

LITERATURA CHILENA en el EXILIO

7

JULIO, VERANO DE 1978
EDICIONES DE LA FRONTERA
LOS ANGELES, CALIFORNIA

SUMARIO

VOL. 2 - No. 3 ■ AÑO 2 - No. 7

	1	Mensaje de los Artistas e Intelectuales
GUILLERMO ARAYA	2	Estructura del Canto General de Neruda
PEDRO BRAVO-ELIZONDO	6	Teatro y Sociedad en la época de Bernardo O'Higgins
MANUEL JOFRE	9	La imaginación realista de García Márquez
ARMANDO CASSIGOLI	14	La Obra Literaria de Eugenio González
BERNARDO SUBERCASEAUX	16	Intento de Fundación de una Literatura Nacional
GONZALO ROJAS	21	Testimonio sobre Pablo de Rokha
	23	Poetas Chilenos en Canadá
JAVIER CAMPOS	23	Poemas IV - VI y VII.
MANUEL ARANGUIZ	23	Comunicado para niños, Decreto Militar, Tarea, De la Naturaleza frente a la Historia, No nos separa, Las Vanidades.
	24	La Ciudad, El Traslado, Correspondencia.
GONZALO MILLAN	24	Exilio, Café Negro, Adentro, Llamada.
JORGE CANCINO	24	Cuando se Acabaron, Cuando se Marchó.
JORGE ETCHEVERRY	25	Especialistas en Literatura y Lingüística.
NAIN NOMEZ	25	Poema para el Mundo nuestro.
FRANCISCO VIÑUELA	26	Los hombres que pelean se llaman, Chile: Entre sin golpear.
MANUEL JOFRE	26	Mi Pueblo, La Traición.
NELLY HERRERO	27	Leandra.
CARLOS OSSA	29	Pedro de la Barra, la permanente referencia al hombre.
ANA PIZARRO	31	Campo Minado.
CONSTANZA LIRA	32	Documentos
	33	Sobre Salvador Allende.
	34	Libros
ARMANDO CASSIGOLI	35	Libros
BERNARDO SUBERCASEAUX	35	Libros
JUAN ARMANDO EPPLE	36	Libros
DAVID VALJALO		Contraportada - El Poeta Asesinado

Los Autores

- GUILLERMO ARAYA • Ver LICHEX No. 5
 PEDRO BRAVO-ELIZONDO • Ver LICHEX No. 2
 MANUEL JOFRE • Ver LICHEX No. 5
 ARMANDO CASSIGOLI • Ver LICHEX No. 1
 BERNARDO SUBERCASEAUX • Ver LICHEX No. 1
 GONZALO ROJAS • Ver LICHEX No. 1
 JAVIER CAMPOS • Poeta y Escritor. Exilado en Canadá.
 MANUEL ARANGUIZ • Poeta y Escritor. Exilado en Canadá.
 GONZALO MILLAN • Ver LICHEX No. 3
 JORGE CANCINO • Poeta y Escritor. Exilado en Canadá.
 JORGE ETCHEVERRY • Ver LICHEX No. 5
 NAIN NOMEZ • Ver LICHEX No. 5
 FRANCISCO VIÑUELA • Poeta y Escritor. Exilado en Canadá.
 NELLY HERRERO • Se inicia en la Literatura. Exilada en Canadá.
 CARLOS OSSA • Ha publicado Novela, Cuento y Ensayo. Escritor y Periodista. Exilado en Argentina.
 ANA PIZARRO • Profesora y Escritora. Exilada en Venezuela.
 CONSTANZA LIRA • Ha publicado cuentos para niños y guiones para Revistas Infantiles en Quimantú. Profesora de Literatura. Exilada en Alemania.
 JUAN ARMANDO EPPLE • Ver LICHEX No. 1
 DAVID VALJALO • Ver LICHEX No. 1

Las ilustraciones del presente número, corresponden a Murales en el Exilio, realizados en los lugares siguientes: La Maison de la Jeunesse, Edificio de la Municipalidad de Creteil, Francia, Octubre de 1977, artistas de la Brigada Venceremos; Boston Mural, Mayo de 1977, por el Boston Union Visual Art, artistas latinoamericanos en el exilio, Boston, Massachusetts, USA, y Washington DC, Mural, por Letelier-Moffitt Memorial Foundation, artistas del Centro de Artes de Washington DC, USA., Septiembre de 1977.

