



REVISTA
**un
aleph
10**

TRIM. I-75

RESOLUCION No. 000781 junio 12/72 MINGOBIERNO

Tarifa ADPOSTAL para libros y revistas. Permiso No. 229

ENTREVISTAS CON:

JUAN RULFO

ATAHUALPA DEL CIOOPPO

APUNTES MONOGRAFICOS SOBRE UN ARTE MARCIAL COLOMBIANO: La grima = esgrima de peinilla.

Los conceptos expresados por los autores son de su propia responsabilidad

DIRECTOR: Carlos Enrique Ruiz. Apartado aéreo 1080,
Manizales. COLOMBIA

En la edición diez de Aleph

Con la presente entrega la revista ALEPH llega a la décima edición. No es ningún acontecimiento extraordinario. Apenas si es un hecho indicativo de la continuidad en el trabajo. Desde su comienzo se han sucedido varias etapas en la producción de este órgano cultural. La ALEPH N° 1 constituyó, en 1966, la primera etapa. La segunda va desde su reaparición en 1971 comprendiendo los números 2, 3, 4 y 5. Se da paso a una nueva fase con la radicalización de la pasada administración universitaria, la cual a escala nacional reprime cualquier tendencia democrática, cancela carreras, expulsa profesores, trabajadores y estudiantes, y se opone a la difusión de las Sociales. En el marco de estas actitudes oprobiosas, la revista ALEPH decide salir en una tercera etapa sorteándose la financiación, acudiendo a puertas amigas para garantizar su continuidad. Así se editan los números 6, 7, 8 y 9, caracterizados con una carátula común que bien simboliza la actitud de la Revista frente a cualquier intento de sojuzgamiento. Y de igual modo la actitud de los Intelectuales demócratas.

Ahora, con esta edición número diez, comienza otra etapa que entra a recibir de nuevo el apoyo de la Universidad Nacional. Sea prolongado este periodo o no, ALEPH garantiza su continuidad. Hemos adquirido una experiencia y una constancia que da fe en el trabajo y testimonia el compromiso de la Revista en la permanente recuperación de la Cultura Nacional. En estas páginas se da prelación a temas que tengan que ver muy directamente con la Cultura Colombiana. Ya la utilización de las expresiones "Cultura Nacional" y "Cultura Colombiana" plantea un tema álgido, polémico, en núcleos de la intelectualidad. Los utilizamos en sentido positivo, el que convenga al desarrollo del pueblo. A su desarrollo integral, incluyendo -por supuesto- todas sus manifestaciones artísticas y culturales.

Como se ve, la historia de ALEPH toca muy estrechamente con la historia de las actividades culturales y con la historia misma de la Universidad. Es un retazo de ella. Ahora, nuestra Revista acompaña con su producción permanente, con su difusión y su alguna resonancia, la etapa que para la UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA ha denominado su Rector, Dr. Luis Carlos Pérez, de "RESTAURACION MORAL Y DEMOCRATICA". La actitud no es de seguidísimo. Es una posición crítica.

Entrevista

Atahualpa del Cioppo y el Teatro Latinoamericano

CARLOS ENRIQUE RUIZ

Nacido en 1904 en la ciudad de Canelones —antigua Guadalupe—, Uruguay, este Atahualpa del Cioppo —Atahualpa por seudónimo y Américo por nombre de pila— comenzó a hacer teatro desde los diez años. En sus comienzos tuvo educación bajo la hegemonía de sacerdotes católicos, pero rápidamente su instinto de libertad y democracia lo llevó a independizarse de la tutela de los mitos y de la temeridad de 'más allá' nunca vistos. Sin embargo en su temprana juventud estuvo más ligado a la producción poética que a las actividades de las tablas. Cultivó el verso desde los años 20 hasta el 38.

Una serie de acontecimientos, unos de carácter nacional como el golpe de estado en 1933, y otros en el contexto internacional como la Guerra Española de 1936, le imprimen a su vida una definición de carácter ideológico, y es así como se inicia en la militancia por la consecución de condiciones democráticas en el desarrollo histórico de las gentes de su pueblo. Una actitud de este orden lógicamente le coloca por multitud de ocasiones al margen del 'orden establecido'. Pero su sostenida actividad cultural siempre le mantiene en el escenario de los acontecimientos. En el presente año cumple 52 de continua actividad en los terrenos de la Cultura.

Todo su desenvolvimiento vital está lleno de actitudes nobles, de posiciones audaces, de productividad al servicio del pueblo y de la más elevada calidad artística, en forma y contenido. Durante 17 años dirigió el grupo "Isla de los Niños", fundado por él mismo. Allí hizo Teatro infantil y siempre le ha quedado la función de pedagogo, que hizo teatro brechtiano en sus comienzos sin saberlo. Apenas ahora comprende como sus actitudes ante el quehacer cultural —teatral en particular— estaban coincidiendo con el enfoque posterior dado por Brecht.

El Grupo de Teatro EL GALPON resulta de la fusión de "La Isla de los Niños" y el "Teatro del Pueblo". Así se ha conformado una de las más sólidas organizaciones culturales de Latinoamérica, la que ahora se conoce con el nombre de FUNDACION CULTURAL EL GALPON, de Montevideo.

Conversar con el Maestro Atahualpa es algo fascinante. Sostiene en cada frase la actitud pedagógica, con la que resume experiencias y señala caminos. Junto a Pablo Neruda ha mostrado ante el mundo la cara de los luchadores-culturales por la democracia. Tan comprometida es su posición que llega a expresar que sus problemas, sus 'cosas', no son propiamente los suyos y que solamente se resuelven cuando se resuelvan los del pueblo uruguayo. Veamos sus opiniones, las que registramos en entrevista especialmente concedida para ALEPH.

Cer. Para nosotros es de gran interés conocer de Ud. una síntesis sobre el surgimiento, desarrollo y consolidación del GALPON, en sus hechos más sobresalientes.

ADC. EL GALPON surge como una necesidad de un grupo de personas por expresar las aspiraciones artísticas de un vasto sector de nuestra colectividad y de expresarnos a nosotros mismos. Entonces se nuclean las personas que quieren identificarse frente a un teatro que es rioplatense, ya que estábamos convertidos en una especie de provincia teatral de la Argentina, al promediar los años 40, 45. El proceso institucional argentino sufre una interrupción en el año 30, cuando el advenimiento de los generales; generales que no son solamente de 1930, sino que ya en el siglo pasado la espada se había puesto sobre la mesa con don Cornelio Saavedra frente a Mariano Moreno, en el proceso emancipador, el cual tiene un tropiezo muy serio que se prolonga hasta nuestros días, en lo que se ha dado en llamar últimamente la primera independencia, que fue una independencia política. Ahora la gente pugna por la independencia económica que es la que dará la independencia integral de los países de Latinoamérica.

Nosotros respondíamos también a esa lucha que se había establecido por la hegemonía de la Argentina sobre toda Suramérica; pugna que continúa hoy junto con Brasil. Ambos se la disputan. Nosotros estamos entre esos dos colosos. El teatro nos venía casi todo de allá y nuestros realizadores se realizaban, como Florencio Sánchez que es el primer clásico que tiene el teatro rioplatense, en la Argentina. Y nuestro teatro tiene una raíz rioplatense. En las mejores tradiciones coincidimos con los Argentinos. El proceso autárquico que quiso imponer Perón en su primer período y que prohibió a las Compañías desplazarse a Uruguay, hizo que impulsara el desarrollo de un teatro con unas características más definidamente uruguayas, aún inserto en el proceso general rioplatense.

Entonces nos basamos en un teatro que tenía las coordenadas del teatro de arte en Europa. Técnicamente se iba evolucionando hacia un teatro de arte pero expresando en cierto modo las inquietudes y aspiraciones de nuestro tiempo. En el tiempo es que se dan las posibilidades que caracterizan una época histórica. En el siglo XX diríamos que se inicia la concreción liberadora de muchísimos pueblos, instalándose una concepción socialista en algunos pueblos de Europa, Asia y América Latina. Nosotros aspiramos a ese proceso liberador, ocupando un lugar en él; de ninguna manera vamos a ser el centro del mismo. Ocupamos un lugar en el proceso que consiste en esclarecer ideológicamente lo mejor posible a nuestros espectadores, proponiéndoles una duda sobre la concepción idealista que ha instalado en sus mentes la burguesía en su ya largo proceso de dominación.

Estamos, por consiguiente, trabajando para la mejor forma artística posible y para el contenido que ayude al proceso liberador de nuestro pueblo.

4

Cer. Qué papel le concede Ud. al Teatro como forma cultural en términos de la relación Arte/Medio de Comunicación?

ADC. Esto es asunto muy complejo. Estamos jugando un factor que incide no solo en el proceso de la cultura, sino en el proceso general liberador de los pueblos de América Latina. Porque, en poder de quién están los medios de comunicación? Están en poder de las clases dominantes y de sus mandantes en el extranjero, que es el gran imperio. Habrá alguna excepción pero en general los medios de comunicación, que han creado la industria del espectáculo con el cine, con la radiotelefonía en el período de la primera guerra mundial y con la televisión, el instrumento que produce la segunda guerra mundial, son tan explosivos como podría ser en el orden físico la bomba atómica. El poder de la televisión es tan fabuloso y está en mano de institutos que dirigen la cultura y las relaciones de los pueblos del mundo, que son un riesgo permanente. El teatro a dónde ha quedado reducido frente a esos instrumentos de la industria de la comunicación, incluso del cine y la televisión? Somos como artesanos de la edad media. Nosotros llegamos con un espectáculo después de darlo en una temporada a 30, 40, en un gran éxito 100.000 espectadores. Una sola audición de TV en un país tan pequeño como el nuestro tiene una audiencia de medio millón de personas, en media hora o en una hora. Nosotros necesitamos meses y meses para llegar a 30, 40, 50, 100.00. Ellos en media hora llegan a medio millón de personas y están golpeando ese medio millón. Imáginese lo que pasa en otros países.

Aunque la TV esté en manos del Estado, pero también los Estados tienen un carácter de clase. Y el carácter de clase de nuestros países —salvo honrosa excepción— no es el definido por el pueblo. Entonces el Teatro es un instrumento que en gran parte está sometido a las coordenadas generales de la información y coincide con la expresión burguesa de la conducción política, cultural y económica de los pueblos. Estos factores van imbricados. El teatro si es un instrumento que podemos rescatar, rescatar, y ese ha sido el propósito nuestro. Rescatarlo de la empresa en primer lugar y de la influencia de los grandes intereses internacionales, e incluso de los nacionales que se corresponden con aquellos.

En el caso de nuestra Institución no dependemos ni del Estado ni del Imperialismo. Somos los dueños de nuestros medios de producción y hacemos el teatro que nosotros creemos contribuye al goce y recreación del pueblo. Cuando decimos recrear no decimos divertir, porque divertir puede ser distraerlo, como la diversión que se produce en una lucha armada cuando un ejército ataca un lugar que no va a ser el centro de la acción. Hace una diversión para distraer al enemigo y luego le ataca por un flanco y lo destruye. Nosotros no queremos divertir a la gente. Queremos si recrearla. Recrearle comportamientos y conductas humanas. Recreación de formas de vida, proponiéndole otras distintas de las que está obligado a vivir y a padecer muchas veces. El teatro, entonces, como medio de comunicación, si se hiciera en una gran extensión a nivel de aficionados, como se hace con el deporte, tendríamos que hacer un teatro que expone las conductas y los comportamientos del hombre al nivel más popular. Que cualquiera pueda hacer teatro como aficionado y también aquellos que lo van a hacer como una alta profesión, ya que expone las conductas del hombre y el doctorado del hombre es el más difícil de alcanzar. Muchas gentes se doctoran en ciencias y técnicas, pero al no doctorarse de

hombre pone esas ciencias y esas técnicas al servicio de las peores causas como ha pasado a veces con las grandes conflagraciones e incluso con la desintegración del átomo. Una conducta de hombre, como pasó con Openheimer, lo enfrenta al propio Departamento de Estado cuando quieren continuar las experiencias después de haber sido vencido el Nazismo. Para qué otra bomba, si ya había sido vencido el Nazismo? Contra quién se iban a tirar las bombas, como se hizo en Hiroshima y Nagasaki? Entonces la calidad, el doctorado de hombre de Openheimer, que lo asumió íntegramente, salvó al científico, aunque no se salvó el resto de la ciencia porque los sabios que él había organizado siguieron experimentando, y fue sustituido. Tales experimentaciones continuarán hasta que los sabios ocupen el lugar que deben ocupar no solo de científicos sino de hombres. De lo contrario se convierten en asalariados del poder dominante, del poder del dinero, del poder económico.

Por eso los medios de comunicación son muy explosivos y el teatro puede ser muy poca cosa, pero puede ocupar un lugar muy importante si al teatro se lo conduce estéticamente e ideológicamente cumpliendo el signo que el proceso histórico marca en cada una de sus etapas. Esta es la de la liberación de los pueblos, querámoslo o no. Son millones de personas que ya han superado las instancias históricas del pasado y están saliendo de la prehistoria para insertarse recién en la historia.

