reunión con los compañeros patrones.

CRONOS: ¡Puchas!

CARA DE INDIO: Así es, y ¡córtala con el tuteo, confianzita! (*Se va*).

CRONOS: (*Luego reacciona*) ¡La una han dado y nublado! ... ¡Noticias: nuestro pueblo hace notables progresos (*Sale*).

MUJER: (*Actuando en sector destinado a casa*) ¡Al fin lleguí!

CARA DE INDIO: ¿Qué hora es?

CRONOS: (*Desde afuera*) ¡Las dos han dado y nublado!

MUJER: ¿Qué te pasó?

CARA DE INDIO: Me vine a pie.

OCHO

MUJER: Teniendo auto no te vienen a dejar.

CARA DE INDIO: Cómo se te ocurre; andan muy ocupados.

MUJER: ¿Cómo estuvo la cosa?

CARA DE INDIO: Comimos unos asados más ricos, el vinacho pa bueno que había; pura gente decente...

MUJER: ¿Quería algo?

CARA DE INDIO: Un poco de té no más (*La mujer le sirve*) ¡Putas! , ¿no tenís algo más malo que no traís?

MUJER: ¿Qué tiene?

CARA DE INDIO: Acuérdate que no soy un cualquiera; estoy acostumbrado a ser bien atendido. (*Apagón*).

CRONOS: Atención: se ha descubierto un ser extraordinario en nuestro país. Camina como si fuera un vulgar mono, pero usa pantalones y corbata importada. Su cabeza está dispuesta de tal modo que aunque aparenta ser el órgano que dirige al resto del cuerpo, posee una manivela invisible a través de la que se puede gobernar al monstruo hasta en sus actos más ínfimos. Su capacidad amatoria está conectada a un dispositivo que funciona en su billetera. Cuánto más se le humilla y maltrata, tanto más obedientemente se comporta con sus amos... (*Sale*).

MUJER: (*A obrero que entra repentinamente*) No ha llegao... Casi todas las noches llega tarde, trabaja mucho...

OBRERO: ¿Qué hace?

MUJER: No sé. Sé lo que pasa con los jutres. Dice que tiene muchas reuniones con gente decente.

OBRERO: Tengo que hablar con él hoy mismo.

MUJER: ¿Qué es lo que pasa?

OBRERO: Se está metiendo en un lío, nos está perjudicando a todos nosotros.

MUJER: ¿Y por qué los va a perjudicar?

NUEVE

OBRERO: La industria anda mal; todos queremos que nos den mejor trato, pero él es piedra de tropiezo pa nuestros planes.

MUJER: ¿No será que ya les cundió la envidia? . Porque lo ven mejor puesto reclaman. Hagan lo mismo si son capaces. Mi marido es inteligente y se las rebusca, no como ustedes que no tienen visión.

OBRERO: Todos podemos progresar.

MUJER: A mí no me hablen más de eso. Están picaos y eso es too.

CRONOS: Cuando la niebla se pega al barro no hay quien pueda caminar sobre seco; el barro sube por los tobillos helados, la lluvia aplasta los hombros sobre la tierra. Basta que todos los hombres lancen su rebeldía cara al viento para que el sol destierre la bruma.

SOCIO 1: ¿Qué hace Ud. aquí?

OBRERO: Necesito hablarle.

SOCIO 1: ¿Pidió audiencia?

OBRERO: La secretaria no me dejaba pasar.

SOCIO 1: Entonces no se puede.

OBRERO: Ya no es tiempo de trámites y reuniones: lo que exigimos es una solución definitiva.

SOCIO 1: Usted me falta el respeto.

OBRERO: Vamos al grano: ¿aceptan nuestras condiciones de trabajo o no? . Los compañeros no tienen intención de alborotar pero, si no se los escucha vamos a probar de otra manera.

SOCIO 1: ¿Usted me amenaza?

OBRERO: Tómelo como quiera.

SOCIO 2: Pero, le digo: ¿me amenaza?

OBRERO: Ya lo sabe, no hay más plazos ni papeleos. (Sale).

SOCIO 1: Y todavía me amenaza, sí, eso es lo que hace; en mi propia

oficina... me amenaza, ¡me amenazó! ... Voy a llamar a mi socio... ¡Aló! . Sí, fíjate que me acaba de amenazar, sí aquí mismo, me amenazó, ¿no te digo? ... ¿El abogado? . ¡Sí!

CRONOS: ¡Noticias de última hora! ... ¡Han comenzado las hostilidades! ... Los combatientes se dirigen al centro del cuadrilátero... El tiempo continúa amenazante... ¡No es el interés del noticiero causar pánico, ni estamos amenazando, pero tendremos granizada dentro de poco (*Sale*).

OBRERO: Te buscaba.

CARA DE INDIO: Estuve en reunión con los patrones.

OBRERO: Córtala con esas reuniones. ¿No te dai cuenta que tenís que estar con nosotros en la buena y en la mala? . La industria anda mal y los jutres no quieren entender.

CARA DE INDIO: Pero yo estoy bien.

OBRERO: Tú solo.

CARA DE INDIO: ¿Y qué? . Lo que tengo lo conseguí limpiamente con mi trabajo. Si ustedes no son capaces ¿que querís que le haga?

OBRERO: Tenemos que estar uníos, pus hermano.

CARA DE INDIO: Uníos estamos, pero no revueltos. Cada uno se rasca con sus propias uñas y el que no tiene se jode.

OBRERO: Los patrones no aflojan. Nosotros vamos a actuar. Tenís que decidirte.

CARA DE INDIO: Yo estoy bien, déjame tranquilo. Los patrones tienen sus planes pa la industria. Yo sé que me aprecian y estoy con ellos.

OBRERO: Toas son mentiras, hombre, ¿por qué no te dai cuenta?

CARA DE INDIO: ¿Y qué tenís que meterte? ; me tinca que es de pura envidia.

OBRERO: Envidia te voy a tener a vos, mierda. ¿Creís que si no jueraí mi hermano legítimo, de padre y madre, te iba a hablar? . Piénsalo bien, primero, no te vayai a pisar la huasca después. (*Sale*).

ONCE

(Cara de Indio se ha quedado solo. Se oye la voz de Cronos acercándose).

CRONOS: ¡La una han dado y nublado! ... ¡La una han dado y nubladooooo! ... *(Entrando)* Buenas noches, señor.

CARA DE INDIO: Parece que va a llover.

CRONOS: Está nublado, ¿no es cierto?

CARA DE INDIO: Parece que va a llover.

CRONOS: Yo pienso que no. ¿No ha notado esa brisa olorocita?

CARA DE INDIO: No.

CRONOS: Juraría que cambió el viento; hay olor a bosque en el aire. No sé por qué presiento que el tiempo va a mejorar. ¿No le parece?

CARA DE INDIO: No.

CRONOS: ¿Por qué no lo piensa? . Usted es una persona importante, debería saberlo antes que los otros, así aprovecha el cambio.

CARA DE INDIO: No me hable de cambios. *(Sale)*.

CRONOS: *(Saliendo)* ¡La una han dado y nublado! ...

CARA DE INDIO: *(En sector de la casa, mujer está sentada)* Está nublado otra vez.

MUJER: No sé.

CARA DE INDIO: ¿Lloverá?

MUJER: No sé. ¿Qué voy a saber si estoy aquí encerrá too el día? . Pa mí se acabó la vida, ya no te veo en la casa y los chiquillos ni se acuerdan de ti. Lo único valioso pa ti son tus patrones, tu terno y tus comidas con la gente decente.

CARA DE INDIO: Too lo hago por ustedes.

MUJER: Esta casa no ha cambiado. El único que progresa soy tú.

DOCE

CARA DE INDIO: De a poco se conseguirá...

MUJER: De a poco se pierde el cariño y la familia (*Se levanta*) Ya está amaneciendo, y el tiempo no mejora. (*Apagón*).

CRONOS: ¡Las últimas noticias! ... ¡Las últimas noticias! ...

OBRERO: Déme el diario... (*Lo compra*)

CRONOS: ¿Nota algo diferente en el ambiente?

OBRERO: Hay olor a bosque.

CRONOS: ¡Bravo! . ¿Qué más?

OBRERO: El viento ha cambiado, habrá tormenta.

CRONOS: Un viento fuerte, nada más, que se llevará esas nubes lejos... (*Se aleja*).

OBRERO: Oiga (*Mostrando el Diario*) ¡Aquí no hay nada escrito!

CRONOS: Es que... todo está por escribirse, más vale esperar (*Sale*).

OBRERO: Tiene razón. (*Sale*). (*Apagón*).

CRONOS: (*Sin diarios*) Es inútil que una suave nubecilla oponga resistencia al ventarrón. Será llevada lejos en un instante. Tan pronto estará muy alto, como descenderá hasta estrellarse en la tierra. Sería como negar la existencia de la muerte. Cuando las nubes son muchas y espesas no dejan ver el sol y oprimen a los hombres y no es fácil moverlas hasta despejar el cielo, pero eso es sólo cuestión de tiempo... (*Sale*).

OBRERO: (*Entrando nervioso*) ¿Mi hermano?

MUJER: No ha llegado.

OBRERO: ¿En toda la noche?

MUJER: En toda la noche.

OBRERO: Se acerca el momento de actuar.

MUJER: Recién está amaneciendo.

TRECE

OBRERO: Sí.

MUJER: No he podido dormir en toda la noche...

OBRERO: Si hay que hacer algo debe ser ahora mismo y toos juntos.

MUJER: Tu hermano no está de acuerdo.

OBRERO: Se acabaron las regalías pa unos pocos. Toos los compañeros están firmes. En un rato más doy la orden de partir.

MUJER: Me voy a quedar sola.

OBRERO: Aún es tiempo. Decídete. *(Sale)*. *(Apagón)*.

CRONOS: *(Con iluminación de sol ascendiendo)* Bastaron un poco de viento oloroso del bosque, un grito poderoso de rebeldía de los hombres... Presiento la luz del sol... *(Recitando fuerte)* "Debe estar la mañana muy hermosa; le pediré a mamá una cosa: que me lleve a la quinta una mañana" *(Sale)*.

OBRERO: ¿Y?

CARA DE INDIO: Yo estoy firmeza.

OBRERO: ¿Estai con nosotros?

CARA DE INDIO: Con los patrones. Ellos me aprecian y no quieren que los deje.

OBRERO: El movimiento es general; vai a ser el único ausente.

CARA DE INDIO: Van a hacer una locura.

OBRERO: Adiós, hermano... *(Sale)*.

SOCIO 1: *(Entra corriendo)* ¡Usted! , por suerte lo encuentro. No hay tiempo que perder: llame a mi socio enseguida. *(Cara de Indio sale. El Socio 1 examina los papeles de su portadocumentos)*.

SOCIO 2: ¿Me llamabas?

SOCIO 1: Sí, ha llegado la hora.

CATORCE

SOCIO 2: No me digas...

SOCIO 1: Sí, lo que oyes, y hay que actuar.

SOCIO 2: ¡Madre mía! , ¿qué haremos?

SOCIO 1: Para estos casos: el avión; ¡es lo más rápido!

CARA DE INDIO: *(Que ha quedado distante)* ¿Pasa algo?

SOCIO 2: Sí..., no nada.

SOCIO 1: Nos iremos de viaje...