LITERATURA
CHILENA
EN
EL EXILIO

Fernando Alegría
Director
P. O. Box 3723
Stanford, Ca. 94305

David Valjalo
Editor
P. O. Box 3013
Hollywood, Ca. 90028

Guillermo Araya • Jaime Concha
Juan Armando Epple • Nelson Osorio
Consejo Editorial

Gabriel García Márquez, Presidente
Comité Internacional

Demetrio Aguilera Malta	Víctor Hernández Cruz
Mario Benedetti	George Hitchcock
Ernesto Cardenal	Pedro Orgambide
Julio Cortázar	Miguel Otero Silva
Paulo de Carvalho Neto	Manuel Puig
Miguel Donoso Pareja	Angel Rama
Lawrence Ferlinghetti	Juan Rulfo
Jean Franco	Ernesto Sábato
Eduardo Galeano	Marta Traba
Dr. Rafael Gutiérrez Girardot	Roberto Vargas

Impreso por: The Frontera Press. Los Angeles, California.

Editado por: Ediciones de la Frontera
Copyright: Literatura Chilena en el Exilio

Vol. 2 No. 3

Año 2 No. 7

Julio 1978, California. USA.

MENSAJE DE LOS ARTISTAS E INTELLECTUALES CHILENOS
QUE RESIDEN EN EL EXTRANJERO A LOS TRABAJADORES
Y AL PUEBLO DE CHILE CON MOTIVO DEL 1° DE MAYO

Nos dirigimos a Uds., para saludarles con ocasión del Primero de Mayo, Día Internacional del Trabajo.

Por diversas circunstancias los firmantes de este mensaje, artistas e intelectuales chilenos, nos encontramos fuera de la Patria, pero la distancia no debilita en absoluto nuestra ligazón con ella.

Nuestras raíces están y seguirán estando en Chile. Vivimos pendientes de todo lo que allí sucede, preocupados por el porvenir de nuestro país, atentos a los afanes de nuestros compatriotas por remover los obstáculos materiales y espirituales que entraban su progreso. Tenemos especial preocupación por aquellos problemas que, por estar relacionados con los derechos esenciales de las personas, afectan seriamente la convivencia nacional.

Nuestro anhelo más profundo es que los chilenos seamos capaces de unirnos a trabajar juntos por la grandeza de la Patria. A la realización de este propósito queremos contribuir con nuestras fuerzas y capacidades.

Estimamos propicia la oportunidad de la celebración del Día del Trabajo para testimoniar nuestro respeto por todos los trabajadores chilenos, por todo el pueblo laborioso a cuyas esperanzas por una vida mejor nos asociamos en este día.

Adhieren:

Claudio Arrau
Roberto Matta
Juan Pablo Izquierdo
Juan Orrego Salas
Jose Donoso
Edgardo Enriquez
Gustavo Becerra
Nemesio Antunez
Fernando Alegría
Enrique Kirberg
Leopoldo Castedo
Jorge Edwards
Patricio Bunster
José Balmes

Nelson Osorio
Fernando Quilodrán
Hernán Ramírez Necochea
María Asunción Requena
Marta Rivas de Gumucio
Miguel Rojas Mix
Waldo Rojas
Orlando Rodríguez
Eulogio Joel Sanchez
Federico Schops
Antonio Skarmeta
Bernardo Subercaseaux
Leonardo Urbina
Armando Uribe
Hernán Valdés
David Valjalo
José Miguel Varas
Luis Ynigo Madrigal
Alejandro Witker

LETRAS

Guillermo Araya
Guillermo Añías
Raul Benavente
Luis Bocaz
Omar Cáceres
Gabriel Carvajal
Leonardo Carvajal
Armando Cassigoli
Carlos Cerda
Mario Céspedes
Jaime Concha
Salvatore Copola
Luis Enrique Delano
Poli Delano
Jorge Díaz
Ariel Dorfmann
Carlos Drogue
Luis Domínguez
Jorge Echeverry
Juan Armando Epple
Juan Carlos García
Oscar Hahn
Manuel Jofré
Eduardo Labarca
Omar Lara
Hernán Loyola
Maffud Massis
Gonzalo Millán
Pedro Mira
Manuel Miranda
Julio Moncada
Jorge Narvaez
Nahim Nomes