Cer. A nivel de los teóricos no hay consenso sobre lo que se entiende por Cultura. Puede Ud. darnos su concepto sobre ella y, además, sentar su propia posición sobre el tipo de cultura que debe impulsarse en Latinoamérica, a través de los intelectuales y artistas con un mayor grado de conciencia?

ADC. Esto supera mis posibilidades. Sin embargo como somos gentes que estamos insertos en el proceso cultural, aunque de una manera muy modesta, pues somos artesanos del hecho escénico, entendemos que la Cultura en general es un instrumento que ha creado el hombre para indagar la realidad del mundo y la propia realidad humana. Esto como idea general. En lo que se refiere a la peculiaridad de una forma cultural latinoamericana, yo diría que hay una cultura que caracteriza también a una época, porque la cultura es igualmente un proceso. Latinoamérica por la peculiaridad del continente, que fue descubierto y colonizado, y que las formas culturales indígenas fueron avasalladas, tiene que valerse de la propia cultura que impusieron sobre la nuestra para administrarla. Porque, qué pasó? Que la cultura impuesta, al colonizarnos, no solamente nos colonizó en el sentido económico, de llevarse las riquezas de nuestra geografía. Nos sacaron la tierra bajo los pies. Recuerde el mito de Anteo: para luchar este gigante tenía que tocar la tierra; cuando Hércules se dió cuenta que desprendiéndolo de la tierra lo podía vencer, lo sostuvo en el aire y lo trituró. Nosotros tenemos que insertarnos en nuestra tierra, tenemos que recuperar nuestra tierra para ser dueños de los valores económicos. Y eso se logra insertándonos solamente en el proceso histórico. Cuando tengamos conciencia histórica de eso, lucharemos por la recuperación de la tierra para nosotros. Entonces todo el proceso técnico, científico y artístico de la cultura tiene que insertarse para esa recuperación, como una obligación que tenemos si queremos ser verdaderamente libres y dueños de nuestro destino. Mientras esto no sea así, seremos geografía, estaremos sobre una geografía que no nos pertenece; trabajaremos sobre la tierra que otros administran, y que a veces la adminis-

tran desde muy lejos. Esa recuperación de la tierra la haremos con un signo histórico, escuchando la historia de esta época. Este sería el centro de recuperación de nuestros valores materiales, morales e intelectuales.

Nuestros liberadores de la primera independencia lo habían concebido. Pero también los grandes intereses de los países que caminaban ya a constituirse en la actual forma imperial lo han ido impidiendo. Tenemos que insertarnos en esa concepción que no nos viene de lo latinoamericano, sino de lo mundial. Así como la época, el tiempo, es lo que le da universalidad a las ideas, diremos qué en Latinoamérica se dan todas las formas históricas. Qué forma histórica vamos a adquirir nosotros para liberarnos? La tribal, la esclavista, la neocapitalista, la capitalista, o nos vamos a hacer con las revoluciones del siglo XX? Esto va a incidir en el tipo de cultura que vamos a seleccionar. Conozco a muchos latinoamericanos que son cultos, viajan en avión, se visten a la última moda, comprando en Francia su perfumería o en los Estados Unidos, pero su mentalidad es feudal. En cambio habrá gente que tiene muchas menos cosas, un simple obrero, un simple trabajador, un intelectual evolucionado, y están instalados en el siglo XX, aunque no hayan logrado todavía su emancipación. Ubicándose en ese proceso todo será dado por añadidura.

Cer. A nivel artístico y literario existe una polémica planteada sobre lo que debe entenderse por TEATRO POPULAR. Cuál es su punto de vista?

ADC. Esto del Teatro Popular no se ha resuelto todavía. No nos hemos puesto de acuerdo sobre lo que es el Teatro Popular. Creo que depende del concepto que tengamos del Pueblo. Aquí aparece lo de siempre. Hay un concepto burgués del pueblo. Yo lo tengo visto. En algunos países y en el mío propio se tenían los comedores populares, cuando los había porque ya han desaparecido. En ellos no había un sentido dietético en la alimentación de ese pueblo. Lo llenaban pero no lo nutrían. Cuando le daban una vivienda popular era con materiales tan precarios que se parecerían a lo que son ahora las poblaciones marginales, las que están en las orillas de las ciudades —villa-miseria en la Argentina, callampas en Chile...— En asistencia médica se producen los diagnósticos pero no curan. Este es el tratamiento que la burguesía le da al pueblo.

Nosotros tenemos otro concepto del Pueblo. Queremos para él lo mejor. El Pueblo debe tener la mejor vivienda, y la tienen como se ha demostrado en algunas sociedades del siglo XX. Queremos la mejor asistencia médica, y también se ha conseguido. Queremos también darle la mejor cultura y el mejor arte. Cuando se habla de arte popular, arte popular para nosotros es Shakespeare, es Molière, y es Bertolt Brecht, quienes expresan dialécticamente su época. Los vietnamitas en su lucha contra el Imperio —cuando uno habla de Viet-nam si fuera religioso tendría que persignarse, pero como somos seres que no tenemos creencias metafísicas nos inclinamos ante este hecho histórico de la más grande heroicidad que quizás hayan conocido los tiempos—... hacían teatro. Y sabe qué estaban haciendo un día? "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare. No iban a esperar a tener la cultura revolucionaria, sino que tomaban del pasado los grandes autores para distraerse y conocer de qué manera vivía la burguesía y la nobleza. Y como había unos cómicos de la legua que tenían que hacer teatro ahí dentro. Shakespeare también sabía el destino de los cómicos, aunque fuera los cómicos de la legua, pero eran seres que tenían que vivir también.

Entonces nosotros también debemos darle al Pueblo el mejor teatro y cuando el proceso cultural avance más también tendremos que dar el teatro de nuestra época, con las peculiaridades de nuestra época. El conocimiento no lo puede acaparar un solo autor. La ciencia y la técnica trabajan colectivamente, en equipo. Por qué razón no lo va a hacer el autor. El va a resumir lo que un equipo haga. Pero tiene que estar el investigador de las ciencias sociales. Para crear la literatura dramática latinoamericana tiene que saberse como vive y como muere el hombre, o como no puede vivir el hombre en Latinoamérica. Y todas las peripecias de ese hombre que va a adquirir una actitud trágica como quizás no la tenía ningún personaje de las grandes tragedias de la antigüedad, porque muere de la manera más terrible en el momento de mayor desarrollo técnico, con la gran carencia en el momento de la mayor abundancia, de la mayor posibilidad. Todo le es negado al hombre. Hombres que viven con un carácter vegetativo y orgánico, cuya única misión es sobrevivir buscando la alimentación desesperadamente, qué van a saber ellos de Shakespeare, de Molière, de Enrique Buenaventura, de Florencio Sánchez; ni de Pablo Neruda, ni de César Vallejo. No saben siquiera que existe la poesía. Claro, entonces nosotros tenemos que darle, como decía un científico social, 'pan y rosas'. Lo que ha afianzado a las nuevas sociedades del siglo XX, que surgieron de un proceso revolucionario, es la revolución cultural. De lo contrario se hubieran frustrado esas revoluciones. La revolución cultural es la que le da conciencia al hombre de los bienes adquiridos y hace que el hombre defienda hasta con su vida eso que ha recuperado. El hombre ha demostrado que ha podido vivir sin poesía, casi ha vivido sin pan, pero cuánto mejor, a lo que le dieran el pan, va a vivir con la poesía, con el arte, como vive con la ciencia y con la técnica.

Es, entonces, nuestra responsabilidad que el hombre de la Ciencia Social descubra nuestro hombre, descubra nuestra realidad, las peripecias en que está inserto nuestro hombre y con todo el aparato del teatro, con sus actores en las improvisaciones cuando le proponen un tema determinado, y vaya recogiendo lo que observan en la propia vida para hacer la transformación y la síntesis, como en un proceso químico, diríamos, del conocimiento, de la sensibilidad, porque el arte es una forma sensible del conocimiento y fundamentalmente el teatro. Al establecer esa síntesis creemos que estamos cumpliendo una gran misión y que ya un hombre solo difícilmente lo podrá hacer, salvo que sea un genio y los genios no integran las colectividades sino que aparecen en ellas. Es el talento y el desarrollo de los talentos lo que iguala y a veces llega a superar a los genios. La cantidad de conocimiento cualitativamente en un proceso dialéctico se transforma y da una síntesis que a veces el propio genio no puede obtener.

Cer. Qué vigencia, le considera Ud. a Bertolt Brecht en el teatro Latinoamericano y, de manera más general, en nuestra Cultura?

ADC. El fenómeno Brecht, diríamos, o la singularidad Brecht. En primer término es un gran poeta que se adscribió a la concepción de la vida y del mundo que corresponde al materialismo dialéctico y al materialismo histórico. Han hecho un gran esfuerzo para separar a Brecht de la ideología de Brecht. Quieren recuperar al poeta a consta del ideólogo, pero resulta que están totalmente imbricados. No se pueden separar. Hay que aceptarlo como es. Nos gusta o no nos gusta. Lo que pasa es que nos gusta cuando un hombre es amplio, porque es un gran artista. Y un gran artista es la primera condición

que tiene que tener un hombre. Cuando a un dirigente político le preguntaban qué hay qué hacer para ser un verdadero pintor socialista, respondió: ser el mejor pintor. No hay una fórmula para decirle al hombre como ha de ser. Porque incluso el marxismo no es un dogma, sino una guía para la acción. Así el teatro de Brecht, teatro épico, es una guía para la acción escénica en el periodo en que se empieza a desarrollar e imponer la ideología marxista, la concepción dialéctica e histórica. Lo que hace Brecht es aplicarla correctamente, aplicarla como un gran artista. Brecht da un sentido universal, porque no hay un marxismo para tal zona del mundo, sino cómo se aplica el marxismo en determinadas condiciones históricas. No es el mismo el marxismo que se aplica en Cuba, que el que se aplica en la Unión Soviética, en China, o en Alemania Democrática; porque hay peculiaridades históricas. Se encaminan, da la forma de tenencia de los medios de producción en manos del pueblo. Y de acuerdo al proceso de desarrollo tendrá más o menos dificultades de llegar al Comunismo. Todavía ningún país ha llegado a éste, ni siquiera la Unión Soviética aunque lo creía el propio Kruschev quien suponía entrar a él por los años 70, 71. Y todavía estamos lejos de llegar en algún país del mundo a la sociedad Comunista.

En cuanto al arte, la definición de forma y contenido que tanto preocupa a los artistas —y debe preocuparlos—, dada por Brecht para el arte y el teatro, es la concepción del marxismo hecha en una magnífica síntesis. Respecto de la forma y el contenido él dice que la forma no es más que la correcta organización del contenido y depende fundamentalmente de éste. No solo formula esto, sino que lo concreta a su teatro. No habla de una manera y escribe de otra. La concepción es universal y si Latinoamérica está dentro del universo —aunque parece que algunos han querido mantenerla fuera por mucho tiempo— al insertarnos en él tenemos la concepción de Brecht para el teatro, que es la del marxismo. Y hay un marxismo que se ha aplicado en Latinoamérica como lo está demostrando Cuba, aunque en el arte todavía tenga mucho que andar. Poner el marxismo en el arte es mucho más difícil que ponerlo en la ciencia y en la técnica. La técnica de las artes como la técnica de la ciencia y la cultura no tiene ideología. Las matemáticas no generan ideología, como tampoco la genera la biología, ni la química. Pero los productos de esa técnica sí. Cuando crean un producto empieza a generarse ideología. Cuando genera ideología es porque alguien se apodera y alguien administra los productos. Hay quienes supieron muy bien apoderarse del trabajo de los científicos e hicieron un privilegio del conocimiento y la producción, y fue la burguesía. Lo que hace una nueva sociedad es liberar eso a mayor cantidad de personas y hacer un desarrollo más universal de esa producción. Cuando se crea un producto estético también se está generando ideología, aunque a veces no se de cuenta el mismo que lo produce, porque alguien se apodera del mercado. Cuando los "americanos" impulsan el arte abstracto es porque les interesa un arte que no diga nada, o que la gente no vea más que una cosa que le provoca una emoción determinada. Pero si ese arte, como pasa en las formas concretas del arte, empieza a pugnar o ayudar con formas de la ideología que se introduce en el arte, sin dejar de ser arte, también como pasa en este caso concreto del teatro con Brecht, o en el caso de algunos plásticos que también crean las imágenes que promueven, o en alguna novela, o en alguna poesía... entonces ya no lo auspician, porque va a afectar sus intereses. Ahí también aparecen los factores ideológicos y dentro de éstos los de clase, hasta que marchemos a la sociedad sin clases. Cuando desaparezcan las clases saldremos reclinados de la prehistoria y seremos seres históricos y humanos integrales. Ahora somos todavía humanos a medias, porque

para defendernos de esta vida monstruosa aún estamos a dentelladas, todavía hay cierto canibalismo para poder trabajar en este mundo. Hay que ser fuerte para defender las creaciones del espíritu y dárselas al pueblo. Esta es una alta misión que se ha impuesto mucha gente y que han logrado en alguna medida. Es una aspiración que tenemos ciertas personas que hacemos teatro, aunque no la hayamos alcanzado en la medida que nos la propusimos.