CARA DE INDIO: ¿Y yo?

SOCIO 2: Bueno... trabaje.

SOCIO 1: Usted es inteligente, se las arreglará.

CARA DE INDIO: ¿Puedo ir con ustedes?

SOCIO 2: Lo siento; ya es tarde, *(Salen)*.

CARA DE INDIO: ¡No me dejen! : yo trabajaré donde ustedes quieran, me esforzaré, seré bueno, seré leal.

(Queda arrodillado en un rincón en primer plano).

OBRERO: *(En un segundo plano)* ¡Rápido.

MUJER: Puede llegar todavía...

OBRERO: Nos vamos hacia la industria.

MUJER: Parece que no fuera cierto. *(Salen)*.

CARA DE INDIO: *(Viendo al obrero a último momento)* ¡Hermano! .
Aquí estoy. Espera... ¡Hermano! . *(Va a seguirlo)*.

CRONOS: *(Lo detiene)* ¡Un momento!

CARA DE INDIO: ¿Qué pasa?

QUINCE

CRONOS: Calma. Es muy simple; te has quedado solo.

CARA DE INDIO: Pero tú estás conmigo, ayúdame a encontrar a los otros.

CRONOS: Ya no soy el sereno. Fíjate que está amaneciendo y tengo noticias frescas para leerlas a pleno sol... ¡Ultimas noticias! ... *(Sale)*. *(Cara de Indio se ha quedado solo en medio de la escena)*. *Telón*.



acusador, puede hacerlo participar en una comisión de investigación: el teatro documental puede contribuir a la comprensión de un complejo de fenómenos o bien provocar, en un grado extremo, una actitud de oposición.

(XII)

Algunos otros ejemplos de trabajo formal sobre el material documental:

a) Relaciones o fragmentos de relaciones pueden insertarse en intervalos cuya duración esté limitada muy precisamente, con el fin de crear un ritmo. Breves pasajes, que no consisten en más de un elemento, de una sola exclamación están relacionados por largas unidades complejas. Una cita está seguida de la descripción de una situación. Por un rompimiento brutal una situación se transforma en su contrario. Un protagonista aislado hace frente a un conjunto de recitantes. La estructura se compone de fragmentos antitéticos, de enumeraciones de ejemplos análogos, de formas contrastantes, de relaciones de tamaño variable. Variaciones sobre un mismo tema. Una gradación en el seno de un proceso. Introducción de elementos discordantes, de disonancias.

b) Trabajo estilístico sobre el material documental. En las citas se explota el hecho típico. Se caricaturiza a los personajes, se simplifican las situaciones hasta hacerlas patentes. Las canciones tienen la función de presentar relaciones, comentarios, resúmenes. Introducción del coro y la pantomima. El juego mímico agota la acción, las parodias. Utilización de máscaras y accesorios decorativos. Acompañamiento instrumental. Efectos.

c) Interrupción en el desarrollo de las relaciones. Inserción de una reflexión, de un monólogo, de un sueño, de una vuelta atrás, de un comportamiento contradictorio. Estas rupturas en el seno de la acción crean una inseguridad, pueden provocar un efecto de choque, muestran cómo un individuo o un grupo es golpeado por los acontecimientos. Pero tales inclusiones violentas no deben hacer que nazca la confusión, muy por el contrario, deben atraer la atención sobre la multiplicidad de niveles del acontecimiento. Nunca deben usarse las técnicas por sí mismas, sino presentando experiencias, piezas de apoyo.

d) Rompimiento de la estructura. Ningún ritmo calculado, sino material en bruto, compacto o fluido, para la representación de las luchas sociales, para la descripción de situaciones revolucionarias, para el reportaje sobre los campos de batalla. Transcripción de la violencia en el choque de las fuerzas. Pero aquí igualmente la conmoción en la escena, la expresión del terror y la indignación no pueden quedar sin clarificación ni solución. Mientras el documento es más insostenible, es más indispensable alcanzar una visión de conjunto, una síntesis.

(XIII)

Las tentativas del teatro documental por encontrar una forma de expresión probadora están ligadas a la búsqueda de un lugar apropiado. Si la representación se desarrolla en una escena comercial con localidades de tarifa elevada, el teatro documental está prisionero del sistema que quiere combatir. Si se instala fuera de las instituciones, está condenado a locales frecuentados de ordinario por un círculo de partidarios de la misma opinión. En lugar de tener una influencia real sobre la situación, da prueba de su falta de eficacia real frente a los guardianes del orden establecido. El teatro documental debe llegar a penetrar en las fábricas, las escuelas, los estadios y las salas de mitines. Así como abandona los cánones estéticos del teatro tradicional, debe discutir sus propios métodos y desarrollar nuevas técnicas adaptadas a las situaciones nuevas.

El teatro documental no es posible más que bajo la forma de un grupo de trabajo estable que posea una formación política y sociológica, y susceptible de entregarse a una investigación científica basada en archivos abundantes. Una dramaturgia del documento que retroceda ante una definición, que se contente con mostrar un estado de cosas sin aclarar los motivos de su aparición y la necesidad, así como la posibilidad, de su desaparición; una dramaturgia del documento que se retrasa en luchas desesperadas sin tocar al enemigo, una dramaturgia tal se desvaloriza a sí misma.

Por eso el teatro documental se alza contra esta producción dramática que tiene como tema central su propia desesperación y su propia cólera, y rehusa abandonar la concepción de un mundo absurdo sin salida. El teatro documental afirma que la realidad, cualquiera que sea el absurdo con que se enmascara, puede ser explicada en su menor detalle.



EN CINCO AÑOS ESTARA LISTO ATLAS FOLKLORICO DE CHILE

Desde hace más de un año, han venido trabajando los organizadores de la elaboración del Atlas del Folclore de Chile, cuya finalidad es registrar todas las expresiones populares.

Encabezados por los profesores-investigadores Manuel Dannemann, Raquel Barros y María Eugenia Rojas, con quienes trabajan un grupo de profesores universitarios de diferentes departamentos y facultades de la Universidad de Chile, el equipo se complementa con más de cien encuestadores ubicados a lo largo de Chile. Se trata de que en los mismos lugares donde se produjo o se produce el hecho folclórico sea registrado por encuestadores residentes o conocedores profundos de la región. Hasta el momento se ha cubierto la necesidad de personal en el territorio ubicado entre Arica y Ranco inclusives, debiéndose completar con encuestadores de la zona austral.

Además del financiamiento universitario y aportes estatales, se cuenta con la ayuda proveniente del convenio Universidad de Chile-Universidad de California.

Durante cinco años (1973-1977 inclusi-

ves) el numeroso equipo, irá encuestando, registrando y tabulando los datos que provengan de todo el país. Los encuestadores, en su gran mayoría, maestros de enseñanza básica y media, llenarán un extenso cuestionario que fije el hecho folclórico en toda su dimensión. Serán tabulados, versos populares, canciones, leyendas, cuentos, relatos, tradiciones, comidas, medicinas, instrumentos, objetos, proverbios, dichos, refranes, espectáculos, obras teatrales, etc. También se considerarán aquellas expresiones folclóricas desaparecidas y con posibilidades de volver a realizarse. Se contempla la historia del hecho folclórico, su extensión regional, su periodicidad, etc.

El equipo organizador edita un pequeño boletín mensual que envía a los actuales colaboradores y a quienes se vayan sumando en esta tarea. Las encuestas piloto se terminaron de elaborar en enero y se entregarán en cantidad limitada para probar su eficiencia. Posteriormente y una vez afinada estas encuestas se procederá a su elaboración definitiva, intensificándose la recopilación de datos.

Una tarea similar se está efectuando en diferentes países de Europa. El futuro Atlas del Folclore de Chile ha despertado el interés en centros de investigaciones de Latinoamérica, constituyéndose en precursor del que alguna vez se elaborará con dimensiones continentales.

LA CRITICA DRAMATICA

E.G. LESSING

En 1764 el director Ackermann fundó una compañía teatral en la ciudad de Hamburgo. Una docena de burgueses acaudalados decidieron respaldarlo. En la compañía había un "director artístico y moral" y un *dramaturgo* para escoger el repertorio. Este fue el cargo que desempeñó Lessing. Sus comentarios para ayudar al elenco, a la empresa y a los espectadores conforman un volumen de 500 páginas publicado en 1854. De este texto (traducción francesa de Suckau, editado por Didier, París, 1869) se han extraído los párrafos siguientes.

¡Qué el público venga, vea y escuche! . Y después de examinar, que juzgue. Su voz será siempre oída con respeto; su juicio será siempre acogido con deferencia.

Sólo es necesario no confundir al crítico mezquino con el público. Aquél cuyas esperanzas hayan sido frustradas deberá preguntarse de qué género eran esas esperanzas. No todo aficionado es un conocedor: puede apreciarse la belleza de cierta obra y el juego de cierto actor; pero de ello no se infiere que se esté capacitado para juzgar todo el resto. No se posee gusto cuando sólo hay gusto por una sola cosa... El gusto verdadero es aquel que abarca belleza de todo género y que no espera otra cosa que la satisfacción y las alegrías que ella pueda brindarle.

No todo puede lograrse en un día. El que camina lento puede avanzar con mayor rapidez (si no pierde su punto de vista) que aquel que deambula al azar.

El mayor mérito de un crítico dramático es saber distinguir de manera infalible la parte de placer o disgusto general

que va de cuenta del autor o del actor. Imputar al uno las faltas del otro es perder a ambos. Se descorazona al primero y se hace presuntuoso al segundo. El actor, sobre todo, debe aspirar a que se observe en esto la más estricta imparcialidad. Siempre se puede volver sobre un juicio que concierne al autor: su obra permanece y en cualquier momento podemos releer el texto. Pero el arte del comediante es fugitivo en sus manifestaciones. Lo bueno y lo malo se desvanecen con igual rapidez; y a menudo, si uno ha producido una impresión más viva que el otro sobre el espectador, es necesario remitirse al humor de éste más que al actor mismo.

Buena figura, fisonomía atrayente, mirada expresiva, talante seductor, acento encantador, voz melodiosa, son atributos que no se expresan bien con palabras. Y sin embargo no son los únicos méritos que

se exigen al comediante, ni los mayores: ¡dones preciosos de la naturaleza, muy necesarios a su vocación, pero que están lejos de ser suficientes! Siempre es necesario que piense junto con el autor; y cuando el autor tiene alguna caída, debe pensar por él. (22 - IV - 1767).

Cada cual tiene derecho a hablar de su celo. En cuanto a mí, creo poder decir que he estudiado la poesía dramática y que he estudiado a más de 20 autores que la cultivan. También la he cultivado en cuanto es necesario hacerlo para tener derecho

a hablar sobre ella; pues el pintor no sufre con facilidad las críticas de aquellos que no saben ni siquiera sostener un pincel; y lo mismo vale para el poeta: yo lo sé.

Por lo menos he intentado lo que el poeta debe lograr; y estoy en condiciones de juzgar si se puede o no hacer lo que yo no soy capaz de ejecutar. No pido, pues, otra cosa que ser considerado como una voz en nuestro país, donde se oye hablar a tanta gente que mejor haría permaneciendo muda como un pez, en vez de repetir al unísono lo que dice tal o cual extranjero.

El crítico verdadero no sigue las reglas sacadas de su propio gusto, sino que cuida de formarlas sobre las reglas que surgen de la naturaleza de las cosas.