MUSICA

Roberto Bravo
Hilda Cabezas
Ines Carmona
Patricio Castillo
Charo Cofré-Hugo Arevalo
Agustín Culler
Duo Internacional Eulogio
Dávalos-Miguel Cherubito
Lucía Díaz
Mariela Ferreira
Fernando García
Payo Grondona
Intillimani
Rene Largo Farías
Patricio Manss
Alfonso Montecino
Eduardo Moubarak
Juan Felipe Orrego
Sergio Ortega
Angel e Isabel Parra
Tita Parra
Raquel Pavez
Quilapayún
Raul Rivera
Osvaldo Rodríguez
Daniel Smith
Hans Stein
Tamarugo
Tiempo Nuevo
Edmundo Vasquez
Patricio Wang

PLASTICA

Gracia Barrios
Cecilia Boissier
Eduardo Bonatti
Antonio Castell
Sergio Castillo
René Castro
Fernando Daza
Guillermo Deisler
José de Rokha
Luko de Rokha
Irene Domínguez
Pilar Domínguez
Julio Escamez
Antonio Ferreiro
Jaime Fica
José García
Celsa González
Patricia Israel
Fernando Krahn
Helga Krebs
Mauricio Lara
Juan Leon
Ricardo Meza
Emilio Miguel
Andrea Morales
Guillermo Nuñez
Agustín Olavarría
Cristián Olivares
Ortiz Pozo
Margarita Pellegrín
René Poblete
Alfonso Puente
Mario Richeda
Juan Sandoval
James Smith
Carlos Solano
Raúl Sotelo
Humberto Soto
Eugenio Tellez
Mario Toral
Carlos Vasquez
José Venturelli
Ivan Vial
Dolores Walker
Carmen Waugh
Eugenia Zamudio
Enrique Zañartu

ARTES ESCENICAS

Lientur Carranza
Betty de Carranza
Belgica Castro
Oscar Castro
Hector Duvauchelle
Humberto Duvauchelle
Orieta Escamez
Patricia Guzman
Gaby Hernandez
Nelly Hernandez
Mireya Latorre
Sergio Madrid
Coca Melnik
Rayen Mendez
Francisco Morales
Raquel Parot
Gastón Quezada
Anybal Reyna
Raul Rivera
Hilda Rivero
Gloria Roma
Rocio Rovina
Coca Rudolfe
Julio Sichtel
Carmen María Swenburn
Mario Tardito
Joan Turner de Jara
Juan Vera
Eliana Vidal
CINE
Pablo de la Barra
Charles Elsesser
Federico Elton
Enrique Goncalves
Patricio Guzmán
Douglas Huber
Miguel Littin
Jackeline Muesca
Nestor Olhagaray
Jorge Pacheco
Alvaro Ramirez
Hector Ríos
Juan Emilio Pacull
Raúl Ruiz
Claudio Sapiain
Helvio Soto
Sergio Trabucco
CRITICOS DE ARTE
Ana María Budeguer
José Enriquez
Gina de Enriquez
Ana de Pizarro

ESTRUCTURA DEL CANTO GENERAL DE NERUDA

□ GUILLERMO ARAYA

NOMBRE.

La palabra *canto* está en contacto muy estrecho con la palabra *cantar* (*Cantar del Mío Cid*) en la lengua española y con la palabra *chanson* (*Chanson de Roland*) en la francesa. *Cantares de gesta* se llaman los poemas épicos de la literatura española y *chansons de geste* los de la literatura francesa. Esta cadena lingüística permite situar de inmediato la obra de Neruda dentro de un género literario determinado y dentro de una tradición literaria muy precisa. El género literario del *Canto General* es el épico y la tradición literaria es la de las literaturas románticas. La palabra *canto* tiene, pues, en el título de este libro, el significado de 'poema épico'. *General* tiene aquí dos significados que se suman y que se complementan:

1. 'de toda América'
2. 'de todo lo ideológico positivo'

Parece que nadie discute la primera acepción asignada al adjetivo *general*. Todo lector del poema sabe que en él se canta a América, a toda la América extendida del uno al otro polo. La segunda acepción debe ser apoyada con una breve demostración.