Qué hay de la vida y actividades de Juan Rulfo

CARLOS ENRIQUE RUIZ

Encontrar a Juan Rulfo —a Don Juan como le llaman sus colegas del Instituto Nacional Indigenista— en la Ciudad de México, puede ser a veces una proeza. En ocasiones sale a su tierra natal en los llanos del Estado de Jalisco, como en tarea de rescatar las imágenes de la infancia, aquellas que le llevaron a concebir la obra literaria más densa, más sintética, que se haya tenido en las letras hispanoamericanas. El hecho de haber escrito una novela corta —*PEDRO RAMO*— con la densidad que se le reconoce y los cuentos recogidos bajo el título *LLANO EN LLAMAS*, le hacen ver con una producción no lo suficientemente representativa de un Maestro, como lo es verdaderamente este Rulfo. Pero sin embargo tal producción, reunible en un simple tomo, le dieron la credencial que lo anota aún en la literatura universal. Mucho es lo que se ha escrito sobre la obra de Rulfo. Sus actitudes frente al campo. La novelística rural. O la cuentística que tiene por marco de referencia los sectores no-urbanos, casi que anti-urbanos.

...Y fue verdaderamente una proeza haber podido encontrar a este hombre que parece más bien un coloso del pasado. Más aún lo fue haber podido conseguir que resolviera algunas preguntas rápidas, como para cualquier reportero en apuros, las que se transcriben a continuación.

La imagen que tenía de Rulfo era la de un hombre-estatua, la del hombre-mito. Pero encontré un hombre angustiado, aminorado en el mundillo de las rutinas del hombre de la calle. Apenas hace unos minutos había tenido un fuerte altercado con un funcionario estatal, a quien acudió en reclamo por habersele pasado una sorprendente cuenta del agua: astronómica suma que no podría cubrir. Este ser enfrentado a los tejemanejes de la burocracia, me daba la idea del otro-Rulfo. De ahí que 'sacarle' una entrevista venía a ser cuestión de sagacidad.

Está en la práctica marginado de la producción literaria, y de los mismos círculos intelectuales que frecuentó en otra época. Pero no ha dejado la voracidad de lector. Había que ofrle preguntar por escritores nuestros como Gonzalo Arango, o Manuel Méjia Vallejo. Sus predicciones en las letras son bien variadas.

No intento hacer una semblanza, sino mostrar una experiencia que nunca imaginé, recorriendo esas calles de ríos metálicos en las postrimerías del otoño. Es simplemente un recuerdo de México.

Cer. Maestro, para nosotros es de gran interés conocer con sus propias palabras un bosquejo de la que ha sido su trayectoria literaria.

J.R. En realidad sobre mi trayectoria se puede decir que me inicié como todos, en las lecturas de los libros de Salgari, hace muchos años y después, como es natural, nos trasladamos a una literatura de mayor calidad, más seria. En la facultad de Filosofía y Letras donde cursé algunos estudios, que no terminé, fue donde tuve contacto ya con la literatura formal. Allí fue donde me inicié escribiendo relatos que publiqué en algunas revistas y ocasionalmente lo hice en una Revista que publicábamos, ya que en esa época había un círculo muy cerrado para publicar y quienes queríamos ver nuestros trabajos en alguna parte tentamos dificultades para hacerlo y nos vimos obligados a publicar una Revista. Esta no solo la pagamos nosotros, sino que ahí mismo publicábamos. Era de muy poca circulación, casi desconocida, que se llamó PAN. Fue en Guadalajara, después de que yo salí de la Facultad de Filosofía y Letras.

Posteriormente en la Revista AMERICA, de la ciudad de México, se publicaron algunas cosas más. Formé parte también de la redacción de esa Revista que dirigía un gran escritor mexicano que se llamó Efraín Hernández, que por desgracia no ha sido evaluado en lo que él fue. Era una persona muy inteligente y muy culta, muy consistente, y además promotor de muchos jóvenes en aquella época; un hombre muy generoso que impulsaba las letras a pesar de que él mismo no era un gran escritor; a veces sacrificaba sus propias cosas para ayudar a los demás. Con la revista América estuve bastante tiempo. Después obtuve, por intermedio de la misma Facultad de Filosofía y Letras, una Beca del Centro Mexicano de Escritores. Allí fue donde empecé a tener una disciplina, una formación más seria en el aspecto formal, ya que me veía obligado a escribir. La Beca era para escribir, y lógicamente estaba obligado a hacerlo. Esto fue lo que precipitó la actividad literaria mía. Además también tuve contacto con otros escritores, entre quienes había circulado muy poco. Conocí a los autores, los leía; no los trataba. En el Centro Mexicano de Escritores ya tuve oportunidad de tratar a otros compañeros. Como le digo, fue quizás la época en que debido a la disciplina, a la obligación, por una parte, y también quizás a la necesidad de escribir, que tuve la oportunidad de escribir con más intensidad, hacerlo con mejor organización. Antes lo hacía de manera un poco anárquica. Fue desde entonces que he trabajado en el Centro Mexicano de Escritores, primero como Becario, después como Asesor, hasta la fecha.

Esta vinculación me ha servido mucho, pues he visto de cerca la trayectoria de la literatura mexicana desde hace unos quince años, desde el momento en que empecé a participar como Asesor del Centro. Y más o menos he visto la evolución de la Literatura mexicana.

Cer. **Maestro, en ese sentido, nos interesa conocer algunos juicios o conceptos evaluativos tuyos sobre la situación actual de la literatura mexicana.**

J.R. Considero yo que actualmente la Literatura mexicana pasa por un receso —es un fenómeno casi general—. Los autores que más o menos publicaban en los años 60 son los mismos, pero lo hacen con menos intensidad que antes. Los jóvenes entraron en la corriente que se llama la ONDA y lograron, hasta cierto punto, contener, frenar un poco la libertad de utilizar todos los temas y han llegado al extremo de concretarse a un nivel muy estrecho. Y muchas personas que tienen vocación, que tienen interés en escribir, se ven frenadas, obstaculizadas, por esta nueva corriente que les impide escribir el cuento tradicional, la historia que quisieran hacer, porque este grupo de escritores ha impuesto la teoría de que la palabra, la escritura por la escritura misma, es lo que vale y que cualquier texto que tenga un tema o desarrolle una historia no tiene importancia.

No se si esto se deba al fenómeno de que se haya contenido un poco la promoción de nuevos autores. Son los mismos de los años 60. Los nuevos han entrado en ese círculo y se mueven estrechamente dentro de ese callejón sin salida. Pero al mismo tiempo se ha promovido mucho. Hay muchos escritores que se ven impedidos de publicar sus cosas porque no están actualizadas según ellos. Además han llegado al grado de controlar, en muchos casos, ciertas editoriales, como lectores, como asesores, de esas Editoriales, e impedir la publicación de libros que están fuera de la corriente que ellos consideran la válida.

Cer. **A parte de sus dos obras centradas, la colección de cuentos "Llano en Llamas" y la novela corta "Pedro Páramo". Ud. ha publicado algo más o tiene obra inédita por publicar?**

J.R. Tengo un serie de relatos que ya se ha intentado publicar en dos o tres ocasiones. La editorial Seix Barral de Barcelona me los había pedido hace tres años. Le hice entrega del libro. Después quise aumentar algunas narraciones y quitar otras, entonces les recogí el libro, pero en la fecha está en sus manos y está pendiente de publicarse. No se si debido a cierta reorganización que tuvo la Editorial la publicación esté suspendida por ahora.

También tengo una novela interrumpida desde hace mucho tiempo, que no he continuado. Además debido a mi trabajo en el Instituto Nacional Indigenista, poco tiempo me queda para dedicarme a mis propias cosas. Básicamente estoy ahora dedicado a investigaciones históricas y antropológicas, que son asuntos muy ajenos a la literatura.

Fuera del libro de relatos y de la novela que no se cuando terminaré, no tengo nada más.

Cer. **Puede anticiparnos algo sobre los títulos y temáticas de su libro de relatos y de la novela que tiene en el momento suspendida?**

J.R. El libro de cuentos tiene una serie de narraciones de distinta índole. Algunas se desarrollan en el campo y otras tienen ciertas características urbanas. Su título es MEMORIAL. Tiene un cuento largo, de unas 70 páginas, una especie de noveleta. Lo demás son narraciones más cortas.

En cuanto a la novela, originalmente tenía un título provisional, LA CORDILLERA. Después lo cambié. Pero en realidad la novela no tiene título y estoy muy inconforme con ella. Más bien intentaré deshacerme de ese texto. Ha llegado a desinteresarme por completo.

En cuanto a los cuentos, si he logrado utilizar algunas de las cosas que había incluido en la novela, entre ellas precisamente el MEMORIAL, porque fue el segundo título que yo le puse a la Novela. El tema no se prestaba para algo muy extenso.

Además he llegado a la conclusión de que las cosas extensas no las puedo trabajar. En los últimos años no he podido trabajar en forma extensa. Me he concretado a lo más corto, a las cosas más precisas. Como Ud. sabe, soy persona que sintetiza sus textos y prefiero precisamente la síntesis a la elucubración, a la divagación. En fin, son cosas que están hechas dentro de la tradición novelística, no hay ninguna innovación, ningún experimento. Trato simplemente de decir algunas cuantas historias que se han quedado por ahí y que no se todavía que resultado tengan.

VI

Festival Latinoamericano de Teatro

Manizales, 5 al 13 de Julio de 1975

Agrupaciones de Teatro de América Latina

Títeres

Marionetas

Mimos

Conferencias - Seminarios - Cursos - Debates

Cine Latinoamericano



Intervenciones del Maestro TEOFIL POTES en el 1er. Foro Nacional de FOLCLORISTAS

No sé porqué razón no hay una entidad rectora de las disciplinas del Folclor en este país. Doloroso es tener que decir que el Estado ha sido el enemigo número uno de la conservación del folclor, de lo puramente folclórico. Venezuela, Brasil, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Bolivia y México, como Cuba, Salvador y como Guatemala, tienen Institutos de Investigación Folclórica muy bien establecidos.

Perdonén que les diga lo siguiente, porque puede parecer un "yoísmo", pero me dí el lujo de conocer todas las capitales de América, pues soy un enfermo por el folclor. Llevo 37 años haciendo folclor y hasta hoy puedo decir que la lucha no ha sido del todo estéril. He tenido la fortuna de ver congregados los conjuntos de danza, de música —no folclóricos todos—, en Medellín y en Manizales. Las deficiencias para la conservación del folclor están precisamente en el Estado, porque éste no ha querido reunir en una sola entidad

todas las manifestaciones folclóricas. Tenemos el caso, por ejemplo de un Museo de Organología en Bogotá que dirige Don Guillermo Abadía Morales. Tenemos un Instituto Antropológico que funciona en un cuartito donde para dar vuelta hay que pedir permiso. El Museo Nacional tiene un poco de cosas regadas, esporádicas. Lo más triste todavía es la situación del Archivo Nacional de Colombia. Es lo más desorganizado que existe en el mundo. Se va a él en busca de algo y ... 'no, mire, Ud. va a tener que volver porque no podemos decirle eso donde está'. Cuando uno ha conocido archivos en pueblos de menor capacidad llevados al día, esta situación le atterra.

Se ha confundido el folclor con el 'volkskunde'. Cuando se habla de folclor hay que inclinarse porque el folclor es la base de todas las ciencias. Todas las ciencias tienen por obligación que recurrir al folclor. Aquí se ha hecho 'volkskunde', es decir se ha hecho lo que se sabe del pueblo, no lo que el pueblo sabe. No se ha mostrado lo que el pueblo sabe. Se muestra con personas que no son del pueblo lo que el pueblo sabe. De ahí viene la distorsión. Qué ha ocurrido? Los medios de difusión actuales —que no son de difusión sino de distorsión— han adulterado lo que son la danza, la música, las costumbres, las leyendas, los cuentos, las narraciones, la copla, la décima, el refrán, el decir. Han hecho una distorsión. Han acomodado el folclor a su manera para explotarlo en una forma inmisericorde.

Otra cosa que me duele decir, es que mi rancho que está en los extramuros de Buenaventura, es la casa de consulta de los folcloristas del mundo. Allí han llegado individuos de la Sorbona, de la Universidad de París, de la Unesco, de Cambridge, de Oxford, de Columbia. Y de todas partes a averiguar qué hay de folclor en Colombia y, con mucho honor, me han dicho 'hemos venido a Colombia únicamente por saber donde estabas tú, y no podíamos irnos sin conocerte porque el folclor está aquí, en este rancho'. Un rancho que no ofrece garantías a nadie, ni aún al dueño. Pero se ha bregado por sostener una tradición —de muy buen quijote—, una tradición que ha estado a punto de perderse como es la de los negros del Pacífico. Creo —sin ánimo tampoco a que se diga que es lo mejor— que lo único puro que todavía se consigue en Colombia es el folclor del litoral pacífico. Razones hay muchas. Nosotros somos tipos que vivimos aislados del mundo. Nosotros estamos viviendo, a duras penas, el siglo XIV. En nuestras gentes se habla castellano arcaico, siglo XII. Castellano del tipo de Juan de la Encina. Y hay un léxico especial que no lo entendemos sino nosotros los negros.