Tenemos ahora una generación de críticos cuyo mérito mayor consiste en hacer sospechosa toda crítica. No cesan de decirle al crítico: "El genio se libera de todas las reglas. Las obras del genio se convierten en reglas". Así adulan al genio para que los

tomemos por genios. Sin embargo, se traicionan, dan prueba de no poseer la menor chispa de genio cuando agregan sin respirar: "Las reglas ahogan al genio". ¡Cómo si el genio se dejara ahogar por cualquier cosa!

El crítico no es un genio, pero todo genio es un crítico nato. Lleva consigo el control de todas las reglas. No comprende, reconoce ni sigue sino aquellas que traducen su sentimiento en palabras. (1768).

teatro chileno: renovarse o morir

ORLANDO RODRIGUEZ B.

“Y es innegable, que la dictadura burguesa sobre el teatro ha creado un teatro burgués”.

Jean Paul Sartre
1960

El teatro chileno se enfrenta hoy a una realidad diferente. La sociedad burguesa ha entrado en una crisis que ha de traducirse en su reemplazo por una nueva sociedad. Nuestro país ha comenzado a vivir en lo que podría denominarse la etapa de transición y allí el arte, dentro de él, el teatro, tiene que jugar un papel coadyuvante para contribuir a que la transformación social se agilice y consolide. Pero, no puede olvidarse que si bien las condiciones materiales se transforman, es decir, los medios de producción pasan a las manos mayoritarias del pueblo, la cultura requiere un tiempo mayor para su cambio cualitativo.

UN PROCESO DE TREINTA Y DOS AÑOS

La escena nacional continúa bajo la influencia y dirección del llamado Movimiento Universitario, surgido en 1941 y bajo los auspicios del Frente Popular. Entonces nació el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hoy DETUCH. Y en breve tiempo después, lo hacía el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, hoy Taller de Experimentación Teatral y las expresiones iniciales del Teatro Universitario de Concepción, hoy DACTUC.

Ese Movimiento Universitario incorporó técnicas, formas y contenidos diferentes. Correspondía a las posiciones de la mediana y pequeña burguesía, que apoyadas por el proletariado intentaban un camino nuevo dentro de la llamada democracia burguesa. Desde el punto de vista de la cultura y el arte, significó incorporar a nuevos sectores al goce cultural y una interpretación de la realidad que abarcaba una mayor extensión de la población nacional.

Habría que agregar que los universitarios impusieron la nueva técnica, dirección, trabajo colectivo, preparación científica del personaje, escenografía corpórea, iluminación, etc., a las compañías profesionales, al teatro aficionado nacido a su vera y a todo movimiento escénico chileno en general.

Inspiró además una nueva dramaturgia que surgió casi desde el mismo nacimiento del movimiento. Nuevos temas, el mundo contradictorio de los estratos sociales medios, las inquietudes de un proletariado en ascenso y el despertar del campesinado, fueron algunos de los muchos temas que abordó esa joven dramaturgia. Claro está, que al abordar los temas proletarios y campesinos, lo hizo de manera predominante con los cartabones ideológicos de la burguesía, aun cuando sus autores intentaron identificarse con sectores sociales populares.

Entre 1941 y 1950 se produjo el afianzamiento del proceso teatral universitario. En ese lapso, se empezaron a cumplir en gran parte, los cuatro postulados que los artistas estudiantes se habían propuesto al iniciar su acción. La creación de un ambiente teatral; la formación de un teatro-escuela; la difusión de valores clásicos y modernos; la promoción de nuevos valores, en dramaturgia e interpretación. Esos cuatro postulados se iban cumpliendo con seguridad y de manera acelerada.

Por otra parte, la obtención de fechas esporádicas en el Teatro Municipal de Santiago para mostrar sus montajes, dio paso luego a disponer de una sala estable (teatro Antonio Varas) desde fines de 1954. Allí se comenzó trabajando con ocho funciones semanales —actualmente seis— alcanzando un alto nivel de profesionalización. La sala además permitió la realización de un evento un año más tarde —el Primer Festival Nacional de Teatro Aficionado— para confrontar las expresiones escénicas de diferentes lugares del país que habían proliferado bajo las influencias del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. 1955, marcó también la porcentualidad más alta de público controlado de teatro en Santiago: el 10% de su población. Santiago tenía entonces dos millones de habitantes y la concurrencia controlada era de veinte mil personas mensuales a los espectáculos escénicos.

DESDE 1955 HASTA NUESTROS DIAS

En esa visión panorámica previa a la entrada de un análisis del momento actual, afirmamos que ese año, 1955, marcó el límite de desarrollo del Movimiento Universitario. A esa altura, pese a los rechazos iniciales, el llamado teatro profesional o comercial había adoptado las innovaciones técnicas de los universitarios; el público exigía montajes cuidados, abandonándose la improvisación o el espontaneísmo de décadas precedentes. Los elencos nacionales salían al extranjero y eran recibidos con aplauso unánime en países del continente. Actores nacionales eran solicitados de países hermanos y algunos autores jóvenes, tímidamente eran representados más allá de nuestras fronteras.

El país vivía entonces la frustración política de un reformismo sin destino y luego experimentaría el regreso de una derecha fría y deshumanizada. Era el gobierno de Ibáñez, primero, para dar paso al de Alessandri después. Los sectores medios que lograron participar mayoritariamente de una redistribución del ingreso bajo el Frente Popular, veían amagado lo obtenido, debiendo luchar firmemente para lograr mejoramientos económicos.

Si se considera que bajo el dominio burgués, el desarrollo del arte y la cultura aparecen limitados por ser considerados artículos de tercera clase, suntuarios o de consumo, lo obtenido hasta esa década poseía escasas posibilidades de ampliación. La dramaturgia naciente iba eligiendo cada vez más intensamente problemas relacionados con el mundo íntimo o psicológico, en dimensiones familiares o individuales sin trascendencia colectiva. Las influencias del teatro psicológico norteamericano o formas nuevas europeas calaban en los jóvenes autores, sin detenerse a profundizar en la realidad de rica potencialidad existente en el país.

Pero la dinámica social de Chile experimentaba cada vez cambios más apasionantes y vertiginosos. Un reformismo diferente, ágil, activo, atractivo para la juventud, encarnado en la Democracia Cristiana se tradujo en el gobierno de Frei, con algunas transformaciones importantes, claro está, siempre al servicio de algunos sectores de la burguesía, en convivencia con intereses económicos de los países desarrollados.

En esa atmósfera, el teatro universitario trataba de entregar las inquietudes de las mayorías, mediante repertorios universales o locales sobre temas que expresaran la necesidad de transformación de la sociedad o las contradicciones de la sociedad burguesa. Pero, era su actitud mayoritariamente, fruto de una conducta emocional por encima de una vinculación efectiva a las luchas populares. Cuando más, hubo alguna participación en batallas por reivindicaciones económicas que les afectaban directamente.

Habría que sumar el hecho de que los postulados iniciales se habían cumplido de manera gradual. Si no se efectuaba una revisión de objetivos y finalidades, naturalmente, el teatro marcaba el paso en el nivel técnico y artístico, como de público obtenido.

Una prueba palpable de este estatismo universitario se reflejó en la Reforma Universitaria de 1968, que en el plano teatral no significó cambio alguno. El ímpetu primero de la reforma terminó siendo neutralizado por los sectores más retardatarios de la universidad con excepción de la UTE. Internamente, los teatros universitarios intentaron algunas innovaciones, que no pasaron más allá de las intenciones.

El problema se agravó con el triunfo del Gobierno Popular. La irrupción de obreros y campesinos en la participación de la toma de parte del poder, sirvió para mostrar de manera descarnada la crisis que enfrenta el teatro universitario. En dos años y meses de esta nueva realidad, el teatro universitario sigue viviendo en el marco de trabajo y actividad correspondientes a una etapa superada. Las grandes masas, marginadas del arte y la cultura durante siglos, siguen ausentes del conocimiento y goce de las realizaciones artísticas escénicas del teatro universitario. Atrincherados en salas céntricas de escasa actividad, sus integrantes parecen vivir ignorantes del proceso cultural nuevo que se está gestando en el país.



LA NECESIDAD CREA EL ORGANISMO

Una dramaturgia incapaz de traducir el proceso social dinámico de Chile. Compañías teatrales radicadas en salas céntricas, lejanas por su costo y por la distancia de los sectores populares; contenidos y formas extranjerizantes; lenguajes, personajes, ambientes, temas, ajenos a la realidad vertiginosa que experimenta nuestro país. La historia enseña además que todo estrato social que entra en el proceso histórico de manera determinante, se va expresando culturalmente con ribetes propios, tomando de la cultura de otras clases algunos elementos, pero utilizándolos para su propia expresión. Valga el ejemplo de la burguesía que tomó el poder político luego de la Revolución Francesa en 1789.

El proletariado fabril, los pobladores, el campesinado, que en su irrupción quema etapas con extraordinaria rapidez. Todos los sectores emergentes buscan caminos de expresión propia, para encontrarse con su realidad, para reflejar sus inquietudes, sus problemas, sus apetencias y aspiraciones. La necesidad de verse a sí mismos, en personajes, atmósferas, lenguaje, costumbres, luchas, etc., los incentiva a hacer su propio quehacer teatral, formando grupos, escribiendo individual o colectivamente sus obras, representándolas en su lugar de residencia o de trabajo.

Señalemos algunos ejemplos: desde su creación, la ANTACH (Asociación Nacional de Teatros Aficionados de Chile) ha ido acrecentando su labor con la incorporación de nuevos y nuevos conjuntos, nacidos en gran cantidad durante los dos años y meses del gobierno de la Unidad Popular. Cada dos años, los aficionados están participando en Festivales o Jornadas como se les ha denominado el año anterior. Las Jornadas Nacionales son precedidas de Jornadas Regionales, que se efectúan en el año intermedio. Pues bien, en las Jornadas Regionales de Copiapó, participaron 32 grupos, que corresponden a una ciudad de 52.000 habitantes o de una provincia con poco más de 150 mil habitantes. Si esa cantidad se aplicara a Santiago, en la capital deberían existir alrededor de 600 grupos, cantidad que aún no se alcanza en el país. De esos 32 grupos, 28 de ellos mostraron obras creadas por autores o integrantes de los conjuntos sobre un problema que sufren las poblaciones de la región: la falta de alcantarillado.

Seguramente, si aplicáramos escala de valores estéticos, la casi totalidad de esas obras mostraría imperfecciones o no resistiría un análisis. Pero, sin embargo, todas ellas han sido aceptadas por el público receptor, como intérprete de problemas y realidades que le son cercanas. Más aún, alguna de ellas posiblemente abrió caminos de solución para el problema planteado, contribuyendo a la acción colectiva que lo enfrente.

Otro ejemplo: el grupo ATEF, de los trabajadores de Ferrocarriles del Estado, operó algunos años sobre obras existentes, cuyos temas o anécdotas, muchas veces les eran ajenos a sus integrantes. El proceso chileno les condujo a intentar crear una obra con aspectos de la realidad presente que les inquietaba. Ocurrió que en el grupo coexistían artistas aficionados con posiciones ideológicas diferentes. De allí que cuando lograron crear su obra "PARE, MIRE Y ESCUCHE", su visión de la realidad, cuya honestidad nadie discute, se caracterizó por ambigüedad en el enfoque, mezcla de situaciones y anécdotas de valor desigual e indefinición frente al proceso. Pero, por otra parte, se mostró como un espejo de la variedad de posiciones que pueden coexistir en un trance histórico determinado, como es el nuestro.