Lo *ideológicamente positivo* en la obra es lo que el poeta presenta como tal. No hay aquí pertinencia para el criterio verdad-errores como en la ciencia. En la obra es positivo aquello que el narrador presenta como tal y negativo lo calificado de este modo por el poeta. En esta obra dedicada principalmente a la América toda, aparecen de pronto nombres de personas y países (o ciudades) que nada tienen que hacer con nuestro continente. Algunos de los topónimos se explican simplemente porque son necesarios para la narración de aspectos autobiográficos existentes en el poema. *Birmania*, *Ceylán*, *India*, etc., se encuentran en la XV serie del *canto*, *Yo soy*, cuando el poeta cuenta parte de su vida. En estos casos, si hay alguna valoración de estos lugares, ésta es sólo sentimental y autobiográfica. Pero esparcidos en los otros cantos del poema, muchos nombres propios aparecen con inequívoca valoración política e ideológica. La URSS (Rusia), Grecia, —la Grecia de los guerrilleros comunistas de la década del 40 es la que aquí se canta—. China, Hungría, Bulgaria, Moscú, Stalingrado, Praga, Varsovia, son denominaciones cargadas de valores superiores y paradigmáticos. Los nombres de Stalin, Mao Tse Tung, Voroshilov, Molotov, Carlos Chaplín, Erenburg, Aragón, Eluard, representan lo valioso y ejemplar para el mundo de la obra. Truman, Chamberlain, 'Chang el Mercenario', oposición a ellos ilustran lo negativo y anti-ejemplar. Esta oposición marcada de nombres y valores se expresa de un modo muy claro e inequívoco en la serie IX del poema, *Que despierte el leñador*. Aquí se hace un paralelismo extenso entre el mundo capitalista representado por los Estados Unidos y el mundo comunista encarnado por la URSS. El poeta exalta a éste último y condena al primero.

En la línea ideológico-política del capitalismo no aparecen —sino excepcionalmente— nombres de Europa, de África o Asia —de países o de políticos— porque no tienen cabida en el mundo valorativo de la obra. Sólo tiene ingreso en ella —más allá de lo americano— aquello que juega de un modo inequívoco en un sentido axiológico fundamental: las fuerzas que según la apreciación del narrador promueven la libertad, el bienestar y el desarrollo de los pueblos y aquellas que son de signo contrario. Aquí se produce un desequilibrio aparente en la obra. Parecería que el poeta amplía el poema a dominios extraamericanos guiado exclusivamente por un criterio de selección favorable a sus puntos de vista. Pero esto no es así. Este aparente desequilibrio se debe a un hecho estructural del *Canto*. El gran antagonista de lo valorado como progresista y positivo es el imperialismo norteamericano. Y resulta que estructuralmente EE. UU. de Norteamérica tiene su lugar en el tema principal del poema, es decir, se sitúa dentro del espacio cantado en él: América. Esto hace que el poeta no tenga necesidad de salirse del ámbito primero de su *Canto*, sino excepcionalmente, para señalar lo antiejemplar, axiológicamente. En su segunda acepción, pues, *general* señala todo aquello extraamericano que es cantado por ser visto como ideológicamente positivo por el poeta. Y en su calidad de tal integra también el mundo del poema.

TEMA.

El tema del *Canto* queda expuesto en su primer poema:

'Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,' (I, 1).

'Contar la historia' significa aquí describir la tierra y la naturaleza americana (fauna, flora, ríos, océanos), revelar la génesis del mundo americano (cosmogonía), contar el origen y las luchas del hombre nacido de esta tierra (el hombre de arcilla), presentar y calificar los adversarios de América y de sus creaturas (hombre, minerales, naturaleza), cronicar hechos contemporáneos del poeta de orden político y social, narrar aspectos de la vida del poeta (autobiografía), valorar los procesos y enfrentamientos que se han producido en la tierra americana, revelar los elementos externos positivos y negativos que han influido en el pasado americano y, en definitiva, hacer un canto general de América y de las fuerzas ideológicas que se enfrentan en el mundo, distinguiendo aquellas que favorecen el progreso de América de aquellas que están en contra. En nuestra lengua y en cualquiera otra, es difícil encontrar una expresión que pueda decir tantas cosas juntas sintéticamente. La expresión 'contar la historia' es, tal vez, la más adecuada para decir todo esto por su gran amplitud semántica. (1)



Gabriel García y Guillermo Núñez, frente a un detalle, en pleno trabajo del Boston Mural, Mayo 1977, realizado por el Boston Union Visual Arts.

SERIES.