Yo pregunto, en qué parte de Colombia, donde está reunido el léxico del pueblo colombiano? En dónde están reunidas las canciones, la música, los refranes, los decires, la historia del pueblo colombiano dónde está? Si no tenemos la entidad principal que lo sería un Instituto de Investigaciones Folclóricas.

Vuelvo y repito que en Colombia no se ha hecho folclor, se ha hecho volkskunde. Porque el folclor en sí es, como digo, la ciencia básica de las demás ciencias. Allí tienen que recurrir todas. El folclor encierra al hombre desde el momento en que nace hasta después de que cierra los ojos.

Quisiera que alguien me dijera la realidad del folclor donde está. Quisiera que alguien me definiera qué es ballet y qué es folclor. No he entendido nunca qué es 'ballet folclórico'. Llevo muchos años en esto y nunca lo he entendido. No entiendo eso.

oOo

Desde hace cinco años tengo un grupo de muchachos gaminos, recogidos en los extramuros de Bucnaventura, y han hecho folclor. No en escuela, porque el folclor no se enseña. El folclor se calca. El folclor se imita. Pero no se enseña. Y he tenido dos grupos para hacer la transposición folclórica, es decir, que el niño en vez de oír una lección —este paso se da así, esta coreografía se hace así, esta coreografía es de fulano de tal...— vea un grupo de viejos bailando una hora, dos horas. Después los viejos se sientan, los niños van a hacer lo que vieron, sin decirle a ninguno de ellos este paso se hace así, o esto se da así, o es para acá. No señor. El muchacho ve al viejo y con base a lo que percibió realiza su trabajo.

oOo

El Instituto de Investigaciones Folclóricas en Colombia, en caso de crearse, debe agrupar muchos científicos.

Hace un par de años estuve en Caracas invitado por la Señora Isabel Aretz y fui al Instituto de Investigaciones Folclóricas de Venezuela, con el ánimo de ver como estaba nuevamente organizado. Lo conocía antes. Y han creado un par de Departamentos que me parecieron fantásticos. Un Departamento de Etnobotánica y un Departamento de Recolección de la Flora y parte de la fauna que sirven para curar. Allí están el médico, el antropólogo cultural, el sociólogo, asesorando a personajes como el que se levantó ahorita aquí, que es un curandero.

Las tres cuartas partes del pueblo colombiano no conocen un médico, y no lo conocen porque el médico y el campesino a pesar de hablar el mismo idioma no se entienden. Porqué? Porque faltando un Instituto de Investigaciones Folclóricas no se tiene —hasta hoy— conocimiento de lo que es el léxico del pueblo colombiano. En Medellín el Profesor Graciliano Arcila empezó, precisamente en 1960, la Etnobotánica en el Museo Antropológico. No se porqué no la siguieron. Enrique Pérez Arbeláez hizo otra gran obra. Pero pasó a mejor historia, puesto que nadie le puso bolas en Colombia. Entiendo que el médico debe estar del brazo con el curandero. Cómo hace el curandero, un tipo que no lee ni escribe, para conocer una planta que puede curar una determinada enfermedad en determinado tiempo? Por qué el médico que hizo cursos de química y está al pie de un Laboratorio, muchas veces trata de adivinar qué está acabando con el paciente. En el caso del herpetólogo, por ejemplo, que usa el suero antiofídico, pero a veces el suero antiofídico no cura. Y va uno donde un señor de estos llamado 'teguá' y en 24 horas lo pone a andar; está alentado. En la Expedición Botánica —hay que acordarse— José Celestino Mutis encontró en Marlquita en manos de un negro el antídoto para la mordedura de cualquier serpiente, 'el guaco'.

Aquí no se ha hecho nada por la etnobotánica. Se llama simplemente curandero, yerbatero, brujo, vedor, pulsiador, aún estafador, a un tipo que conoce un secreto de una yerba que actualmente en un laboratorio se convierte en antibiótico para curar no la misma enfermedad que sabe curar el curandero sino otra cualquiera. Cómo es posible que un curandero sepa, sin saber siquiatría, como se cura la locura. Cómo es posible que un hombre que no ha estudiado, que no sabe de dietética, lleve un hombre a su casa, le formule una yerba y le prescriba una dieta especialísima la cual él mismo controla. Así logra curar enfermedades que el médico no ha podido curar.

Va el campesino donde el médico y le dice 'doctor yo siento que me duele aquí', pero no sabe decirle esa parte del organismo, porque él no sabe anatomía. En cambio habla con el curandero y le dice 'primo, a yo me está doliendo aquí'; y le dice 'mm, esa es la aguja seño' y va a buscar una yerba, la amasa, la destila, la hierve, en fin, cualquier cosa, y se la da, y lo cura.

Hay algo todavía más grande en la Etnobotánica y es esto. En nuestra región hay curanderos que practican un ritual que se llama 'magenta'. Exactamente igual al 'vudú' haitiano. Un negro cualquiera llegó a un consultorio le habló al médico de la enfermedad que padece; el médico no entendió lo que él le dijo, le formuló cualquier cosa y decía 'ese tipo se muere'. El pariente que está ahí dice 'no seño, nosotros tenemos un primo que sabe de esa cosa'. Llevan al enfermo a la casa del curandero. El curandero tiene 6, 7, 8 bastones, de chonta, de marequende, de machare, de chachajo, de chachajillo, porque dice que cada uno de esos árboles tiene un espíritu, el espíritu del árbol, de aquel que se habla en la "Rama Dorada". Que ese espíritu cura determinada enfermedad. Entonces hacen un ritual, al cual no entra sino el negro. Toma el bastón, invoca un espíritu y dice 'ya llegó, ya llegó'. Y hay que pasarlo allá donde esté el enfermo. El enfermo está tendido en el suelo, en una sábana blanca, y en la cabeza tiene una batea llena de agua con un muñequito de balsó. Hay un momento en que ese muñequito gira hacia determinado lugar, y todos los asistentes dicen 'se cura el enfermo'. Yo pregunto, no será el poder mental de esta gente, no será aquella psicosis colectiva, llevada en cierta forma para que el enfermo se alivie? El curandero continúa haciendo su ritual. Baña al enfermo. Un tipo que ha estado con una enfermedad gravísima, lo echan al río. Y al otro día está trabajando. Pregunto, por qué la ciencia médica no ha aprovechado este manantial, esta fuente enorme de conocimientos que tiene el curandero? Es parte del folclor. Pero por qué no se ha hecho Etnobotánica en Colombia? Por qué no nos hemos puesto de acuerdo 4, 5, 6, 7, 8, y empezar a buscar en los Llanos Orientales, en la Costa Atlántica, en Antioquia, en Caldas, es decir, en todo Colombia, porque las tres cuartas partes del pueblo colombiano no conocen un médico. No lo conocen por razones económicas, algunas, y otras por la poca credibilidad que hay del campesino hacia el médico. Y el médico debería ser más humano, socializarse más. El antropólogo cultural debería estar al pie del folclorista empírico, por ejemplo en mi caso. Yo soy un folclorista empírico. Y la razón? Yo no he estudiado sino en la Universidad de la Vida. No tengo un conocimiento científico como para decirle, esto es así y así. No señor. Yo digo lo que he visto y aprendido con los demás. Pero que tenga un grado en esto, no señor. Ahora, tampoco se si en Colombia hay quien gradúe en cuestiones de folclor...

oOo

El folclor sigue siendo, a través de los siglos, el summum de todas las ciencias humanas. Por donde quiere que uno lo golpee, por donde uno lo toque, resulta una ciencia. La medicina tiene que ver muchísimo con el folclor desde sus comienzos. Aún hoy. La ingeniería, la arquitectura; el léxico; el filólogo, el filósofo, el antropólogo, el etnólogo. Todo mundo tiene que pegarse del folclor, porque el folclor es pueblo. Y desde que sea pueblo, todas las ciencias tienen que desembocar allí, por una u otra razón. Los científicos deben aprovecharlo para devolverlo en beneficio del pueblo que es quien lo ha creado.

Yo no conozco hasta hoy cuál es el beneficio que ha recibido el folclor del Estado colombiano. No se cual es. Lo he buscado por todas partes y hasta hoy no lo he encontrado. A este respecto tengo un recuerdo. Por allá en el año 56 fui una vez a Bogotá con una cantidad de cintas grabadas, con música sacada del litoral pacífico. Tengo música negra y música india. Entre otras cosas manejó un grupo de Emberas, compuesto por 14 indios, que tienen unos rituales hermosísimos, unas teogonías... bueno, que no se pueden oír sino quizás en el Perú, o tal vez en México; y una cantidad de cosas enormemente interesantes para el desarrollo del pueblo colombiano. Y me propusieron que vendiera esas grabaciones. Dije, no se que precio tengan, porque quienes me las dieron no me cobraron; simplemente me decían que iban a cantar para que yo las tuviera. Por ahí hay una grabación de un indio que dice 'yo va a cantar para que mi amigo Potes oiga como cantá nosotros'; está cantado en émbera. Y rechacé que se me comprara el canto de un pueblo. Así alguien me dijera que era un tonto, que había que explotar eso para ganar plata. Le dije, no señor, pero al pueblo cómo. Yo soy del pueblo. Sin embargo oí después en discos, con nombre propio, ésta es creación de fulano de tal.

Hay una gran cantidad de filibusteros del folclor en Colombia. Hay que acabar con ellos. Tipos que se ganan millonadas de pesos con el folclor colombiano. No quiero herir susceptibilidades ni hacer panegíricos. Pero se está comerciando con el folclor colombiano desde hace muchísimo tiempo, con Europa, con Estados Unidos, aún con países Suramericanos. Y no hay quien defienda el folclor, pues el Estado se ha comprometido a gastar millonadas para mostrar una falsa imagen del pueblo colombiano que nunca ha tenido las manifestaciones que se mostraron por ejemplo en París, en Montecarlo, en Rusia.

El caso de 'La Mina'.

'La Mina' es un trozo de historia que encontré en una inspección del río Iscuandé. Fui a una tienda a comprar jabón y me envolvieron tres pastas en un papel sellado, que era un documento. Le dije al tipo, tú no tienes otro papel en que envolver? Me dijo, no señor. Le dije, yo tengo un poco de periódicos, hagamos una cosa, le doy todos ellos y me das parte de los papeles que tienes ahí para envolver. Dijo, perfecto, tráigalos y hacemos el cambio. Le llevé los periódicos y me dió una documentación completa firmada por Tomás Cipriano de Mosquera en 1828. Y ocurre que la documentación esa era el relato de una cantidad de negros que salieron de la hacienda de 'La Macana', en el Departamento del Cauca, se bajaron por el Patía y se metieron entre el río Escondé —como se llamaba antes— y el Guapi. Allí hay el relato exacto de todo ese conglomerado de esclavos que un buen día buscaron su libertad y llegaron hasta el pueblo de Escondé. En el pueblo de Escondé era gobernador Tomás Cipriano de Mosquera. Este en vista de que tales negros habían conseguido su libertad por su propio esfuerzo, los dejó que ellos hicieran su cosa. De eso hay todavía un reducto en las cabeceras del Guapi. Luego vi un disco que dice 'La Mina' letra y música de fulano de tal'. Qué dios lo haya! Bien. Yo presenté 'La Mina' en 1961 en el Palacio de la Carrera. Era presidente el Dr. Alberto Lleras Camargo. La presenté en las calles de Bogotá y me metieron a la cárcel. Hubo una pelotera tremenda. Que eso era comunista. Después volví al Palacio Presidencial a presentar La Mina y le hice esta pregunta al Dr. Lleras: por qué le gustó La Mina? Dijo, que porque es muy hermosa. Le dije, y qué es lo que tiene de comunismo, socialismo... No serán las bofetadas que

le da el amo al negro José Domingo y cuando éste le dice al hijito: "hijo tengo que volver otra vez al trabajo; voy a la mina fatal". Le dice: "taita, y el pecho de tu amo no se condolerá?". Le dice, "hijo, el pecho de los blancos no se conduele jamás!". Va a la mina y no vuelve. El Presidente dijo, allí no hay comunismo, quién te dijo eso? Pues me van a llevar a la cárcel por eso, le dije, aquí tengo la boleta. El intervino, pagué solo un día de cárcel y al otro día me echaron a la calle.