Un tercer ejemplo: en el mineral de El Teniente, donde la actividad teatral no se cultivaba, nació el año pasado el TEC (Teatro Experimental del Cobre) cuya labor se efectúa con obras de claro contenido social y político. Y en la zona del carbón, un elenco que durante años sólo realizó el montaje de obras de simple entretención, de contenido burgués, se ha transformado en el Teatro de las Minas del Carbón, montando textos de compromiso social definido.

Estos ejemplos podrían llenar varias páginas. Con todas sus imperfecciones, la multitud de elencos surgidos en estos dos últimos años, las obras a que han dado forma y la relación entre esas obras y la realidad que recrean, indican el surgimiento de un nuevo teatro, como reflejo de la emergencia de nuevos sectores sociales en el panorama nacional. Estratos nuevos que están orientando la historia nacional.

EL QUEHACER DE LOS UNIVERSITARIOS

Frente al desarrollo creciente del teatro aficionado y con claro compromiso con la transformación social, económica y política de Chile, el teatro universitario vive la realidad de otro tiempo. Sus repertorios parecen calcados de hace diez o veinte años atrás. Pareciera como si lo que está ocurriendo en nuestro país no inquietara a los artistas universitarios. Y si como indicábamos más arriba, ya se cumplieron los objetivos primeros, su existencia sólo corresponde a vegetar sin perspectivas. ¿Quiere decir eso que los teatros universitarios deberían desaparecer? . ¿Cerrar las puertas de sus salas y dedicarse a otras actividades? . ¿O se trata de dar un vuelco total en su quehacer que justifique su existencia?

Antes de responder esas preguntas, es interesante hacer algunas consideraciones. En primer lugar, los elencos universitarios profesionales (Universidad de Chile, Católica, de Concepción) son producto de un proceso de transformación de sectores de la burguesía, en sus estratos medios y pequeños. Sus integrantes, formados en el pensamiento burgués, aun cuando puedan apoyar, emocional más que ideológicamente e los sectores populares. Pero su acción, su trabajo, está moldeado en el marco competitivo de la sociedad burguesa, donde la publicidad, el nombre en los carteles, la propaganda, exacerbaban la vanidad personal, haciendo de cada intérprete un pequeño monstruo individualista, cuya enajenación pocos logran superar. Por otra parte, su actividad en salas céntricas, cómodas, calefaccionadas, para un público mayoritariamente burgués, en diversos estratos, los aleja de una vinculación a poblaciones, zonas campesinas o pueblos alejados de la capital o barrios del cordón que rodea la gran ciudad.

Hasta hoy, el concepto de Extensión acuñado en la reforma universitaria, consistente en la vinculación del quehacer universitario con la realidad poblacional, minera, campesina, proletaria, yendo a esa realidad, auscultándola, recreándola en el campo artístico y confrontando esa realidad con quienes viven en ella; en una palabra dando y recibiendo en proceso dialéctico; en el trabajo teatral ha quedado en la antigua y desgastada forma denominada Difusión, o sea, llevar con carácter paternalista el producto elaborado entre cuatro paredes de un teatro o una sala de clases, sin confrontación previa ni ulterior del producto artístico. Esa difusión a sectores populares se hace habitualmente con contenidos y formas correspondientes a la burguesía. Muchas veces contribuye, junto a las expresiones de los medios de comunicación masivos a deformar el pensamiento de sectores proletarios. La escala de valores entregada en el producto escénico no corresponde al pensamiento proletario o campesino, contribuyendo a deformarlo o a desorientarlo. Realizar entonces una extensión en el real concepto, significaría una verdadera reeducación de los trabajadores del teatro, factible en escala mínima en la presente realidad.

Pero los universitarios pueden colocar su experiencia y oficio a disposición de los grupos nacidos en los medios populares. Entregarles técnicas, métodos de trabajo, formación. Pero entender con modestia, que esa colaboración, debe ponerse al servicio de esa nueva cultura popular, cuyas formas y contenidos han de ser producidas por esos mismos sectores populares.

Otra actividad que deberían enfrentar con modestia los universitarios, es colocar su arte al servicio de tareas contingentes. Si en el proceso actual, se hace necesaria cam-

pañas de higiene, vacunación, alfabetización, etc., el teatro puede contribuir a clarificar, orientar, enseñar.

Pero, existe una tercera tarea importante para el teatro universitario. Si antes, la cultura fue patrimonio de la minoría acomodada, hoy los grandes productos culturales (obras clásicas y modernas) siguen fuera del alcance de las grandes masas del país. Entonces, el teatro universitario podría realizar montajes de esas grandes obras, entregándolas al goce de esas mayorías que permanecen marginadas del usufructo cultural. Pero, es necesario hacer una aclaración al respecto. No se trata de montajes tradicionales de las grandes obras, sino de montajes interpretando con los ojos de hoy y de nuestra realidad. Es decir, si hoy se enfrenta el montaje de "EL BURGUES GENTILHOMBRE" de Molière, respetando el texto y el espíritu del autor, clarificar a través del montaje, la identificación entre el arribismo del protagonista y el sector social que encarna el personaje molieresco y el arribismo de parte de los sectores medios chilenos. Que el espectador extraiga la lección proveniente del texto de Molière.

Queda entonces analizar, dentro del quehacer del teatro universitario, su labor en las salas céntricas. Un alcance más. Si bien, la actividad a nuestro juicio debe orientarse hacia las grandes masas, no significa ello, que los espectadores de sectores de la burguesía queden a su vez, marginados del proceso cultural. Por ello, podría mantenerse la actividad en esas salas, siempre y cuando sectores proletarios y poblacionales tuvieran fácil acceso a ellas. Como las distancias entre el lugar que habitan y las salas son largas, debería obtenerse movilización suministrada por las universidades para traer y llevar a los espectadores de las poblaciones y barrios, sindicatos, etc. Ello, como simple complemento a intensa actividad de real extensión, realizada por otros grupos profesionales del teatro universitario, estudiantes de teatro, etc.

Habría que indicar que en los últimos dos años, esta necesidad de transformación, surgió con ímpetu dentro del estudiantado de teatro. En junio de 1971, realizaron una Convención, participando además de los estudiantes de teatro, delegados provenientes del teatro aficionado de diferentes regiones del país. Allí, en intensas discusiones se llegó a la conclusión de que era imprescindible la formación diferente del hombre de teatro, con una vinculación y trabajo directo en terreno, como forma de conocimiento de la realidad chilena.

Ese mismo año, el curso correspondiente al Tercer Año de la Escuela de Teatro se concentró en un campamento, conoció esa realidad, convivió con sus habitantes y realizó el montaje de una obra, con un dramaturgo que participó en la experiencia, recreando aspectos de la trayectoria del campamento, desde la toma de los terrenos en el período presidencial anterior hasta su realidad de hoy. Surgió así la obra "HASTA LA VICTORIA FINAL".

La obra fue perfeccionándose a través de la confrontación y diálogo con los pobladores de ese y otros campamentos y poblaciones. Luego de año y meses de trabajo, se llegó a un texto casi definitivo, por cuanto sigue sujeto a revisión constante. La experiencia fue apoyada por un sector de profesores y estudiantes. El resto seguía apegado a moldes de enseñanza antiguos, donde el estudiante vivía encerrado en los límites de las aulas.

Con discusiones, oposiciones e intentos de paralizar este tipo de experiencia, se siguió adelante. Uno de los dos terceros años de 1972, tomó como lugar de acción una industria intervenida, Nieto Hnos. Allí, los alumnos realizaron una intensa convivencia con los trabajadores. Se empaparon de su realidad, realizaron investigaciones sobre el proceso desde los orígenes de la industria hasta el momento actual. En un lapso de poco más de dos meses, lograron elaborar cuatro cuadros de seis proyectados. El resultado lo confrontaron con los propios trabajadores, ofreciéndolo en el mismo lugar de la faena,

al término de uno de los turnos. Al finalizar la representación, efectuada entre cajas de envases, vigas y maquinarias, en forma de teatro circular, los alumnos actores tuvieron un diálogo muy franco con los obreros. Estos opinaron, sugirieron, incluso aportando ideas sobre cómo darle término a la obra.

Desde otro ángulo, los alumnos de teatro mostraron nuevas posibilidades. Desde hace algunos años, se creó la carrera de Instrucción Teatral, de carácter vespertino, y de dos años de duración. No es carrera universitaria y está destinada a sindicatos, gremios, etc., y a profesores de educación básica y media, para formar monitores que contribuyan a la creación de grupos teatrales de trabajadores y hacer del teatro un medio de acción colectiva popular. Junto con diversas experiencias individuales en sindicatos y poblaciones, en 1972 se agregó un trabajo nuevo. Un curso completo se instaló durante casi dos meses en una población (Siete Canchas de Ñuñoa), donde los veinte futuros instructores trabajaron con niños, jóvenes y adultos. Al finalizar la experiencia, la confrontaron con los pobladores. Resultaron ocho pequeñas obras sobre problemas o realidades identificadas con ellos.

Durante enero de 1973, profesores y alumnos del DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), en el deseo de colocar cada vez más su labor junto al proceso chileno, revisaron planes, analizaron estas experiencias, llegando a la conclusión de la total necesidad para el estudiante de vincularse a la realidad, trabajando, estudiando o ensayando en terreno. A ello, se unió el deseo de que el alumno adquiriera un conocimiento más directo de alguna región del país. Por ello, el Cuarto Año, último de estudio en la carrera de Actuación, obligará al alumno a permanecer un año en estudio, práctica e investigación y creación en una provincia, pueblo o región, lejos de la capital o de los medios teatrales habituales. Por otra parte, se incorporó al plan docente la obligación de doce horas mensuales en trabajo productivo, bajo el control de los profesores, como una manera más de vincular al estudiante con la realidad dinámica que está experimentando nuestro país.

Estos ejemplos y planes nuevos indican que la renovación teatral universitaria ha surgido desde el estudiantado y con apoyo de la docencia.

Esa es una parte de la realidad. La otra corresponde a los elencos profesionales, dependientes de las universidades. Esos elencos son los que están viviendo una crisis definitoria. Se ha señalado antes, algunas posibilidades de acción. Pero, puede ocurrir que esas posibilidades no logren abordarse o aceptarse, manteniéndose en el plano vegetativo de su accionar. Allí no nos cabe duda alguna que su existencia toca a su fin. De no existir una renovación total que coloque el quehacer escénico colaborando en el camino de los cambios, la descomposición y su ulterior desaparición aparece como el resultado lógico de esta decadencia. Y habría que concluir que tanto el teatro Antonio Varas, el teatro Camilo Henríquez, el teatro de la Universidad de Concepción y el teatro de la Universidad de Chile de Antofagasta, habiendo realizado una labor valiosa e intensa, han cumplido con los objetivos que les dieron origen. Y deben enfrentar la alternativa: o se colocan al servicio de esta nueva y apasionante realidad, o dejan de justificar su existencia. El 10% de espectadores de 1955, se ha reducido hoy a un 0,6% aproximadamente, es decir, los veinte mil espectadores mensuales de entonces, siguen siendo veinte mil espectadores. Pero, con la diferencia que la población de la capital ha subido de dos millones a tres millones aproximadamente. Con el agravante que hoy la apetencia cultural corresponde a millones de espectadores potenciales, donde esos veinte mil no pasan de ser un grano en el arenal.