La amplitud espacial y temporal que abarca el poema, su enorme riqueza temática que sucintamente recién he indicado, hacían imposible elegir el modo de organización de la materia cantada que se había empleado con eficacia para asuntos más reducidos. La cólera de Aquiles (*Iliada*), la heroica muerte de un valiente paladín (*Chanson de Roland*), la transformación del destierro en triunfo por un caballero cristiano ejemplar (*Poema de Mio Cid*), la lucha encarnizada entre dos pueblos (*La Araucana*), . . . son temas muy bien acotados y canalizables dentro de un decurso orgánico. La división de estos poemas en cantos (2), aparece como lógica y fundada. El tema circunscrito que se trata en ellas se distribuye en trozos aproximadamente de la misma extensión y de una estructura fija que se repite. Este esquema no servía para el proyectado poema nerudiano. Por eso construyó su poema mediante la secuencia de series y no de cantos. Las series son mucho más libres en su estructura, en su extensión, en su contenido y en su organización interna. No tienen por qué someterse al esquema rígido de los cantos constitutivos de los poemas épicos que he citado y de muchos otros semejantes. Serie significa conjunto de composiciones poéticas —en este caso— relacionadas entre sí y que se suceden temporalmente. Una característica de este modo de organización poética salta de inmediato a la vista: se trata de una estructura abierta. Las series pueden tener más o menos composiciones, ser complejas o simples, subdividirse o presentarse como enterizas, etc. Esto las hace mucho más aptas que los cantos tradicionales para contener el tema del poema de Neruda. Ejemplo de todo esto se encuentra en las quince series que constituyen el *Canto General* (3). *La Arena traicionada* es una de las series más extensas y complejas. Contiene 55 composiciones y está dividida en 5 secciones. En un grado mayor tienen características semejantes el *Canto general de Chile* y *Los Libertadores*. La libertad orgánica de la serie permite también el caso opuesto. Así ocurre con la serie *Alturas de Macchu Picchu* que está constituida por una sola composición poética aunque ésta se divide en doce trozos. A pesar de esta división el poema es unitario, es uno solo.

El carácter temporal de la literatura no permite la creación de lo coexistente simultáneamente. A pesar de que tantas veces se ha dicho y se ha repetido que el *Canto General* es un gran fresco a la manera de las obras de los muralistas mexicanos, esto no deja de ser un hablar metafórico y, en el fondo, inexacto. Lo que sí puede hacer el poeta es sumar, aglomerar en el tiempo, adicionar cosas diferentes que en la memoria se van uniendo. La serie —estructura abierta y de forma

flexible— ha permitido a Neruda construir una cadena melódica y nemónica con contenidos tan variados como lo que se proponía cantar y contar. Las series *El fugitivo* y *Yo soy* son autobiográficas; *Los conquistadores*, *La arena traicionada* y *La tierra se llama Juan* son de violenta denuncia ideológica; *La lámpara en la tierra* y *El gran Océano*, cosmogónicas; *Alturas de Macchu Picchu*, filosófico-mítica; y en muchas de ellas hay trozos o composiciones profundamente líricos.

LIBERTAD DE ESTRUCTURA Y RIQUEZA DE FORMAS.

La flexibilidad de la serie —cada una de ellas es sólo una parte del poema—, armoniza con la gran libertad de estructura del *Canto* en su conjunto. Es la libre estructura de la obra como totalidad la que permitió la elección de la serie como unidad menor constitutiva. El *Canto General* se presenta como una selección de temas pertenecientes al mundo objetivo e histórico y al ámbito de la experiencia personal. Esta estructura que permite al poeta incorporar libremente lo que estime pertinente y dejar fuera lo que desee alejan mucho a su obra de una composición de tipo clásico o barroco, es decir, de estructura cerrada. Neruda aprovecha en su poema la gran libertad conquistada en la literatura —y en el arte— a partir del romanticismo y, sobre todo, a partir de los movimientos artísticos posteriores a la primera guerra mundial. Sin inventarse un esquema del *Canto General* a gusto del crítico sino que entregándose plenamente al que fluye espontáneamente de la obra de Neruda, podría concebirse ésta perfectamente excluyendo de ella, por ejemplo, la serie *Los ríos del Canto*. O fundiendo en una sola serie *El fugitivo* y *Yo soy*, etc. A la inversa, una serie titulada *La Cordillera de los Andes* o *Los Lagos de Chile* (en vez de *Las flores de Punitaqui*) sería algo altamente compatible con la temática y sentido del poema. Semejante experimento podría extenderse también a las composiciones poéticas que forman las diversas series (con la única excepción tal vez, de *Alturas de Macchu Picchu*). Algunas de ellas podrían ser sustraídas y otras agregadas. Esto último ha ocurrido de hecho. *Artigas* y *Castro Alves del Brasil*, poemas publicados el primero en *La Barcarola* y el segundo suelto, fueron incorporados posteriormente a la serie IV, *Los Libertadores*, del *Canto General*. Pero más allá de todo ejercicio crítico —bueno sólo para mostrar lo que la obra es y para potenciar su valor, no para transformarla— hay que tener presente que el *Canto*, tal como existe, representa la selección hecha por su creador y se pliega a su voluntad inequívoca. Y tal como existe y como es, debe ser analizado e interpretado. Su existencia se impone al lector y al crítico como una realidad inmodificable.