Pensé que si eso que es folclor puro, teatro folclórico, se presenta como los tipos hacen su cosa, pero que es una de las mejores obras que se pueden presentar en Colombia, la realidad del pueblo colombiano, porque en todas las épocas ha habido miseria y 'La Mina' es miseria. Hombres que trabajan de día y de noche, aminorándoles la comida y aumentándoles el látigo para llenar un arca de un solo hombre que se llamaba Pedro Iragorri Díez. Esta es la realidad del pueblo colombiano, que cuando se lleva a la escena dicen que es comunismo.



La madera del tiempo

A la niña Aria María Moreno
cuando una tarde caminaba
por el viejo caserón que es
la facultad de Arquitectura.

Cuando las horas han terminado
su marcha de vieja,
cuando quedan nuestros pasos marcados
en la cera,
cuando las colillas apestan con su
carroña los cubículos vacíos
y cuando te sientas a mirar
los almanaques muertos,
esa voz, aquellos pasos pequeños
como de diminuta abeja
te rompen el sueño de la vida
y te hacen pensar la verdad
oculta,
que corre por los cauces escondidos
de tu ira.

Aguzas tu oreja y otras
voces te descubren que
eres hombre-muerto
parado en medio del camino,
con los brazos abiertos al aire
como las aspas de un molino
viejo
que no tiene grano en sus entrañas,
en una huelga de viento sin mediación del gobierno.

Niña de dos años,
qué sabes tú de las nostalgias
de los robles viejos?,
qué conoces tú de las arrugas que
han dejado sobre el rostro
mil carabelas de viajes en la noche,
con capitanes ebrios,
luciérnagas por faros
e icebergs como puertos?

Deja que con tus pasos
sobre esta madera seca
abra yo el compás de un
viaje a la pureza,
recorre mis entrañas ya
tan ajadas de tanta pereza
que tal vez un día
el molino viejo
con la fuerza de tus pasos,
girará entre regaños
y entre dientes sus
desplumadas alas
y los dos emprenderemos
la marcha,
a pasos iguales,
pequeñitos,
sobre la madera del tiempo
que es tu cuerpo de niña virgen
germen del mañana
época cibernetica
donde tu con un poco
de abeja reina
fecundarás con tu paso
los huevos vanos
de un pueblo de hombres
sin corazones marcados
en la forja de Vulcano.

Apuntes monográficos sobre un arte marcial colombiano

I NOTAS DE CUADERNO

JESUS MEJIA

"yo no vine de Fredonia,
fue por una causa sola:
por un pequeño rasguño
de la cruz hasta la cola..."

(Copla 14 del Cancionero Antioqueño de A.J. Restrepo)

"Es mi novia la palanca
mi padrino el canalete,
mi pariente la batea
y mi hermanito el machete"
(Del Coplerío Chocoano)

El machete y la peinilla constituyen el brazo armado del campesino colombiano en su combate transformativo de la naturaleza, para la paz que le brinda su trabajo y la guerra que engendra las diversas circunstancias del vivir:

"guerra es la vida del hombre
mientras vive en este suelo,
y sus días y sus horas
como las del jornalero".

Deseosos de documentarnos sobre el "juego" o los "juegos" o "Artes" de la GRIMA con peinilla, un núcleo de estudios folclóricos de la Escuela Popular de Arte de Medellín se desplazó a la población de Fredonia, donde se llevaron a cabo entrevistas con campesinos, viejos Maestros de la Grima, lo cual abrirá campo para indagaciones posteriores a escala nacional.

Lo que aquí se describe es el producto de continuadas conversaciones con los informantes, documentación graficada por algunos de ellos, instantáneas fotográficas que captan las partes del "juego" como información básica de la tradición oral y mimética de esta supervivencia folclórica en las veredas fredonitas.

El bus de ciudad que nos sirve de transporte pasa por la antigua estación de "Palomos". El chofer hace su "upac" llenando todo espacio disponible con los campesinos urgidos de viajar, tal la aglomeración de gusanos de cosecha.

José Restrepo es un campesino menudo de regular estatura, viaja con su esposa y sus tres rubios pequeños. Le inquiero sobre la esgrima campesina y me informa que conoció en "Palenque" a un maestro de "grima": ALEJANDRO PEÑA. Agrega que también hay maestros de varios juegos en las veredas de la MINA, MU-RRAPAL, RANCUCO, GARRUCHA. Les tengo mucha fe a los "cuchitos", porque ellos practicaron "en las épocas que se levantaron a todo andar. Pero para el juego se necesita corazón. Qué se gana con saber el juego si no le pone corazón!"

La plaza de Fredonia, amplia, soleada y arbolada, alberga una abigarrada población fraterna: campesinos de todas las veredas, mercaderes de retazos, víveres, carnes, frutos de la tierra, golosinas ... negociantes, mendigos, polizontes...

El guía que nos orienta saluda con sencillez y camaradería a los jóvenes estudiantes, a los campesinos, a las agradables montañeras, a los negociantes burgueses, a los desempleados comunes de nuestros pueblos, al burócrata recién caído y al recientemente ensillado, a sus parientes.

Nos presenta al mulato CARLOS ENRIQUE ZAPATA. De regular estatura, mirada vivaz, fuerte como la mayoría de su mestizaje, ha devenido de campesino a barbero del pueblo.

Bajo la centenaria ceiba y a la vera de la improvisada venta de chonchitos que retozan sobre hojas secas de plátano, empleadas para empacar panela, don Carlos Enrique nos da noticia oral de sus experiencias en el arte de la esgrima campesina que los colombianos hemos ideado, mejorado y mantenido por generaciones.

Tenía quince años, nos dice, cuando lo aprendí en Puerto Tejada. Nos arreunímos los sábados y se nos iba el tiempo practicando el juego. De regreso a Fredonia enseñé el juego a Urbano Zapata, Luis Hernández y Carlos Restrepo de la vereda del "Cerro". Hasta algunos policías se interesaron por el juego y se los enseñé también. Mi juego se llama "EL COSTENO ANDINO".

Enterado de que el interés nuestro en el conocimiento del Arte de la Grima era el reconocer el valor de este aporte cultural de nuestro pueblo y divulgarlo con los mayores detalles posibles se comprometió a visitarnos tan pronto le fuera posible, pues los paisanos le esperaban para la motilada o la afeitada dominical.

MANUEL GAVIRIA, veneciano de 60 años, es un paisa recorrido; vivió en Pereira 40 años que, según los acompañantes, es lo que vitalmente aparenta como edad este especiero y tegua trotamundos.

Sin toldo que lo proteja, en pequeños costales, recipientes vacíos de galletas, maletín de viajero, don Manuel mide copitas de cominos, de canela en polvo, azafrán, pimienta, linaza, alhucema, cebada, manzanilla, vainilla... Brinda además romero, que en baños se puede usar para el cansancio cerebral agregado al alcanfor; manzanilla para los dolores de estómago; esponjilla para las inhalaciones contra la sinusitis; cebada para refrescar el organismo; artrifen, droga citadina antireumática; ajo macho que procura la suerte y ahuyenta las culebras; ajo que con aguardiente preserva el organismo de diversas enfermedades.

Al dejar a Gaviria con su bucana clientela pensamos con Piñeros Corpas que "con cada viejo que muere desaparece también un cancionero (en el caso de don Manuel, un recetario) o un magnífico ejemplo de la cultura popular tradicional."

Pasará mucho tiempo aún para que la petulancia alienada del profesional y el intelectual colombiano una sus privilegios técnico-científicos al tesoro del conocimiento popular tradicional con miras a la búsqueda de una ciencia propia nacida de diversos aportes y vías del saber.

Al dejar el atrio que sirve de contrafuerte al templo levantado sobre todas las cabezas y techos de la población, saludamos al padre de familia Sr. Vásquez, estoico varón que soporta con reciedumbre la pérdida lenta de su brazo derecho que un tiro de escopeta traidor le provocó de regreso a la vereda campesina "Naranjal Poblano" en la que laboró por más de 25 años.

Con sus dos hijos descendemos por "Callelarga" hacia el hogar de la familia Vásquez.

En este hogar encontramos la mejor riqueza de nuestro pueblo montaño: cordialidad, sencillez, rectitud, verdad y sinceridad en el trato, pan espiritual y material al viajante.

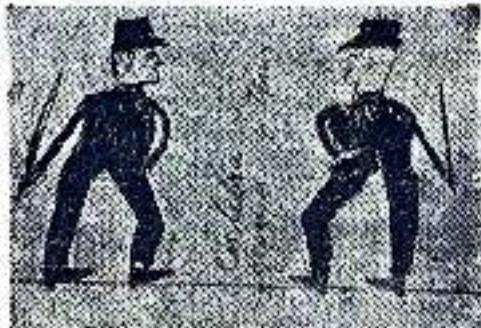
A las dos de la tarde llega don Manuel Zapata para darnos una muestra del juego de esgrima "ELASTICO RELANCINO". Ata a un poste la yegua rucia que lleva dos exiguos costales con el mercados semanal.

Con base en una cartilla dibujada por él, cuando tenía quince años y estaba "en flor", y unos estoques de cañabrava, don MANUEL reproduce ante los visitantes las 32 paradas del "ELASTICO RELANCINO" que empezó a aprender con don MARCELINO MARTINEZ, quien lo había introducido del Valle del Cauca.

Le sirvieron de contrincantes un nieto de 19 años y Cristóbal Grajales, de 32, quien en la vereda de "Tierra Grata" aprendió de Cruz Villada el juego de LA CULEBRA o COSTENO ANDINO.

El juego ELASTICO RELANCINO se inicia con la parada de:

1. Los tres tajos
"Esa no va de carreta sino que va positiva". Continúa con...
2. Un rechazo y tres tiros (dos y uno)
3. Uno y uno
4. Rechazo amago tres tiros (tiro doble)
5. Media vuelta u tiro (aquí empiezan las paradas)
6. Culebra (rechazos u tiros)
7. Garrotera
8. Estocada
9. Agila (águila)
10. Engañosa (encierro)



Culebra (Rechazos u tiros)

11. Voba
12. Molinete
13. Tríneses
14. Lanza
15. Oido
16. Barranca
17. Morena
18. Media Bandera
19. Mortal
20. Rayo
21. Gallinazo
22. Tajo y tiro trasver (transverso)
23. Tijera
24. Prisión de manos
25. Paloma
26. Rochela
27. Carolina
28. Atajos (alagos)
29. Enviada en defensa
30. Sombra
31. Alebosa
32. Elástica relansina

Engañosa (encierro)



(Con la ortografía original del documento gráfico)

Concluida la muestra del **ELASTICO RELANCINO** Alberto Londoño, que captaba en fotografías la plasticidad de este juego coreográfico campesino, anotaba que al rehacerlo podría divulgarse como un auténtico **DEPORTE NACIONAL**.

El menudo, serio y disciplinado campesino don **MANUEL ZAPATA** rehusó gaseosas o cervezas a su esfuerzo. Bebió un par de aguardientes y se alejó camino abajo donde sus familiares —nos decía— esperan el mercado.

En la casa de los Vásquez habitan nietos, hermanos, sobrinos, entenados, amigos y familiares. Van y vienen, entran y salen. Es un "mercado" pero de familiaridad, intercambios, pequeñeces y magnitudes humanas. Luego aparecen doña Elisea, más tarde Urbano Antonio Zapata Espinosa y su maestro en el arte que nos ocupa don Carlos Enrique, quien a la manera nietzscheana no admite como discípulos sino a quienes lo superen.

Don Urbano es de Fredonia, 50 años cronológicos, 17 como caficultor en Venecia. Practicante del juego de esgrima desde los quince años.

NOS ENSEÑA: el juego verdaderamente tiene 38 paradas. Se compone de tres encierros. Cada uno de 10 jugadas dejando dos para defensa. Este juego es pura disciplina y exige malicia y ligereza. De 50 años que viví en Fredonia llevo 17 como caficultor y últimamente he hecho cursos de forestación, reforestación, almácigos, campaña de suelos y proceso del café. Me desprendí de las Artes desde que empecé a trabajar en la granja. Antes había aprendido los siguientes juegos: CORAL con Alfonso Zapata, mi primo de la vereda del Cerro; CORTES, juego que lleva el nombre de quien me lo enseñó: Luis Cortés de la calle tarqui; ELASTICO RELANCINO, con Manuel; ASTICO DE SOMBRA; RECORTE ZA-

RAGOZANO en Palenque; LINIA con José Luis Fernández; ASTICO PUNZANTE con Juanito Montoya que reconocía el Elástico Relancino aprendido en Puerto Tejada.

Todos estos artes separados o juegos de peinilla, nos recalca el interlocutor, son acumulables por perfeccionamiento en el juego. Don Urbano nos agrega que también interpreta o maneja instrumentos típicos colombianos y que acostumbraba en las serenatas: 1) un pasillo como "Esperanza" y "Ojitos negros", para despertar, 2) Dos o tres boleros o bambucos, 3) para el final un corrido, pasodoble o marcha como "Puñal sevillano".