Por último habría que agregar que la carencia hasta hoy de una política cultural por parte del gobierno contribuye a que la crisis del teatro universitario se agudice. La medida N° 40, creación del Instituto del Arte y la Cultura está durmiendo un largo

sueño. No existe un lineamiento de acción frente al trabajo creador. Se entiende la existencia de urgencias mayores, en problemas económicos y materiales. Pero se ha olvidado que la batalla cultural debe ser paralela a las transformaciones materiales. Más aún, cuando una nueva sociedad deberá elaborar nuevas actitudes, e influirán en la aparición de hombres con conductas y acciones distintas. El arte y la cultura entonces tienen que jugar un papel fundamental en este campo.

UN MUNDO QUE GANAR

Los universitarios siguen siendo hoy privilegiados dentro de la sociedad. Obreros, trabajadores en general, mantienen las universidades para que minorías profiten de ellas. Y quienes aportan su sustento, están marginados, salvo mínimas expresiones porcentuales, de su formación. La responsabilidad del teatro universitario de responder al desafío histórico se acrecienta día a día. Desde los más lejanos rincones del territorio, las demandas culturales y artísticas obligan a meditar sobre el quehacer futuro de este teatro.

Sabemos por lo demás, que en procesos revolucionarios o de cambios (Rusia en sus primeros años y antes de convertirse en la U.R.S.S.; Cuba hasta hoy, etc.) han vivido para sus teatros una realidad similar a la que hoy enfrenta el movimiento universitario chileno. Indicamos que no hacemos partícipes de él a los conjuntos comerciales de contenido y objetivo burgueses, por cuanto su existencia o desaparición están sujetos al destino de esa misma burguesía. En los países señalados, contradicciones, discusiones, cambios, fueron adecuando día a día, mes a mes o año a año, su trabajo y su planificación. Una realidad dinámica determina la agilidad en la acción y la modificación del trabajo según las circunstancias y el acontecer siempre cambiante de una sociedad en transformación. El teatro universitario, inserto en la realidad chilena de hoy, cada día más sorprendente y apasionante, obliga a quebrar moldes y reelaborar caminos. Con todas las limitaciones de su formación, los integrantes de los elencos universitarios tienen inmensas perspectivas para una tarea realmente creadora. Pero, si no son capaces de incorporarse a este caminar apresurado, su papel, ya cumplido, señalaría el final de un ciclo.



ARQUETIPO DE PERFECCION

—Estoy convencido de que cualquiera de nuestras melodías derivadas del “pueblo” en su sentido estricto de la palabra es un arquetipo de perfección artística en su más alto nivel. Yo las considero como obras maestras en miniatura, tal como considero una fuga de Bach o una sonata de Mozart.

BELA BARTOK

EVA KLEIN

el teatro negro: denuncia y protesta

Profesor chileno maneja "dinamita" norteamericana.
La audacia mucho más allá de Broadway.



La destrucción del sistema de segregaciones contra los negros —que se utiliza para dividir a todas las víctimas del capital monopolista— constituye una condición absoluta de progreso democrático en Norte América. El movimiento de masas que interviene en esta lucha es, pues, la fuerza generatriz del combate general por la democracia.

A pesar de sus debilidades, la clase obrera norteamericana ha sabido cumplir con su deber de vanguardia social. La propaganda capitalista se orienta a negar la naturaleza clasista del “modo de vida norteamericano” y el papel de la clase obrera. La influencia de estas ideas se manifiesta aun en las filas progresistas.

Uno de los rasgos distintivos de la formación histórica de la clase obrera norteamericana ha sido la aparición de una clase compuesta de trabajadores blancos y negros. Esta situación ha dado pie a la burguesía capitalista para crear divisiones y disensiones basadas en prejuicios. No obstante, esto no ha podido impedir el desarrollo y maduración política de la clase obrera manifestado en actos unitarios contra el veneno del chovinismo y los prejuicios raciales.

El racismo es antisindical. Esta constatación está presente en todos los esfuerzos actuales, especialmente en el sur, donde los salarios son más bajos, las jornadas más largas y la miseria más sucia. La opresión abierta de la gente de color se combina con la violencia antisindical y contra organismos progresistas.

Estados Unidos ha hecho exportación de este producto de la intolerancia y del prejuicio para adobar su política de agresión contra pueblos de ultramar. Originariamente el racismo fue concebido como instrumento de las potencias capitalistas para obtener superganancias de los pueblos de color. Durante el período de sojuzgamiento colonial, de cinco de los seis continentes del globo, fueron asesinados centenares de millones de seres humanos. Sólo el tráfico esclavista de Africa costó 60 a 80 millones de hombres. De la misma forma, en Norteamérica se exterminaron casi por completo las tribus indígenas. Durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX la burguesía dio trato de bestias a rojos, morenos, negros y amarillos. El racismo probó ser la mejor herramienta para producir desigualdad económica y fuente de ganancias para los capitalistas. El trabajo y el sudor de los esclavos negros, por ejemplo, fue la base para la revolución industrial norteamericana.

La lucha de los negros por la igualdad política, económica y racial se manifiesta en múltiples episodios cotidianos. También en la dramaturgia, como ejemplifica Enrique Sandoval en la entrevista que sigue.

Sandoval es profesor de literaturas inglesa y norteamericana en el I. Pedagógico de la U. de Chile. En la 6a. Escuela de Verano de la nuestra UTE desarrolló un curso sobre *Teatro Negro y el Problema Racial en EE.UU.*

el teatro: trampolín para conocimiento negro

MARTIN LUTHER KING Y LOS RITOS FUNERARIOS

Hace ya algunos años que el profesor Sandoval se ha dedicado al estudio del problema racial en América del Norte. Ello lo movió a acercarse a diversos negros estadounidenses; profesores universitarios, periodistas, dramaturgos, poetas y pastores. Tras la ruta de los negros quedaron atrás los ghettos de Nueva York, Chicago, Los Angeles, Oakland, Laurence (Kansas), Nueva Orleans, Tascaloosa (Alabama) y Phoenix (Arizona) y en todas partes se encontró con el silbido monocorde de la opresión, el resentimiento, la pena y la pobreza. También visitó universidades exclusivamente negras en estados sureños y siguió de cerca los ritos funerarios del líder pacifista Martin Luther King. Estas últimas imágenes parecen haber impresionado mucho al catedrático quien, como volviendo imaginariamente al lugar, relata: "Cuando presencié los funerales negros en Nueva Orleans, pude entrar un poco más en la idiosincrasia de este pueblo. El tono es triste y ceremonioso. De ida al camposanto la banda toca con parsimonia. De vuelta, no se deshace el cortejo y es toda una alegría de jazz improvisado, de himnos religiosos y compás acelerado. Han llevado a uno de los suyos a entregarlo al Señor y ahora goza de un lugar en la Corte Celestial". Poco a poco este chileno trotamundos, caminando siempre con su imaginaria mochila y llenándola con los tesoros oscuros que le salían al paso, se fue metiendo en las corrientes en que se ha derivado la protesta negra. De las cuales, según él, hay muchas y en eso radica su debilidad; extremistas de guerrilla urbana, pante-ras negras, pacifistas religiosos, indiferentes, artistas que confían en un

frente de lucha cultural, casos políticos y por sobre todo, muchos, muchísimos negros, que no se dan cuenta todavía de que son negros, de que tienen un valioso ancestro cultural y que constituyen una fuerza potencial si están unidos... Muchos negros que sucumben lastimosamente ante una sociedad de consumo que se los traga y no los deja pensar.

ELLEN STEWARD: "LA MAMMA"

El Teatro Negro es vital para Enrique Sandoval, "dinamita" como dice él en un lenguaje adaptado a su temperamento. En él se encuentran diversas tendencias y se ataca tanto al blanco como al negro inconsciente y vendido al enemigo. En esta obsesionada búsqueda, Sandoval se encontró en uno de sus viajes con una mujer clave que le ayudaría a desentrañar gran parte de los secretos, en pos de los cuales él iba. Se trata de Ellen Steward, una negra madura con las energías de una "teenager", creadora de "La Mamma". Este semillero teatral enclavado en Nueva York es el primer espejo de todas las corrientes teatrales jóvenes. Una especie de "Off-Off Broadway" donde la dramaturgia adquiere formas audaces, basadas en improvisaciones y desnudos que con lenguaje duro y crudo proyectan una denuncia social en contra de la pacatería, el puritanismo, el comercialismo, el belicismo y el conformismo. Un teatro de reacción contra la forma metódica y que tiene como fin crear una nueva sensibilidad (shock in, shock out), mejorar gustos artísticos, abrir fronteras y en suma cambiar la sociedad norteamericana.

—"Puedo decir con orgullo que soy amigo de esa negra linda y que he visto el esfuerzo desplegado por ella en su Teatro Café Experimental. Ella es una especie de enérgica madrina de todos los dramaturgos que se inician. Cada noche hay una obra nueva en su pequeño teatro, lo que les da a todos una oportunidad única que jamás el teatro comercializado les daría. Se preocupa además de hacer labor de extensión por todos los EE.UU. y Europa, dando así a conocer ampliamente el problema racial, la lucha contra la intervención norteamericana en Vietnam y la discriminación contra los pueblos pequeños. Ella me presentó a todos los dramaturgos jóvenes que hoy ya están descollando y así fui conociendo a diversas personas relacionadas con el movimiento negro".

HARLEM: EL CORAZON DEL ODIOS CONTRA EL BLANCO

Sandoval recuerda muy emocionado una trágica experiencia que tuvo en los Estados Unidos, al tratar de acercarse demasiado ingenuamente a los negros, en las primeras etapas de sus estudios.

Un buen día se le ocurrió atravesar a las 11,30 de la noche el Harlem negro para llegar a su alojamiento de la Universidad de Columbia, al otro lado del parque. Las palabras le salen entrecortadas y nos parece verlo en

esta patética experiencia: “Un policía negro, a la salida de la estación del Subterráneo, me aconsejó que no pasara, que me iban a pegar un balazo en la espalda. Yo, muy porfiadamente, le dije que yo no tenía nada en contra de los negros y que me permitiera seguir adelante porque iba a ser una buena experiencia humana. Comencé a caminar y unas mujeres negras comenzaron a lanzarme silbidos y galanteos y los hombres comenzaron a seguirme hasta alcanzarme profiriéndome una serie de amenazas terribles... Sin querer me fui sintiendo aterrado... ningún taxi se detenía a esas horas y pasaban todos terriblemente veloces. La verdad es que me había metido en el corazón del odio hacia el blanco... Rápidamente me di media vuelta y volví al punto de partida. El policía negro también se alegró de verme vivo, aunque sí tenía una sonrisa bastante burlesca... ¡Seré...! ”.

LOS NEGROS EN POS DE SUS RAICES

“Queremos que los negros de nuestro pueblo, se den cuenta de sus propios valores”, le decía Douglas Turner Ward, dramaturgo, director teatral y Jefe del Negro Ensemble, (conjunto que da piezas de autores negros exclusivamente para un público negro), en una de las tantas reuniones que tuvo con exponentes del arte negro. En Chicago conoció a Hoyt Fuller, gran luchador de la causa negra. Director de teatro, poeta y periodista, es el director de la famosa publicación “*Black World*” (Mundo Negro) y también colabora en “*The Black Digest*”, “*Ebony*” y otras revistas.

EBONY es una especie de *Life* Negro que se publica para la burguesía negra. “Nos interesa que por lo menos esa burguesía sepa muy bien que son negros y que no tienen por que adoptar hasta las publicaciones de los blancos...”, dice el interlocutor a E.S., quien afirma que efectivamente hay en la actualidad un énfasis muy acentuado por lograr que el pueblo negro se conozca y se comprometa con su realidad. Hoyt Fuller organiza también un interesantísimo trabajo de taller que se llama *Kuumba* y se efectúa todos los sábados desde las 2 de la tarde “hasta que las velas no arden”. Tocan diversos instrumentos africanos, leen, bailan sus ritmos y se informan de lo que sucede en Africa; y discuten de cómo los negros norteamericanos deben descubrir sus propias raíces.

tríptico chileno 73

PREMIADO EN LA CASA DE LAS AMERICAS

Con gloria y majestad tres escritores chilenos se integraron este año a la larga caravana de premiados que la Casa de las Américas de Cuba alberga a trece años de su fundación.

Fernando Lamberg, Premio Poesía con "Señoras y Señores"; Poli Délano, en Cuento con "Cambio de Máscaras" y Víctor Torres, en Teatro con "Una Casa en Lota Alto" son los tres primeros premios chilenos que sumándose a nuestros dos Premios Nobel, agregarán tres coloradas al mapa literario nacional.

Con estos galardones cubanos, los de mayor prestigio del mundo de habla castellana, que otorga anualmente la Casa de las Américas, los escritores adquieren un tácito pase mundial que se traduce en ediciones en todos los idiomas y un reconocimiento merecido en el propio país de origen.

A través del teatro, la poesía, el cuento, el ensayo, la novela y desde hace dos años, el testimonio, Cuba se hace conocida en todo Latinoamérica y los latinoamericanos proyectan sus valores a Cuba. La llamada "Vía Chilena" que ha despertado interés mundial eleva así su voz a través de las letras. Todas las obras chilenas, o casi todas, reflejaban directa o indirectamente el proceso de cambios que aquí se está viviendo.

"Señoras y Señores", 75 poemas escritos por Fernando Lamberg en medio del ajetreo diario del verano pasado, son una serie de imágenes proyectadas por una típica familia chilena de clase alta que se desintegra y arranca al extranjero después de las elecciones.

"Cambio de Máscaras" de Poli Délano no tiene una temática explícitamente social pero sus personajes están todos inmersos en el proceso. "Una Casa en Lota Alto" de Víctor Torres trata entre otros el problema de los ultra y los moderados dentro de la izquierda.

Así las letras en Chile comienzan a hablar en voz alta. Antes hablaban sólo para una élite. En estos dos años de Gobierno Popular Quimantú ha editado cinco millones de libros que con revolucionarios métodos de distribución —en quioscos de diario, almacenes, oficinas públicas, etc.— llegan a todas partes.

La nueva realidad descrita y este nuevo tríptico de las letras nacionales, distinguido con este alto galardón representado en la Casa de las Américas, hacen pensar que una larga y definitiva primavera se bosqueja en nuestro horizonte literario.

Eva Klein

Trashumante no hay Camino: se hace Teatro al andar

J. PINUS

Al llegar a Chile nos presentamos con "DOS VIEJOS PANICOS" de Virgilio Piñeira, bajo el auspicio del Depto. de Teatro de la Universidad de Chile, en la sala Antonio Varas y en la Reforma. Grabamos luego esta obra en Canal 7 TV y después, según los planes, debíamos recorrer Chile y partir. Pero la realidad que vivía Chile nos hizo torcer el sendero y quedarnos aquí. ¿Por qué? . Porque siempre pensamos que el teatro debe llegar a las masas: obreros, mineros, campesinos, a todos aquellos que no forman parte de la élite "público de teatro"; y la nueva conciencia chilena permitía realizar eso. Ahora bien, ¿cómo llevarlo a cabo? . No sabíamos, NO EXISTIA NINGUN ORGANISMO CENTRALIZADOR DE ACTIVIDADES ARTISTICAS que se ocupara de ello; entonces, decidimos dirigirnos al Departamento de Cultura de la CUT, donde, luego de dos o tres reuniones, nos dijeron que ellos no podían hacer nada, que no tomaban ningún grupo teatral a su cargo para enviarlo a ningún lado. Nos dirigimos al Ministerio de Educación donde el Ministro nos dio una carta con la cual nos paseamos por cuanta oficina sea dable imaginar, pero... no era competencia de nadie el asunto cultural en ciernes. Fuimos a INDAP, donde, con muy buena voluntad el Departamento de Teatro y Folclore nos llevó a dar algunas funciones de títeres con obras que ellos nos proporcionaron, a uno que otro asentamiento campesino, como trabajo voluntario, para probarnos. Si servíamos, seríamos contratados para hacer una gira. Nuestro trabajo agradó, pero nunca se firmó contrato ni se realizó la gira. Como ya tocábamos fondo, monetariamente hablando y como estábamos decididos a llevar nuestro teatro a todos lados, decidimos tomar el toro por las astas e ir por nuestra cuenta a todos los centros de trabajo. Así fue que nos presentamos en Fabrilana, Textil Progreso, CIC, Tejidos Caupolicán, Banco Español Chile, Ex-Yarur, Textimaq, Aceros Franklin, Endesa, etc. (en algunos lugares más de una vez) con bastante éxito.

¿LO POSITIVO, COMO SALDO, DE ESTAS FUNCIONES?

Fue la cálida recepción de la gente, su entusiasmo y su interés.

¿LO NEGATIVO?

La mala organización imperante en muchas de las comisiones culturales que organizaban los eventos. Fue así como en ciertos lugares, llegábamos y no había más de diez o quince personas y a mitad del espectáculo, se iba llenando la sala, porque, sencillamente, no se había hecho ninguna difusión o el cartelito anunciador había sido colocado a última hora. La falta de interés de la gente pregonada por algunos no es cierta. Lo comprobamos cuando decidimos ir nosotros a las fábricas unos días antes de la función, recorrerlas e invitar a los obreros, uno por uno, conversar con ellos, etc. El resultado fue altamente positivo. Claro que no fue fácil lograr esas actuaciones, contactarnos, presentarnos, etc. Semanas de llamados telefónicos, antesalas, entrevistas, desencuentros, matizaron toda esta experiencia, a veces llevándonos al desaliento total, pero volvíamos a insistir. Todas estas funciones nos fueron pagadas en la medida en que cada sindicato podía hacerlo.

ADAPTACION DE UNA OBRA

En medio de todo este trajinar llegó el ofrecimiento de Textil Progreso de crear un grupo teatral en la fábrica. Aceptamos, claro. El Departamento de Cultura de la fábrica quería que la obra estuviera lista en dos meses. Bueno, montar una obra de teatro en dos meses, con gente que nunca en su vida pisó las tablas y tal vez, casi nunca vio teatro, era bien difícil. Nunca hemos sido partidarios de los seminarios teóricos en casos como éste: la gente se cansa, se aburre, no le encuentra interés al asunto, etc. Decidimos hacer la cosa en forma teórica y práctica y nos lanzamos a buscar la obra. ¿Qué obra se pone en escena en estos casos? . Debe reflejar una realidad social, tener un contenido, una línea definida; lo ideal hubiera sido que ellos mismos escribieran la pieza, con sus realidades, sus problemas, etc. ¿Pero en qué tiempo, con qué nociones teatrales de ritmo, de personajes, etc., iban a escribirla? . No era cuestión de escribirla nosotros en base a sus relatos; tampoco existía el tiempo material para hacerlo. Entonces se buscó una obra de autor chileno; un compañero trajo "LA NOCHE DEL 6 DE DICIEMBRE" de Enrique Durán. Esta obra plantea un problema social que transcurre en el año 19. Es la unión de todos los obreros de una fábrica para ir a una huelga y la lucha contra los amarillos. Fue aprobada por todos los componentes del grupo teatral y dado que el número de compañeros excedía al de los personajes, se tomó la escena de la reunión de obreros y en base a improvisaciones que se hicieron, se amplió con nuevos diálogos com-

puestos por los mismos actores, que no le encontraban visos de realidad a los textos del libreto en sí.

Ahora bien, ponerla en escena fue la cuestión. Nadie estaba acostumbrado a una disciplina teatral, a la repetición de textos y de escenas una y otra vez buscando el personaje; muchas veces faltaban a los ensayos por ir a otras reuniones, costaba que memorizaran los parlamentos, etc. Muchas conversaciones, muchos planteos de responsabilidad, críticas y autocríticas jalonaron estos ensayos que a la postre culminaron con el estreno de la obra el 14 de enero de 1972. Aparte de los ensayos que, por supuesto, se realizaban después de las horas de labor, se montó un escenario con todos los elementos técnicos necesarios. Esto se realizó en 5 días de trabajo agotador, donde cada compañero, junto con los integrantes de los departamentos técnicos de la industria y nosotros mismos trabajamos sin límite de horarios.

¿LO POSITIVO DE ESTE TRABAJO?

Ver la ilimitada capacidad de gente a la que sólo bastaba darle una oportunidad para demostrarla; el nivel de actuación que alcanzaron es difícil de encontrar en muchos actores profesionales. Amén de esto, la capacidad de escritores de muchos de ellos a floraba también en la marcha, enriqueciéndose con el conocimiento teatral que adquirían. Quedó demostrado cuando después ellos mismos escribieron su nueva obra.

¿LO NEGATIVO?

La obra estrenada se representó una sola vez, por problemas de trabajo y de organización; pero no murió el grupo, aún siguen en la lucha.

“ESA OBRITA ES DE LO MAS FOME QUE HAY”

Después de esto vino para nosotros otra experiencia muy rica: mientras estábamos actuando en Viña del Mar, los encargados del Departamento de Desarrollo Campesino de la 3a. Zona de la CORA nos invitaron a actuar en diversos asentamientos campesinos. Terminadas nuestras actuaciones en Viña, partimos a alojarnos en Las Pataguas, en un ex-convento, muy solitario, a punto de caerse al menor soplo de viento, medio tétrico el susodicho, pero que no amainó nuestra alegría y nuestro entusiasmo. Los compañeros de la CORA nos atendieron magníficamente y junto con ellos recorrimos Palmas de Ocoa, Quillota, Llay-Llay, Olmué, etc. Llevábamos un espectáculo para adultos, pero nos vimos obligados a improvisar (la primera vez sobre la hora) un espectáculo infantil, pues en estos lugares, los cabros chicos eran super-mayoría. Dimos ambas cosas, pero evidentemente, los campesinos disfrutaban mucho más con el espectáculo infantil y todos nos pedían que les lleváramos otra cosa por el estilo.

¿LO LAMENTABLE DE ESTA GIRA?