Le pedimos una fórmula para fumigar un guayabo y un naranjero y nos ilustra con varias fórmulas practicadas por él: "citroemulsión", "manzate" o "aldrín". Concluye, que en las pestes de las plantas es útil tener en cuenta aquello de que "MUERTO EL PERRO, ACABADA LA CHANDA".

Don Alfonso Soto, mayordomo por la vereda de "Tierra Grata" luce muy mozos sus mestizos 44 años. De regular estatura, lleva un sombrero de caña, levantado como su franqueza sobre la ancha frente. Inquirido sobre nuestros motivos de conocimiento reserva su modestia de buen conoedor diciendo que su hermano Arturo que vive en el Valle, "ese si sabe". Que él conoce algunos juegos como EL TURPIAL de 32 paradas y el CRISTO CAIDO... "Cuando pequeños veíamos a Luis Eduardo Montoya en la vereda del Zancudo practicar a puerta cerrada. Nosotros guindábamos por el güeco". Un día llegó la prueba: "Vení a ver que has aprendido por ese güeco", y por hay empezamos a aprender el juego".

II GRIMA: ARTE MARCIAL COLOMBIANO (Esgrima de Peinilla)

RAMON VASQUEZ TORO

Por haber nacido en el campo, desde niño sentí admiración por los jugadores de armas. Me maravillaban las historias que escuchaba de mis mayores, en las cuales siempre triunfaba el esgrimista sin necesidad de "voltiar la peinilla", es decir, de usar el filo de su machete. A puro "plan" domaba a sus adversarios.

También tuve el placer, ya joven, de sentir el torrente de "varijonazos" por todo mi cuerpo cuando me hice "palotiar" con ánimo de matricularme en la academia de Cruz Villada, quien me desdijo por ser estudiante, con estas palabras: "El que estudia pelea con la cabeza y la palabra, nosotros los brutos pa todo usamos las manos y cuando más las patas". Siempre guardaré esta sabia reflexión.

Escogí este tema porque no he perdido la afición a ese ágil deporte del "grima" campesino. Lo elaboré contando con la colaboración del afamado "grimista" de mi vereda Naranjal Poblano: Manuel Zapata, o Manuelito, como es conocido por todos.



Manuel Zapata, ilustrando "su arte".

Biografía de Manuel Zapata:

Nació en Fredonia en 1902, mes de abril. Hizo 4 años de escuela primaria en la Escuela del Cerro, vereda de Arabia en Venecia, Antioquia. Se dedicó a las labores de campo a la edad de 11 años. Casó a los 18 años con Elvira Agudelo. Por esa época aprendió el "Arte", como él denomina el esgrima o juego de arma. De 13 hijos que tuvo en su matrimonio le quedan 10 vivos, 5 mujeres y 5 hombres. Todos sus 10 hijos están casados. Hace poco más de un año fue jubilado por la Hacienda Poblano donde trabajó sin interrupción por espacio de 48 años. En el momento se dedica a laborar en una pequeña parcela de su propiedad con la ayuda de un nieto y un hijo adoptivo, ambos muy pequeños, en tanto que su esposa Elvira se dedica a las labores del hogar.

Diálogo con Manuelito

P/. Cuándo aprendió "el arte" y con quién?

R/. Por la época en que me casé, a los 18. Me enseñó Marcelino Martínez. Este aprendió en el Valle.

P/. Tuvo qué pagar?

R/. Cuarenta pesos, que en esa época era mucha plata.

P/. Cómo considera usted su "arte"?

R/. En mis tiempos de muchacho se utilizaba como diversión, era un lujo, nadie se cortaba. Era un deporte, solo plan. Hoy no sirve pa mucha cosa, por las "horquetas" y la traición.

P/. Había condiciones de los maestros para enseñar "el arte"?

R/. Sí. A tipos "ardilosos" o sismáticos o "tomatragos" no se les enseñaba por el peligro pa los demás.

P/. Tuvo alumnos?

R/. Tres nada más, que les enseñé después que los "paloté", porque los vi muy sueltos y muy vivos. De los tres el mejor fue el finado Jesús García que lo mataron por detrás. A esos les enseñé "el arte" completo.

P/. Cobraba por enseñar?

R/. A según. El "encierro" de 10 paradas, 25 o 30 pesos; el de 20 paradas, 45 pesos y "el arte completo" con los tres encierros, 60 pesos.

P/. Qué es un encierro?

R/. Es un examen pa uno ver si el discípulo si aprendió. Se hace a pura peinilla.

P/. Qué es eso de palotiar?

R/. Antes de enseñarle el juego, uno coge al discípulo y le da unos "garrotazos" pa quebrarle el cuerpo, pa agilizarlo, pa hacerlo asustar y después comenzar a enseñarle "el arte". Esto es como un examen porque no todo el mundo tiene facilidad pa aprender.

P/. Se empieza a enseñar con arma?

R/. Ni riesgos. Se usan varas de café de una vara, que se llaman "compases".

P/. Es necesario aprender todo el juego?

R/. Una sola parada sirve, según el tipo sea de ágil; porque siendo bien quebrado con una sola parada tiene pa pelear mucho rato.

P/. El maestro enseña todo el juego sin miedo?

R/. Uno tiene que ser perro en la vida. Si un discípulo es aventajado, uno deja su mejor oposición o encierro que tenga. No se lo enseña o no se lo practica bien, pa tener uno su defensa. Nadie sabe... el discípulo se la puede poner a uno.

P/. Qué utilidad tiene saber "el arte"?

R/. Para jugarlo por amistad o pa pelear sin herir. O también pa ganar unos centavos. Juanito Montoya vive de eso por los lados de Remedios.

P/. Qué sabe de los esgrimistas "ayudados"?

R/. El jugador puede hacer pacto con el diablo o con lo bueno. Consiste en oraciones muy buenas o muy malas. El malo tira por ejemplo el sombrero y se desaparece el sombrero; pero con la oración buena se tumba pa siempre. Lo malo no puede con lo bueno jamás.

P/. Usted tiene pacto?

R/. Avemaría... pues con lo bueno. Yo rezo el himno en cruz, el justo juez y otra en latín muy mal escrita pero muy buena.

P/. Ha participado en juegos públicos?

R/. En el pueblo no, pero me invitaron y no quise. De muchacho salí mucho con Marcelino mi maestro y jugamos en La Loma, Uvital, La Garrucha, Murrupal y muchos otros lugares. Nos daban plática y nos querían mucho. Ahora talvez con otro viejo. Yo ya no soy capaz, aunque siempre brinco.

P/. La estatura influye en el juego?

R/. No tiene que ver, porque Marcelino media como 1.80 y yo apenas 1.50. El alto se destapa por debajo y el chiquito por encima, pero uno aprende a cuidarse muy bien.

P/. Las mujeres aprenden "el arte" también?

R/. Muchas. A mi mujer le enseñé cinco paradas nada más pa que después no me pegara. Pero conocí a la zarca de Jericó que no le echaba pa atrás a nadie. Y una trovadora de Pintada muy ágil que llegó a agarrarse con dos o tres hombres y se defendió muy bien.

P/. Conoció maestros bien nombrados?

R/. Uf! José Morato, Andrés Adolfo Mejía, Pedro Luis Cañaveral, Brigidito Villada. Todos sabían el mismo juego mío.

P/. Cuántos juegos hay entonces?

R/. Elástico Relancino, que es el mío. La peinilla se mueve desde la frente hasta la rodilla, pero muchas paradas exigen la peinilla en la frente. Costeño. La peinilla va bajita, más que todo, y el jugador agachado o inclinado.

Remediano. La peinilla se mantiene más o menos a la altura del pecho pero el jugador debe resbalar mucho hacia atrás.

Puede que haigan más, pero yo no los conozco.

P/. Cuánto dura aprender el juego?

R/. Unos tres meses, todas las tardes, incluso días de fiesta. Con clases de dos horas, porque los discípulos se cansan mucho.

P/. Cómo se empieza a enseñar?

R/. Con los tres tajos que son la primera parada.

P/. Cuántas paradas tiene el juego?

R/. 32 paradas y 32 oposiciones, si el maestro es bueno y enseña lo que es.

Anécdotas:

Don Ambrosio Mosquera saludó de "amigo" a Brigidito Villada. Y Brigidito le dijo que no, porque todavía no le había pegado. Se desafiaron para pelear en la Toscana (Vereda de Fredonia) y alumbrados por dos faroles recorrieron todo el juego por más de media hora. Como no se hicieron nada, se dieron la mano y siguieron siendo amigos.

Ya viejo don Ambrosio, y agonizante, pidió que lo enterraran en la puerta del Cementerio para que lo pisara todo el mundo, ya que de vivo nadie le puso ni el pie ni la mano encima.

Andrés Adolfo Mejía y Pedro Luis Cañaveral se tiraron más de una hora en La Pintada hasta que Pedro Luis se resbaló y Andrés Adolfo lo pringó en la pierna. Pedro Luis perdió después el pie por una infección y desde entonces lo llamaron el mocho Pedro Luis. Y así, en muletas, sostuvo encuentros muy difíciles en los que nadie le tocó ni un pelo.

III ORACIONES UTILIZADAS EN LA ESGRIMA DE PEINILLA /1/**ORAZION AL IENO EN CRUZ:**

Orasion al ieno en cruz parte del sielo rreina de todo jenero humano no permitais Señor que llo atulado que ami cuerpo no entre punta filo nibala ni zustansia militar ni mi alma sea perdida Jezu Cristo me libre enel lara de la Cruz de todos los enemigoz que contra vengan que entren cuando quieran que llo me se defender disiendo estas palabraz que dijo nuestro Señor Jezucristo entrando a Jeruzalen dijo creo en dios padre creo en dios ijo creo en el espirito santo creo en los misterios de la santisima trenidad estaz palabraz se dizan en el punto endonde este el enemigo de nunzio las perzonaz que tengan oraziones malas contra dios el icno en cruz me balga labirjen Maria me defienda la sagrada comunion anc allude para benzer a todos mis enemigoz credo en el santisimo zacra mento del altar un credo

ORAZION A LA SANTIZIMA TRENIDA:

Zantisima trenidad dios soberana ieterna livrarme delas prizonez i de las penaz del infierno Jezucristo ilos trez clabos banadelante demi Jezuzcrizto dis mebalga la fortaleza ilafe ilos trez dulsizimoz nombrez de Jezus Maria ijoze llo midios no quiero nada llo con mi dios por delante bengaze el que ze biniere trono altizimo trono ala santizima trenidad en el nombre del padre idel ijo i del espiritusanto amen

de devozion dos padre nuestros a Jezuz crusificado

ORAZION EN LATIN A JESUS C.Z.f.:

en esta ora nadie es perturbe
mi carrera +++

en tava mate mater
doloroza biendo pendiente
cetrujo en cruziz +++

culla alma jimez paziz
traspazada nuz de vevo
rinze
crusifijo fije plagaz meon
palide

Juntas Cruzen
Cruzemen +++

/1/ (De acuerdo a los apuntes del campesino Manuel Zapata, tomados de su libreta de bolsillo).

ORAZION AL APOSTOL SANTIAGO:

besino del poder umano no permitaz señor que en mi pecho entre filo puntas ni bala barbera puñal ojustisia sibil que cuando nuestro señor Jesucristo entro al ara del altar entro disiendo credo en dios padre creo en dioz ijo creo en dios santo amen los enemigos que me quieran atacar condos los ato con tres los desaro padre ijo i espirito santo amen

Serreza una salve i un credo anueztro señor Jesucristo amen el angel de la guarda i los tres dulses nombres de jesus maria ijoze el apostol san tiago i el ieno en cruz me libre i me ampare de todo mal i peligro amen

Lucha de clases

*LOS HOMBRES OLVIDARON ANTES
LA MUERTE DEL PADRE QUE LA
DESPOSSESSION DE LOS BIENES.*

Maquiavelo.

MANUEL JOSE NOGUERA

1) EL CONCEPTO DE CLASES HISTORICAMENTE.

La división de la sociedad en clases sociales es anterior al surgimiento del marxismo, aunque la sociología de entonces no podía, o no quería, dar una definición científica de las clases y apelaba a supuestos religiosos, sobrenaturales y estamentales para explicar las clases. La sociología no materialista reconocía la existencia de pobres y ricos; nobles y plebeyos; libres y esclavos, pero no se atrevía a determinar las causas de la desigualdad.

Para Platón el enfrentamiento entre ricos y pobres era un problema que minaba el poder del estado, sin embargo no aspiraba en forma alguna a variar las causas generadoras de la lucha, sino solamente a disminuir la rivalidad; sin embargo Platón dió una división que aunque empírica trascendía más allá de la división en ricos y pobres y la conformó como sigue:

- a) filósofos y gobernantes
- b) guerreros
- c) agricultores y artesanos.

Es interesante anotar que en el desarrollo de los grupos sociales la aparición de estos estratos ha surgido empezando siempre por agricultores y artesanos, siguiendo por los guerreros destinados a defender y proteger los bienes alcanzados por los primeros y seguidos por los gobernantes y por último por los filósofos como el estrato más puro, y elevado de la intelectualidad.