Fue que no pudimos permanecer varios días en cada asentamiento, convivir con los campesinos, integrarnos y empaparnos un poco de sus problemas para así saber, realmente, que es lo que debemos hacer los actores, que le interesa a esta gente. Porque a veces pasan cosas como la siguiente: Fuimos a un asentamiento a dar títeres con una obra sobre la Reforma Agraria que nos diera INDAP. La función se hizo en medio del barro, a la luz de un tractor. Nos reunimos después con ellos a cantar y bailar, etc. Cuando nos íbamos, nos llamaron aparte y nos pidieron que volviéramos otra vez, pero solos. “Ya sabemos para que los traen —dijeron— y esa obrita que dieron es lo más fome que hay...”. Miren compañeros —respondimos— no tenemos inconveniente en volver, pero sólo podríamos traer “Pinocho”, que es una obra para cabros chicos... “Ya, ya —dijeron— si eso es lo que queremos, siempre nos traen esas mismas cuestiones sobre plantar más, cosechar más, pero nosotros queremos divertirnos un poco también”. Creo que esto deja planteado un interrogante: ¿Está bien lo que se está haciendo en ese aspecto? . Los funcionarios a cargo de este tipo de actividades, ¿se han empapado ellos mismos de lo que quiere y necesita la gente? ... De todas maneras nunca más INDAP nos llevó allí y no pudimos indagar sobre la materia, pues nuestras actividades nos llevaron a otros lugares.

EN EL COBRE

Tiempo después fuimos a CODELCO a manifestar nuestra inquietud de ir a actuar a las minas de cobre y nos enviaron a Potrerillos. Allí estuvimos tres días, dando tres funciones. Unos días más tarde nos ofrecieron de ir como monitores a El Salvador, a dar un seminario de teatro de 10 días. Es muy poco lo que puede hacerse en diez días, pero lo intentamos. Fue bastante numeroso el grupo de asistentes y en base a improvisaciones fuimos creando conflictos y problemas que nos permitieran explicar las teorías teatrales, junto con clases diarias de expresión corporal. Al mismo tiempo, el grupo teatral de Llanta, pueblito de juguete, (1000 habitantes) situado mil metros debajo de El Salvador, hizo llegar su inquietud de tomar clases. Así, terminadas las clases en El Salvador, diariamente bajábamos a Llanta, donde la gente del grupo teatral llamaba la atención antes que nada, por ser mayor de edad; luego, por sus conocimientos teatrales, por la cantidad de obras realizadas y por su entrega total al trabajo que se desarrollaba en las clases. De este viaje quedó la inquietud en El Salvador de crear un grupo de teatro entre algunos de los asistentes al seminario, sin poner miras en ideologías políticas ni de ninguna otra especie, pero sí, con el tremendo afán de “hacer” cosas. El objeto era lograr la participación de la mayor cantidad posible de compañeros y aunar criterios. Así fue como volvimos por otros

15 días. De partida, tropezamos con el mismo dilema anterior: ¿Qué obra hacer? . ¡Y en tan poco tiempo! . Después de mucho buscar (esta vez era poca gente) resolvimos hacer “Pedido de Mano” de A. Chejov; “Mañana de Sol”, un paso de comedia española un tanto insulso, pero que nos permitía aplicar en forma clara y precisa los principios de Stanislavski. Además un monólogo sobre la participación, escrito por una compañera del lugar. Se repitió en parte, la experiencia de Textil Progreso: talentos increíbles salían a la luz; pero el tiempo disponible atentaba contra el éxito. Cuando nos fuimos de allí, quedó una compañera a cargo del grupo. Volvimos en dos oportunidades más por 2 ó 3 días, pero el Grupo Cobre Nativo sólo alcanzó a estrenar el Paso de Comedia y el monólogo. Nosotros no pudimos volver a terminar la puesta de “Pedido de Mano”, cosa que nos duele hartito; pero las fallas de organización retrasaron las cosas por un lado y nosotros nos vimos obligados a buscar trabajo, pues el tiempo corre... y la guata pide comida, ¿no es cierto?

Compañeros santiaguinos que llegaron posteriormente a El Salvador, en carácter de asesores, criticaron fuertemente la elección de las obras y el trabajo realizado, sin conversar siquiera con los integrantes de Cobre Nativo, ni verlos actuar... Evidentemente, es muy fácil criticar sin haberse puesto los pantalones antes, sin haber indagado cuales son las fallas de este proceso cultural que todos queremos echar adelante, pero en el cual nos movemos un poco a ciegas, contando con nuestra buena voluntad y la de alguno que otro funcionario capacitado que le hace el quite a la burocracia y dice: Marchemos compañeros y hagamos cosas.

PERO, ¿QUE LINEA CULTURAL Y POLITICA GUIA TODOS ESTOS ESFUERZOS? . ¿CUANTO TRABAJO QUEDA DESPERDICIADO EN EL CAMINO? . Y SOBRE TODO, ¿CUANTO TRABAJO “NO” SE HACE? . ES EVIDENTE, A TODAS LUCES, LA NECESIDAD DE UN ORGANISMO CENTRALIZADOR Y DIFUSOR DE LABORES CULTURALES, SIN BUROCRATISMOS INTERMEDIOS, QUE UTILICE, EN FAVOR DE LAS MASAS, NUESTROS CONOCIMIENTOS.

Como dice Bertolt Brecht: “Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intenciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma... Y bien, ya que estamos en el baile, bailemos. Evidentemente estamos envueltos en una lucha. ¡Y por lo tanto tenemos que luchar! . Sabemos sin embargo que la misma incredulidad es capaz de levantar montañas. ¿No basta con saber que nos está vedado el acceso a ciertas cosas? . Cosas que son mantenidas detrás de un telón. ¡Levantemos el telón! ”.



LA TRADICION

Como fenómeno social e histórico la cultura consta de dos partes: una material y otra espiritual. La cultura material expresa el conjunto de valores materiales y de determinados hábitos laborales, de su conciencia y empleo en una u otra etapa de la evolución histórica de la sociedad. La espiritual denota un determinado conjunto de adelantos de la humanidad en el terreno de la ideología política y jurídica, de la ciencia, la filosofía, la moral, el arte y la literatura, como también la enseñanza y la educación. De ahí que el concepto de tradición como parte integrante e inseparable de la cultura y el pueblo abarque también todos los aspectos de la vida de la sociedad humana. Hay tradiciones patrióticas, revolucionarias, de amistad, amor al trabajo, frente al modo de vida, y así por el estilo.

No es posible separar la cultura de sus fuentes materiales, y por lo tanto, la tradición, del nivel y carácter de las fuerzas productivas, de la lucha de clases y de la actividad histórica de las masas populares. Pero, ¿cómo explicar la supervivencia de las tradiciones cuando los contenidos de una cultura son destruidos y aun cambian formas y contenidos?

La tradición tiene relativa estabilidad, repetibilidad, capacidad de transmitirse de una generación a otra. No crea nada: sólo mantiene lo que ya existe. No surge del vacío. Su base es el medio material y la psicología social. Se alimenta de los distintos sentimientos, necesidades, intereses y esperanzas del hombre.

La necesidad es la capa más profunda de la psicología social y la que juega el papel decisivo con respecto a sus demás elementos. La necesidad impulsa al hombre a cierta actividad. La repetición de unas mismas acciones va formando una costumbre sin la cual no puede haber tradición.

El grupo de necesidades sociales origina tradiciones en la esfera de la conciencia social, del medio de vida. (La necesidad de conocer engendra las tradiciones científicas; las del goce estético, las del arte y literatura, y las del modo de vida son resultado de la necesidad de observar las normas morales y de entrar en contacto con los demás).

Los intereses, esperanzas, sentimientos sociales, estados de ánimo, siendo la fuerza motriz de las acciones humanas, robustecen —de un lado— las relaciones tradicionales establecidas y —de otro— contribuyen al fomento de nuevas tradiciones progresistas, tales como las materialistas en filosofía, las del realismo en el arte y las tradiciones revolucionarias de la clase obrera.

La formación de tradiciones está ligada a determinado modo de producción, a una constante estratificación de comportamientos, pensamientos, vivencias y gustos homogéneos.

La tradición es una categoría socio-psicológica que refleja relaciones sociales estables, fijadas en actos y conductas de los hombres, que han surgido a partir del ser social y que se transmiten de generación en generación.

(T.F. Pronichéva)



ACUÑACION DE LA PALABRA FOLKLORE

“Sus páginas me han dado tantas muestras del interés que Ud. tiene hacia lo que en Inglaterra denominamos *antigüedades populares* o *literatura popular* (aunque de paso diremos que es más *lore* que *literatura*, y que podría llamarse más correctamente mediante el compuesto sajón *folklore*: *the lore of the people*, que guardo la esperanza de reclutar su ayuda para recoger las pocas espigas que quedan esparcidas sobre el campo en que nuestros predecesores alzaron una buena cosecha”.

(Carta de WILLIAM JOHN THOMS (1803-1885) a la revista “Atheneum”, Londres, agosto 22 de 1846).

FOLK = gente, gentes.

LORE = conjunto de conocimientos, especialmente de naturaleza tradicional, anecdótico o popular. Sabiduría.

JORGE DIMITROV

LA CULTURA ¿por qué vía?

En 1923 escribió Dimitrov el siguiente artículo para la revista *Artista*, de Sofía.

Paul Eluard dijo: Dimitrov era un relámpago verdadero en el movimiento ininterrumpido de la luz humana.

En 1933 convirtió el proceso en su contra en una acusación contra los acusadores. Señaló el fascismo como forma abierta de la dictadura de la clase explotadora y principal autor de la guerra imperialista. Señaló que el camino de la historia iba por el camino de “¡Trabajo de masas, lucha de masas, resistencia de masas, frente unido y nada de aventuras!”.

Hubo un tiempo en que la mayoría de los hombres del arte (pintores, artistas, músicos, etc.) podían considerarse a sí mismos —debido al carácter particular de su trabajo y a la perspectiva de una buena carrera personal— como una especie de aristócratas del trabajo intelectual, y permanecer totalmente al margen del proletariado, de sus luchas por la existencia y de su movimiento de liberación.

Por entonces tenían la tendencia a sentirse incluso parte integrante de la clase dominante, sus hijos preferidos, los felices elegidos del destino, que no tienen nada en común con los explotados y oprimidos en la sociedad contemporánea y que no necesitan que sus intereses y derechos sean defendidos, ya que cuentan con su talento y la protección de los fuertes del día y de los diferentes mecenas del arte.

Imbuidos hasta la médula del individualismo burgués y con la psicología del superhombre, exagerando la importancia de su superioridad espiritual, sintiendo que pisaban firmemente en las alturas del Parnaso, les gustaba tener a menudo una actitud de desdénosa condescendencia hacia los seres que realizan un trabajo físico o intelectual ordinario y daban gracias a Dios (al igual que los antiguos escribas y fariseos), por no haberlos creado a imagen y semejanza de esos “espíritus inferiores”, esclavos del capital.

Esto era antes.

¿Quién, sin embargo, no ve y no siente que estos tiempos han pasado sin remisión, tanto en nuestro país como en los otros?

El capitalismo, después de dominar por completo la producción material, puso también sus garras en el teatro, la música, la pintura y todo el arte. El principio capitalista —obtener, en la medida de lo posible, más ganancias— domina hoy la así llamada producción de valores y bienes espirituales.

Los hombres del arte fueron convertidos a su vez en proletarios explotados, en objeto de la explotación capitalista, en productores de ganancias para el capital, y de las gloriosas alturas del Parnaso fueron relegados a la miseria y se hallaron en el barro de la cruda realidad contemporánea.

El destino de los artistas de la escena se liga no sólo con la del apuntador, invisible al público, sino también con el destino de coristas y músicos de orquesta, de los obreros técnicos de detrás de los bastidores y de todo el resto de trabajadores de la empresa teatral capitalista. El destino de los miembros de la orquesta se liga a la de los camareros que sirven al público. El destino de los pintores en el estudio o bien en la litografía o zincocafría, en una u otra empresa, se liga con el destino del personal auxiliar y el resto de los obreros, etc.

El destino de los que en un tiempo fueron "los aristócratas del trabajo" del arte, se vincula en general cada vez más y más estrechamente con el destino de todo el proletariado del país.

Es necesario comprobar que las destrucciones causadas por la (primera) guerra mundial, así como las graves consecuencias de la profunda crisis económica que ésta provocó, no sólo borran en grado considerable las diferencias que en un tiempo existieron entre la situación material y social de los hombres del arte y de los demás intelectuales, sino que los ha arrojado a una mayor miseria material y social y a una más penosa inseguridad en el mañana en comparación con toda una serie de categorías de obreros calificados que realizan un trabajo físico.

Si tomamos, además, en consideración el hecho de que aquellos que trabajan en la esfera del arte, a causa de la naturaleza de su trabajo, realizan, no una labor mecánica, sino que están obligados a poner los sentimientos, el corazón y el alma, hacer desbordar su mundo interior, se comprenderá fácilmente que, además de privaciones materiales, experimentan tales tormentos morales que no conoce el obrero que hace trabajos físicos ni el que realiza una labor intelectual corriente.

Un cambio tan profundo se realiza en la situación de la así llamada aristocracia del trabajo en el arte. Un tal cambio evidentemente impone la supeditación de su individualidad a la necesidad vital de actuar colectivamente para la autodefensa general.

La nueva situación y los nuevos tiempos exigen también nuevos medios, nuevas vías. Señalan imperiosamente el camino de la organización y de la lucha también para los "elegidos del destino", quienes consideraron en un tiempo que no tenían ninguna necesidad ni de organización ni de lucha.

Es una vieja verdad científica que la existencia social determina el pensamiento. La experiencia demuestra, sin embargo, que los cambios en el pensamiento se rezagan siempre en relación con los cambios habidos ya en la existencia.

La existencia de los artistas, músicos, pintores, etc., ha cambiado considerablemente, mas el pensamiento de la mayor parte de ellos sigue siendo el viejo. Siguen considerándose aún vinculados, por decirlo así, por el cordón umbilical con la burguesía parasitaria y extraños a las masas laboriosas. Se liberan con lentitud de la ideología burguesa y por inercia siguen las sugerencias del individualismo y la psicología del superhombre, continúan buscando medios individuales para garantizar su existencia y hacer frente a los rudos golpes de la vida.

Lo viejo tira de ellos para atrás, cuando la vida los fustiga a marchar hacia adelante. Los prejuicios y las supersticiones burguesas les impide abrazar la nueva orientación impuesta por los cambios en su existencia. De suerte que hoy se encuentran en una encrucijada que lleva a dos caminos: el viejo camino de servicio incondicional al capital en espera de su limosna y el nuevo camino de la lucha organizada contra la explotación capitalista, de la unidad de todos los trabajadores del arte y su marcha al lado del proletariado en lucha por la libertad y la felicidad.

Encontrándose en una encrucijada, la mayoría de los trabajadores en el dominio del arte están en la poca envidiable situación de los bizcos: con el ojo derecho miran con esperanza a su viejo dios —el capital— mientras que con el izquierdo miran con indecisión y vacilaciones hacia el pueblo laborioso que avanza intrépido por el camino de la libertad proletaria.

¿Por qué vía? . Esta es la cuestión decisiva que tiene planteada hoy con toda agudeza cada artista, músico, pintor, todo el proletariado que trabaja en las diferentes ramas del arte.

Y la gran tarea del periódico ARTISTA en el momento actual es precisamente la de ayudar a la masa de los trabajadores del arte a tomar conciencia de sí mismos como

proletarios; acelerar el proceso de armonización entre su pensamiento y su existencia que ha sufrido ya un cambio, en lugar del conocido individualismo intelectual, cultivar el sentimiento de solidaridad y la idea de la acción común; que les influya cuanto antes a que marchen todos por el camino de la organización y de la lucha mediante una unión general profesional de los trabajadores del arte, el camino de la unidad entre los obreros del martillo, la hoz y la pluma, entre los trabajadores de la producción material y los que producen valores y bienes espirituales, el camino de la liberación de toda la humanidad trabajadora y del propio arte del putrefacto régimen capitalista.

Una tarea en realidad extremadamente difícil y compleja. Pero una tarea digna de los esfuerzos —incluso— de los más grandes talentos y de las más nobles ambiciones.

Y ella deberá ser cumplida para la salvación de millones de personas que sufren en el dominio del arte, para la salvación del propio arte, para el triunfo de la gran causa liberadora del mundo trabajador en nuestro país.

(4 de junio de 1923).

ESTAMOS CONTENTOS POR ESO HEMOS CANTADO DURANTE 15 AÑOS

Mario Baeza

Fue el 7 de junio. Desde entonces pasaron muchos años hasta llegar a 15. Ahora nos encontramos en 1973 y aquella fecha de 1957, nos parece muy lejana, y a la vez, muy próxima a nosotros.

En aquellos años otros vientos soplaban en nuestra Universidad, otros edificios, otras caras, otras ideas, otros alumnos. Por eso, al contemplar lo de hoy, nos parece que ha transcurrido tiempo largo.

Confieso que al llegar a la recién nacida Universidad Técnica del Estado, en aquellos días de hace 15 años, lo hice solamente porque mi oficio era hacer cantar a la gente. Con poco interés y sin afecto. Poco a poco, sin embargo, el contacto con esa obra viva que pugnaba por nacer, que tenía ansias de ser, de transformarse y de servir, me fue anudando como enredadera al tronco. Al verla así, como adolescente desgarrada que trataba de vestirse con aderezos opulentos de Universidad, me hizo amar a esta U.T.E.

En medio de este brotar de hierba nueva, nos correspondió hacer que la Universidad cantara. En esta tarea nos encontramos todavía desde hace 15 años. Por todo ello nos parece algo lejano aquel 7 de junio.

Cuando recorremos, sin embargo, el trazado de punta a punta y del 57 al 73, nos parece que solamente ayer se realizó el primer ensayo y el primer concierto y la primera gira y las primeras inscripciones de los cantores mechones. Miro fotografías de entonces y veo que los niños y adolescentes y los jóvenes del 57 son los mismos de este 73: quizás con ligeros cambios en el rostro, con melenas coléricas y barbas enmalezadas, con "mini" y pantalones y desenfado en el idioma; pero, iguales en el sentir y en el amar y en el servir y en el querer cantar. Mirándolas y mirándolos, ese siete de junio me parece tan cercano, casi de tocarlo con las manos a vuelta de calendario... Pero si hoy a las cuatro de la tarde solamente...

Desde entonces, hilvanando la costura desde Arica hasta Puerto Williams, hemos ido dejando la huella y el canto; no quedó rincón de Chile que no estrechara nuestras manos y no supiera, también por ellas, de esta Universidad Técnica, tan nueva, que quería también algo nuevo para Chile.

Para contar detalles de los hondos y de los livianos, se necesitaría algo más que un libro. El contacto con el pueblo de Chile no se descubrió ahora, lo descubrió nuestra Universidad cuando nació y, desde hace 15 años, nuestro coro universitario ha tratado de ser su mano, su voz, y hasta su corazón.

Por eso estamos contentos. Quince años cantando es como para hacer feliz a cualquiera. ¿Cómo quieren entonces que no lo estemos?

Fue sin duda una jornada que podrá parecer inusitada para las moradas mariposas oficiales de los círculos culturales, pero que constituyó una definida muestra del patriotismo que enciende las más refulgentes luces del espíritu revolucionario de los artistas chilenos.

Cuando los facciosos llegan al poder no sólo asesinan al pueblo sino también a la cultura y a todos los valores puros del pensamiento, Como dijo Neruda "disparan contra la poesía, es decir, disparan contra el pueblo". Frente a este peligro de aherrojar las libertades y de amenazar al más legítimo gobierno

popular que haya conocido la historia patria, estará siempre como una muralla la actitud decidida y valiente de los intelectuales y artistas como contravenenos de la insanía fascista.

La tarea de los trabajadores de la cultura de nuestro país, de los más y los mejores como se ha dicho, es ardua y de valiosas perspectivas en la batalla junto al pueblo. Tal como lo declarara el gran poeta Antonio Machado: "No hay manera de ser persona bien nacida sin estar del lado del pueblo. Porque de él hemos aprendido cuanto sabemos y menos de lo que él sabe".



TRABAJADORES: ARTISTAS Y ESPECTADORES DE LA CULTURA

Trabajadores de la cultura y cultura para trabajadores: dos frases reiterativas que encierran la esencia de la nueva realidad que comienza a germinar en nuestro país. Los trabajadores hasta hace poco marginados del quehacer cultural, hoy tienen oportunidad de participar plenamente del proceso creativo.

La reciente Caravana Artístico Cultural organizada por el Departamento Juvenil de la CUT y auspiciada por la Presidencia de la República así lo demuestra.

Inquietos por abarcar nuestra geografía de norte a sur, los jóvenes y la Comisión de teatro de la CUT programaron una gira masiva por el país con numerosos conjuntos artísticos de diversos centros laborales y algunos intérpretes profesionales.

La Orquesta Filarmónica, el Coro de Abastecimiento del SNS, Conjunto Sumar Algodón, son algunos de la casi veintena de grupos que sacrificando las vacaciones e incluso días de sueldo, se aventuraron en esta tarea un poco quijotesca de llegar hasta los rincones más apartados del país. Todo esto en sólo quince días. Activa manera de celebrar los veinte años de la CUT. Una fiesta de Aniversario que llegó hasta Manto Blanco, Paipote, Tierra Amarilla y otros centros mineros que por primera vez podían gozar de unas horas de sano esparcimiento.

"Antes íbamos a to'as estas parás con el afán de correrlos...", se escuchó decir a un entusiasta asistente de la Mina de Paipote, al volver al trabajo después de la presentación. Esta pudo ser sólo de una hora "pues el país sigue en marcha y la producción continúa", como se escuchó decir a un grupo de mineros medio en serio y medio en broma...

La cálida y sincera respuesta de miles y miles de trabajadores ha impulsado a la Comisión Organizadora de este evento a programar otra Caravana de esta naturaleza para el próximo año. Pero ella estará destinada fundamentalmente a formar grupos de teatro, folclore, y de otras expresiones del arte en diversos puntos del territorio nacional.



Foto de Antonio Quintana

40

CARLOS

UTE-TC-70X MD. 024B



LA CRITICA DRAMATICA

LA CULTURA ¿POR QUE VIA ?

CATORCE TESIS A PROPOSITO DEL TEATRO DOCUMENTAL

OBRAERO, CONCERTISTA, PROFESOR DE LA UTE: GAYOSO DE LA SERENA