Platón consideraba que cada hombre era ubicado en un estrato determinado por condiciones naturales e inmutables.

Aristóteles en su crítica del "Estado Perfecto", de Platón, aceptaba la condición natural de la división clasista, pero insistía en el aspecto económico de la misma, más que en el aspecto socio-económico, mejor tratado por Platón. Para Aristóteles los hombres se dividían:

- a) Los muy acomodados
- b) Los muy necesitados
- c) Los que se encuentran entre unos y otros.

Se expresaba de los primeros como "grandes miserables", de los segundos como "pequeños miserables" y de los terceros como "hombres afortunados."

Durante el feudalismo la estructura clasista era simplemente determinada por el señor. Fue el surgimiento del capitalismo el que dió los fundamentos para el concepto de clases.

La revolución francesa avivó el interés en la definición de la lucha de clases, según J. Meslier, dividía a las clases en ricos y pobres, ampliando la primera al incluirle al clero, los banqueros y los nobles feudales, aproximándose más a una concepción por niveles de poder; para J. P. Marat la revolución era una manifestación de la lucha de clases.

En el siglo XIX los economistas burgueses dan un paso importante al reconocer no solamente dos clases sociales sino tres, Quesnay reconoce:

- a) propietarios (capitalistas)
- b) productores (trabajadores)
- c) comerciantes.

Adam Smith hace una división considerando por primera vez el trabajo como fuente general de rentas, aproximándose también al carácter contradictorio de las clases:

- a) los que viven de la renta
- b) los que viven del salario
- c) los que viven del beneficio del capital.

Valc la pena anotar que en Colombia para la aplicación de impuestos se hace una división análoga, gravando primordialmente a los del grupo b, con el claro objeto de permitir mayores ganancias a los estratos a y c.

David Ricardo consideró el trabajo como fuente única de valor, estableciendo además la oposición existente entre salario y ganancias industriales que cuando los unos suben, las segundas bajan y viceversa (teoría opuesta a la moderna Ingeniería Industrial que incentiva por satisfacción y status personal dentro de la empresa).

Los socialistas utópicos trataban de demostrar la explotación del hombre por el hombre como una medida irracional que debía desaparecer.

La máxima pureza y precisión científica en lo referente al tema tratado fué lograda por los marxistas; Marx decía:

"Por lo que a mí se refiere no me cabe el mérito de haber descubierto las clases en la sociedad moderna, ni las luchas entre ellas. Mucho antes que yo algunos historiadores burgueses habían expuesto ya el desarrollo histórico de esta lucha y algunos economistas burgueses la anatomía de la misma. Lo que yo he aportado de nuevo consiste en demostrar:

- 1) Que la existencia de las clases sólo va unida a determinadas fases históricas de desarrollo de la producción.
- 2) Que la lucha de clases conduce necesariamente a la dictadura del proletariado.
- 3) Que esta misma dictadura no es de por sí más que el tránsito hacia la abolición de todas las clases y hacia una sociedad sin clases." (C. Marx y F. Engels, Cartas escogidas, ed ruso 1953, t II pag 424, 425)

Aunque en este párrafo Marx no define las clases, ni especifica los estratos socio-económicos, fija si, y delimita la trascendencia histórica y social de la lucha de las clases y su objetivo final. Evidentemente el comunismo línea Moscú ha tomado este enunciado de Marx hasta el punto *b* y no ha trascendido al punto *c* más importante y fundamental, puesto que es el objeto mismo de la lucha. Este desconocimiento ha generado una nueva línea de clases sociales opuesta al pensamiento Marxista.

En nuestro medio se persiste en tomar las clases sociales como algo que debe existir siempre y que depende de los factores naturales o sobrenaturales, desviándose frecuentemente el abierto enfrentamiento mediante soluciones transitorias de donativos y "obras caritativas".

2) DIVISION DE LA LUCHA DE CLASES.

Las clases sociales pueden considerarse discriminadas de varias formas, así:

- a) La creación o distinción de las clases a través de niveles económicos; que es la primera forma de percepción clasista que se descubre, siendo además la etapa en que se encuentra el proletariado en Colombia.
- b) La distinción o percepción de clases a través de la formación socio-económica que se desprende del modo o carácter de producción dentro de la estructura clasista social, se encuentra manifiesta en Colombia en la burguesía de la élite intelectual.

- c) La estructura clasista a través del partido político que es la concepción más alta y con la capacidad de lucha y organización mayor, que provee los medios capaces de llevar al proletariado al poder.

En Colombia esta lucha es aún una utopía por la falta de preparación política y por la tendencia arribista y por ende antirrevolucionaria de los partidos que como el Comunismo línea Moscú, después de 42 años de pretendida lucha se ha quedado en la primera forma de lucha clasista sin trascender a los puntos *b* y *c*, desde donde ha llegado a ser un partido más, con todos los vicios y arribismos de los partidos tradicionales.

La diferencia clasista en Colombia se proclama como una dominación oligárquica y es entendida así por la gran masa, pero al ser analizada conscientemente no es oligárquica sino plutocrática, por cuanto la dominación está en manos no solamente de los poseedores del capital, y los medios de producción, sino que además son poseedores de la cultura y los valores aristocráticos, creados o apropiados con pretendida herencia de aristocracias extranjeras, españolas, francesas e inglesas (descendientes de aventureros, presidiarios y prostitutas).

3) PROCESO HISTÓRICO DE LA LUCHA DE CLASES.

La lucha de clases se ha desenvuelto históricamente desde la antigua Roma, en la cual la división clasista se manifestaba solamente entre los privilegiados libres, que constituyan una minoría, la lucha se definía como un enfrentamiento entre pobres y ricos libres, sin incluir al esclavo que simplemente oponía resistencia al esclavista como una búsqueda de su liberación, pero sin ninguna conciencia de clase, aunque en algunas ocasiones eran apoyados por los estratos más pobres de la sociedad romana.

Las primeras luchas de clase con conciencia de ella sucedieron con la aparición del feudalismo, puesto que se generó una masa campesina compacta y comunicada por estar dentro del marco de la comuna, esta lucha prosperó hasta el punto de tenerse enfrentamiento armado que involucró regiones completas y hasta países enteros como la guerra campesina del Siglo XVI en Alemania, la Jacquerine en Francia, los levantamientos de Pugachov y Rozin en Rusia; si bien todos estos levantamientos concluyeron con la derrota y solamente en 1644 en China se tuvo una victoria; que la masa campesina triunfante no pudo consolidar, por falta de preparación política. La primera revolución democrático-burguesa sucedió en Rusia entre 1905 y 1907, los campesinos bajo la dirección del proletariado lucharon por su emancipación.

La lucha de clases ha propiciado cuando no determinado el desarrollo y la historia de los pueblos; en 1825 Inglaterra introdujo la máquina de vapor como una respuesta a las exigencias cada vez mayores de los trabajadores que buscaban mayor bienestar y un grado menor de explotación, disminuyendo sustancialmente la plusvalía absoluta y obligando a los industriales a buscar la plusvalía relativa mediante una mayor productividad; en la época moderna el Taylorismo y los técnicos de Mayo y Fayod pretenden una mayor plus-valía relativa mediante una mayor satisfacción sicológica del trabajador y la falacia de su realización plena dentro del marco capitalista; apoyada por la sociología industrial y la psiquiatría clínica, fabricantes de elementos sociales y elementos de producción sin autonomía ni poder decisorio autónomo, sino predetermi-

nado por el grupo socioeconómico y diseñado por la élite antirrevolucionaria. Bajo esta concepción burguesa el motor del progreso sería la solidaridad de los elementos sociales, pero para el Marxismo es la lucha revolucionaria.

La lucha de clases en Colombia se ha desarrollado desde la independencia, puesto que ésta en el fondo pretendía equilibrar la diferencia clasista entre indios y "aristócratas" (hijos de presidiarios y prostitutas europeos), sin embargo esta lucha clasista fue tergiversada y alterada en su esencia mediante la utilización del concepto de patria y terruño, llevando nuevamente al poder la aristocracia local, posteriormente y como consecuencia de la falacia hábilmente creada y nunca analizada, nuestro pueblo y sus mal estructurados núcleos políticos han centralizado la lucha; en el combate entre ricos y pobres, alejándose del triunfo y la verdadera reivindicación proletaria; posteriormente, en nuestra época, el golpe dado por Rojas Pinilla pretendía aparecer como una reivindicación proletaria, pero en el fondo su único propósito era llevar al poder como nueva clase dominante a los militares; sin embargo su ataque frontal a la burguesía y al desconocimiento de la aristocracia y las élites intelectuales como verdaderos poseedores, ocultos del poder, derribó sus aspiraciones inmaduras, política y administrativamente, llevando nuevamente al poder la élite intelectual y aristocrática que implícitamente es reconocida por la gran masa y los estratos lumpenburgueses como las únicas capas de manejar los destinos locales; esta concepción y la falta de conciencia política impide a las masas proletarias la toma del poder, desviándolo hacia una lucha que no es la verdadera, sino tan solo un espejismo hábilmente creado para enfrentar lumpenburgueses y proletarios, salvaguardando así la verdadera clase dirigente.

4) FORMAS DE LA LUCHA DE CLASES.

La lucha de clases puede desenvolverse económica, política e ideológicamente, pero ha tenido sus primeras manifestaciones históricas en las luchas económicas que son básicamente la defensa que el trabajador hace de sus intereses, buscando una minimización de la explotación; sin embargo esta forma de lucha no lleva a la solución del problema, sino solamente a su concientización, y lo único que en definitiva logra es la venta en mejores condiciones de la fuerza de trabajo, de los obreros a los capitalistas, pero sin suprimir las condiciones que obligan al obrero a contratarse como elemento de producción.

La lucha política puede lograr la solución definitiva al remplazar la dictadura burguesa por la dictadura proletaria; sin embargo esta traslación clasista no elimina de plano la lucha sino que cambia sus formas y métodos; según Lenin la nueva lucha puede resumirse así:

- 1) Aplastamiento de la resistencia de los explotadores.
- 2) Guerra Civil.
- 3) Neutralización de la pequeña burguesía.
- 4) Utilización de la burguesía y de sus especialistas.
- 5) Educación en la nueva disciplina.

5) LA LUCHA DE CLASES DURANTE LA DICTADURA PROLETARIA.

La implantación de la dictadura proletaria no pone fin a la lucha de clases, sino que cambia su forma e invierte los papeles, al menos en su etapa inicial, los antiguos opresores entran a luchar por los privilegios perdidos, pudiendo hasta llegar a desencadenar la guerra civil con el apoyo del imperialismo internacional, por lo cual el proletariado dotado del nuevo poder político tendrá que entrar a aplastar las fuerzas de oposición, pasando entonces a la utilización de la burguesía y sus especialistas, mediante el traslado a manos del estado de la industria; pero deberá ante todo reforzar la ideología y los sistemas políticos para dar cohesión a la nueva clase obrero-campesina y demás trabajadores, permitiéndole afrontar la lucha moral que trata de establecer el imperialismo internacional y sus medios de propaganda masiva, que podrían atacar a los elementos más vulnerables por haber pertenecido a la clase media y especialmente a la clase media con aspiraciones a clase alta.

6) CONCLUSIONES.

La lucha de clases en Colombia, se encuentra prácticamente frenada mediante la desviación hábilmente propuesta por la clase dominante e ingenuamente aceptada por los estamentos pseudorevolucionarios, que se han concentrado en el enfrentamiento entre ricos y pobres, agrupando entre los primeros la clase media media y media alta; pero desconociendo el factor fundamental de poder, mediante el cual la clase dirigente ha creado la creencia entre el pueblo de que solamente ella puede gobernar apropiadamente; la frecuente y estudiada utilización de los medios masivos de comunicación, propaganda y culturación han puesto a la clase dominante en condiciones de perpetuar en el poder, a menos que la izquierda se organice y olvide el intento caritativo de ayudar económicamente a las clases menos favorecidas, con lo cual imita tan solo los sistemas desviantes de la clase dirigente, siguiéndoles el juego y diezmado la fuerza y la razón de lucha, paralelamente será necesario crear una profunda educación política de una nueva élite revolucionaria que contraponga sus enseñanzas a la cultura de masas, a la propaganda de masas y a la comunicación masiva.

En definitiva el enfrentamiento no es entre ricos y pobres sino entre dominados y dominadores, puesto que no necesariamente el rico pertenece al grupo de los dominadores, para entrar al cual se requieren además valores culturales y aristocráticos; mientras la lucha se mantenga entre ricos y pobres, la verdadera clase dominante estará al margen de la lucha y usufructuará permanentemente el esfuerzo de los pobres y el capital de los ricos.

7) BIBLIOGRAFIA.

- 7-1) Lucha de clases desde el punto de vista Marxista.
 - 7-1-a) Manifiesto del Partido Comunista
C. Marx y F. Engels
 - 7-1-b) Guerra Civil en Francia
C. Marx
 - 7-1-c) La Lucha de Clases en Francia en 1848 - 1850
 - 7-1-d) Las clases y la lucha de clases
G. Glezerman
V. SMenerv

7-2) Desde el punto de vista funcionalista

- 7-2-a) Economía y Sociedad
Max Weber
- 7-2-b) Teoría y estructura social
Merton
- 7-2-c) Clases Sociales y autoridad
Devendorff
- 7-2-d) La élite del poder
C. Wright Mills
- 7-2-e) Lucha de clases y dependencia en América Latina
Theotonio Dos Santos.

Qué es el humanismo? /1

JUAN JOSE ARREOLA

Humanismo no es la adquisición de conocimientos que enriquecen a la personalidad individual y que muchas veces esa persona cuando se vuelve un maestro auténtico los disfrute. Pero nos olvidamos de que el humanismo más auténtico es aquel que mediante no solo la palabra sino la acción trata de mejorar lo que ocurre en el mundo, es decir, trata de componer un poco el hecho humano en si. Por eso, en realidad, lo que nos hace falta en todas partes es una nueva filosofía, un nuevo credo, que debe ser forzosamente vitalista, que apoye todos los valores que sostiene y enriquecen la vida y que niegue o luche en contra de lo que va precisamente a deprimir la condición humana. Recuerdo un poeta que dijo:

Voy a luchar en pro del hombre.
Voy a luchar contra todo lo que se opone
a su felicidad.
Pero también voy a luchar contra mí mismo.

Yo creo que todos nosotros somos culpables a veces por participación en un orden incorrecto de vida, o a veces meramente por indiferencia o conformismo. Entonces si hay que luchar contra nosotros mismos, para que pueda mejorar el hecho humano en su conjunto. Recuerdo también ahora a otro poeta que escribió:

'a la cálida vida que transcurre canora
con garbo de mujer sin letras ni antifaces,
a la invicta belleza que salva y que enamora,
responde en la embriaguez de la encantada hora
un encono de hormigas en mis venas voraces'

Esta mujer que pasa como la vida cantante, la vida sonora, sin letra ni antifaces, no quiere decir que se trate de una mujer ignorante, sino que aquí la palabra 'letras' en labios de López Velarde, está menospreciada, porque parece como que la letra a veces oculta el espíritu. La letra debe revelar el espíritu. Y esta mujer sin letras ni antifaces es la vida misma, porque nosotros debemos hacer de la palabra más allá de un medio de comunicación un medio de revelación, pero nunca llevarla como antifaz ni envoltura. La palabra tiene que ser vida misma y manifestar el espíritu. Y en la ley y en la cultura muchas veces nos atenemos a la letra y no afirmamos el espíritu, y llegamos a negarlo.

Así es de que yo si creo en el humanismo letrado, pero siempre que enriqueza y sostenga la vida, que no se ponga como algo aparte, como una tarea que no tiene que ver con el compromiso real y vital. La primera tarea humanista es hacer mejor la vida de los hombres sobre la tierra.

/1/ México, noviembre 19 de 1974, TV canal 13, hora 22:50.

Acerca del estilo literario

11

EDMUNDO VALADES

"... A veces he creído que es una especie de ritmo interior, como si uno fuera —como escritor— una computadora de palabras que están ahí escondidas, que riendo salir, en bastante desorden. Ese ritmo interior que pone a funcionar a una temperatura muy especial a esa computadora y entonces el proceso de elaboración hace que por instinto, por vocación, por oficio, esas palabras salgan para componerse, para ajustarse, a veces de una manera tan maravillosa, tan exacta, tan precisa, tan perfecta, en que la volición mental está logrando producir lo que tiene mucho de milagroso, que el escritor sienta en el acto de escribir, que lo que él quiere decir lo está diciendo, hasta donde es posible, de la manera más ideal, más bella, o más precisa, es decir, que lo vocablos

/1/ Extracto de la Conferencia que bajo el título "La influencia del estilo de los jóvenes escritores mexicanos", pronunció el escritor EDMUNDO VALADES en la ciudad de Guadalajara el día 22 de noviembre de 1974. De grabación hecha directamente por C.E.R.

se ajustan, responden, y en todo su contexto van formando oraciones o frases en donde está un sello tan particular que nosotros al leer a determinado escritor que ha sido capaz de lograr ese trabajo decimos este es Rulfo, este es Arreola, este es Fuentes, etc.

Dicea que yo trataba pues de explicarme el problema del estilo, que obviamente no es solo, claro, la pura palabra, porque no valdría, porque la palabra mentalmente está en función de lo que está dentro de uno, de nuestras vivencias, de nuestros recuerdos, de nuestras experiencias, de nuestros sentimientos, de nuestros pensamientos, de nuestras definiciones, de nuestras dudas, etc. Es decir, el escritor por suponerse que es un ser más sensible, más receptivo, más capaz de recibir la realidad más allá de sus apariencias, o sea, de penetrar más allá de ellas, eso se le acumula, ese mundo desorganizado que retiene dentro realmente se organiza por medio de la palabra. Es una función doble. No bastaría que su repertorio de palabras fuera muy rico o muy vasto si él tiene poco que decir, o a la inversa. Lo ideal es la conjunción de tener algo que decir y tener las palabras con que saber decirlo. Y todo ello, que les imprima un estilo personal que puede ser la originalidad, puede ser la brillantez, puede ser lo certero de la distribución, etc. Para todo esto es muy importante el habla de los seres que nos rodean..."

NOTAS

NOTAS

NOTAS

El ascenso de nuevas condiciones 'ambientales' en la Universidad Nacional de Colombia, con la Rectoría del Doctor Luis Carlos Pérez y con la inmediata colaboración de Antonio García y Gerardo Molina —aparte de otros nombres de trayectoria democrática—, ha permitido establecer un cambio marcado en la política que venía encauzándola. Bien puede hablarse del proceso de "restauración moral y democrática de la Universidad". La perdurabilidad de esta política está en íntima función del establecimiento o consolidación de las organizaciones estudiantiles y profesionales. Solamente rodeando de manera unitaria la actitud que viene planteándose en el principal centro de educación superior, podrá garantizarse su materialización, traducible en reformas sustanciales que le abran a la Universidad las puertas que dan al mundo contemporáneo y que le vislumbren nuevas alternativas en la perspectiva de la historia.

A comienzos de cada año se cumple en Manizales una llamada FERIA. Bajo este mote se realizan toda clase de eventos y espectáculos de 'diversión'. Casi siempre con el sello 'españolísimo'. Sin embargo en la de este año a los organizadores se les escapó un 'gazapo'. Programaron una Reunión de Folcloristas a escala nacional. Esta se cumplió los días 5 y 6 de enero/75. Contó con la asistencia de importantes personalidades en ese mundo elocuente del Folclor. Tal fue la presencia de TEOFILO POTES, hombre-negro que ha recogido, sistematizado y difundido las expresiones artístico-culturales del Pacífico; MANUEL ZAPATA OLIVELLA, escritor y médico, centro de polémicas por su gestión divulgadora del folclor; JESÚS MEJÍA OSSA, maestro campesino que ha caminado por las ondulaciones de la Patria palpando el saber popular... Del seno

de estas reuniones salió la organización de grupos folclóricos que, ojalá, tenga larga vida y buenas realizaciones. Para mediados del presente año se quedó en llevar a cabo la "Segunda Reunión Nacional de Folcloristas" en la ciudad de Manizales. Es de esperarse que la Universidad Nacional retome la idea y se haga cargo de su concreción.

La Revista "TEATRO" de Medellín editó recientemente la obra teatral ZARPAZO, escrita por el Prof. Gilberto Martínez y basada en los acontecimientos del 8 de junio de 1973 en la Universidad de Antioquia.

En Manizales el poeta y hombre de danzas, Dorian Uribe González, ha publicado su primer libro de poesía GUSANO VERDE PERDIDO EN LA NIEBLA, con formas diferentes a las establecidas en unos versos intimamente sonoros y también con una agradable presentación editorial.

La Universidad Nacional, Sede Manizales, desarrolló entre el 4 y el 7 de febrero/75, el '1er. Seminario Académico' con la masiva participación del profesorado. Del seno de las reuniones en grupos de trabajo y de las plenarias salieron interesantes documentos de conceptualización académica y de evaluación universitaria que se han recogido en las correspondientes MEMORIAS. Es un experimento que muestra un nuevo estilo de trabajo, democrático y audaz.

El escritor antioqueño DARIO RUIZ GOMEZ, dentro de su gran productividad intelectual, ha engendrado recientemente dos libros que ya circulan por Universidades y Librerías. Se trata del poemario SEÑALES EN EL TECHO DE LA CASA, serio y abstracto, y del libro de cuentos LA TERNURA QUE TENGO PARA VOS, que editó Monte Avila de Venezuela. Sus calidades son reconocidas y ya es un nombre que ha hecho imagen en el campo internacional. También publicó con el Arq. Jesús Gamez un libro fotográfico-poético intitulado PUERTAS, VENTANAS Y PORTONES de Antioquia. Se trata de apartes investigativos adelantados por ambos autores en los últimos años. Este es indudablemente un aporte valioso al rescate de la cultura nuestra, la que anda por ahí perdida en las calles de los pueblos o entre matorrales de sitios distantes. O ahogada por los rascacielos de las urbes.

Tenemos claro en la conciencia que es a la Universidad a quien compete en primera instancia ocuparse de la 'cultura nuestra', del rescate de cualquier germen de cultura nacional. Su tarea investigativa debe inducirse además a este campo. Y a nivel de todas las carreras. En este sentido vale la pena impulsar que la Universidad se ocupe del folclor, a nivel de cátedras, conferencias e investigaciones.

COLABORADORES

ATAHUALPA DEL CIOOPPO: Director-fundador del Grupo de Teatro EL GALPON de Montevideo, Uruguayo. Prolongada y eficaz trayectoria cultural a nivel latinoamericano.

JUAN RULFO: Escritor mexicano. Autor de la novela corta PEDRO PARAMO y la colección de cuentos LLANO EN LLAMAS.

TEOFILO POTES: Folclorista negro de la costa pacífica colombiana. Ha rescatado en gran parte el folclor del Pacífico, incluso a nivel de la producción de sus instrumentos tradicionales. Es también especialista en culturas africanas y su influencia en América.

OSCAR ROBLEDO HOYOS: Sociólogo. Ensayista y Poeta. Profesor en la Universidad Nacional, Sede Manizales.

JESUS MEJIA Y RAMON VASQUEZ: Profesor y alumno de la Escuela Popular de Arte en Medellín. El primero, folclorista.

MANUEL JOSE NOGUERA: Profesor en la Universidad Nacional, Sede Manizales. Ingeniero con disciplinas en varias áreas.

JUAN JOSE ARRIOLA Y EDMUNDO VALADES: Escritores mexicanos de la generación de Juan Rulfo. Autores de Cuentos y Novelas.

CINE CLUB JORGE IVAN LOPEZ

**Frentes Estudiantiles Cultural y Deportivo
de la Universidad Nacional, sede Manizales**

Desarrollo Indoamericano: Una publicación de Colombia para América Latina

En circulación el N° 27: /Apuntes para una teoría del interés, José Consuegra/ Marx y el caso chileno, Alejandro Lipschutz/ Sobre las raíces del desarrollo y el subdesarrollo en el nuevo mundo, André G. Frank/ Una política de ingresos y salarios para Colombia, Isidro Parra Peña/ La investigación social directa como instrumento de la sociología de la liberación, F. Gómez Jara y N. Pérez/ La dictadura militar fascista de Chile, M. A. Aguirre/ Carta Abierta a los intelectuales del Caribe/ El decálogo de Luis Carlos Pérez en la dirección de la Universidad Nacional/ La función administrativa y académica en la Universidad, Nelly de Aparicio/ El Consejo Mundial de la Paz y la Universidad Chilena/.

Director: JOSE CONSUEGRA. Apartado aéreo 50122, Barranquilla.

CONTENIDO

- 1 En la edición diez de ALEPH
- 2 Atahualpa del Cioppo y el Teatro Latinoamericano
/Entrevista/ Carlos Enrique Ruiz/
- 9 Qué hay de la vida y actividades de Juan Rulfo-
/Entrevista/ C.E.R./
- 13 Intervenciones del Maestro TEOFILO POTES en el
1er Foro Nacional de Folcloristas/ Manizales, ene-
ro 5 - 6 de 1975/
- 18 La madera del tiempo/ POESIA/ Oscar Robledo -
Hoyos/
- 20 Apuntes monográficos sobre un arte marcial Colom-
biano/ Jesús Mejía O., Ramón Vásquez/
- 29 Lucha de Clases/ Manuel José Noguera/
- 35 Qué es el Humanismo?/ Juan José Arreola/
- 36 Acerca del Estilo Literario/ Edmundo Valadés/
- 37 NOTAS
- 39 COLABORADORES

La presente edición de ALEPH se reali-
zó con el apoyo de la Universidad Na-
cional de Colombia, siendo Decano en-
la Sede de Manizales el Ing. Jaime
Pinzón Atéhortú