La libertad selectiva del poema en su conjunto, extendida a las series que lo constituyen, se encuentra también en la gran variedad de versos y de composiciones que hay en él. Variedad que permite una gran riqueza formal y el aprovechamiento de muy diversas estructuras. Así, por ejemplo, a continuación de una composición solemne, elegíaca, compuesta en parte importante de versículos extensos (el poema a José Miguel Carrera), viene otro poema que utiliza la forma de la cueca (poema a Manuel Rodríguez) (4).

Tomada en su conjunto, la materia del poema se ordena de lo general a lo particular, desde lo propio de la América toda a la biografía del poeta: serie primera, *La lámpara en la tierra*; última, *Yo soy*. Pero esta ordenación rectilínea está sometida a profundas alteraciones. Así, por ejemplo, la serie décima, *El fugitivo*, precede a la de *El Gran Océano*, décimo-catorce, serie cosmogónica. Otras podrían ocupar perfectamente un lugar de orden diferente (IX *Que despierte el leñador*, XII *Los ríos del canto*, etc.). Teniendo presente lo anterior, puede afirmarse que el tiempo interno del *Canto* es prospectivo para todas aquellas series que admiten una cronología histórica o cronística externa al poema, objetiva. Pero la temporalidad interna y externa se subjetivizan por la intervención pancrónica del yo del poeta. De diferentes modos su voz y su presencia —como la de otro personaje más del poema— se manifiestan reiteradamente desde el comien-

zo hasta el final de la obra. Como *medium*, como vate, revela el mundo americano que habla por su voz. América busca su garganta para expresarse a través de él:

*Y así de tierra a tierra fui tocando
el barro americano, mi estatura,
y subió por mis venas el olvido
recostado en el tiempo, hasta que un día
estremeció mi boca su lenguaje.* (XV, 12).

El vate es capaz de cantar lo americano porque la tierra de este nuevo mundo ha conservado los sucesos acaecidos en ella; la memoria de lo pasado, nombrada negativamente ('el olvido'), acumulada en la tierra que ha traspasado el tiempo, habla por la boca del poeta. De esta tierra americana procede también el poeta mismo ('mi estatura') (5). El vate puede expresar la naturaleza americana desde su ahora,

*Descubridor, el ancho mar, mi espuma
latitud de luna, imperio del agua,
después de siglos te habla por mi boca.* (III, 10) (6),

exclama dirigiéndose a Balboa; o identificado con la tierra americana, existiendo ya en ella antes de nacer como individuo, observa los acontecimientos del pasado, inmerso en ese entonces como en un presente, y habla a sus hermanos de raza. Frente al implacable avance de Cortés, exhorta a los indios mexicanos:

*(Hermano, aterrado, no tomes
como amigo al buitre rosado:
desde el musgo te hablo, desde
las raíces de nuestro reino.)*

De dos maneras, pues, la voz del vate revela lo americano: porque América se expresa a través de ella o porque ella ya existe en la naturaleza americana —desde siempre— y desde ahí se alza contra el invasor (7). La existencia pre-individual del poeta en la tierra americana, su estar ya desde que América existe, cobra a veces una fuerza ejecutiva de primer orden. De voz que canta pasa a ser un guerrero más de los que luchan contra los invasores españoles. Narrando el sacrificio de Valdivia a mano de los araucanos, se introduce entre el nosotros colectivo de los vencedores del gobernador español mediante una nutrida secuencia de verbos activos en primera persona de plural ('llevamos', 'trajimos', 'colmamos', 'bailamos', 'golpeamos', 'corramos', 'repartimos', 'entregamos', 'entramos', 'repartimos'), serie inclusiva del yo del poeta que culmina rotundamente con su plena individualización:

*Yo hundi los dientes en aquella corola
[el corazón de Valdivia]
cumpliendo el rito de la tierra.* (IV, 12)

El vate puede revelar el pasado de América o actuar desde la naturaleza americana antes de poseer biografía personal, porque su origen se hunde en ella. Como materia que viene de la tierra y va a la tierra y como especificación biológica y humana de esa tierra, reconoce su patria en lo indígena chileno:

*No tuvieron mis padres araucanos
cimeras de plumaje luminoso* (III, 20)

Pero también se siente hijo de la 'materna Oello':

Estoy hecho de tus raíces (III, 16).

Los demás indígenas americanos son de su sangre, la del inca Atahualpa (III, 14), o son sus hermanos, 'jóven hermano' (Cuauhtémoc, IV, 1);

*Sube a nacer conmigo, hermano.
(Macchu Picchu, II, 12).*

Como los demás hombres americanos, el poeta mismo está hecho de la tierra de América. Narrando la euforia de los guerreros araucanos durante el sacrificio de Valdivia, escribe:

*Y bailamos golpeando los terrones
hechos de nuestra propia estirpe oscura*

*Entonces, de la tierra
hecha de nuestros cuerpos, nació el
canto de la guerra, . . .* (IV, 12)

Revelando la sustancia de que está hecho su *Canto*, la tierra del nuevo mundo se derrama omnipresente:

*América, no de noche
ni de luz están hechas las sílabas que cunto.
De tierra es la materia apoderada
del fulgor y del pan de mi victoria,
y no es sueño mi sueño sino tierra.
Duermo rodeado de espaciosa arcilla
y por mis manos corre cuando vivo
un manantial de caudalosas tierras.
Y no es vino lo que bebo sino tierra,
tierra escondida, tierra de mi boca,
tierra de agricultura con rocío,* (VI, 17).

En once versos aparece siete veces la palabra *tierra*, y una vez *arcilla*, sinónimo de la primera. Se siente

*empapado en espesura de tu especie, [de América]
amamantado en sangre de su herencia.* (VI, 18).

PRESENCIA DE CHILE.

La presencia de Chile en el *Canto* es mucho más extensa que la de cualquier otro país o región americana. Hay series dedicadas exclusivamente a Chile:

Canto General de Chile (VII)
Las Flores de Punitaqui (XI)
Coral de año nuevo para la Patria en tinieblas (XIII)

Otra, casi exclusivamente:

La tierra se llama Juan (VIII)

Las series autobiográficas —*El fugitivo* (X), *Yo soy* (XV)— están vinculadas al mismo país, en su mayor parte. No cabe duda que el centro de gravedad del poema está desplazado hacia el Sur del continente, hacia Chile. Esta es la patria del poeta, en ella se dieron sus primeras impresiones de niño y sus primeras experiencias de joven. Cordialmente es imposible que esto no se trasunte en una obra como el *Canto General*. La misma información escolar y refleja del ambiente en que le tocó vivir formaron en él un ámbito de referencias más nutrido y sólido respecto a su país que el adquirido sobre otros países americanos. Y esta circunstancia cobra un peso indudable cuando se trata de la creación literaria.

GENESIS DEL POEMA.

Pero, sobre todo, la enorme presencia de Chile en el *Canto* se explica porque la idea original de Neruda era la de escribir un *Canto General de Chile*. Esta idea original, ampliada más tarde hasta transformarse en el *Canto General*, no condujo al poeta a eliminar su idea primitiva. Prefirió, más bien, incorporar el proyecto inicial, de radio más reducido, en la obra final, de un ámbito mayor.

Ya en 1938 fué publicada la *Oda de invierno al río Mapocho* en la *Revista de las Españas* (8). Esta oda será incorporada después a la serie VII del *Canto*. Este año de 1938 ha sido indicado por la crítica como el de inicios de esta obra (9). El propio Neruda vincula su concepción del *Canto General* a su experiencia de la guerra civil española:

*"El contacto de España había fortificado y madurado.
Las horas amargas de mi poesía debían terminar.
El subjetivismo melancólico de mis Veinte poemas de amor o el patetismo doloroso de Residencia en la tierra tocaban a su fin. Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar las luchas de los hombres? Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente a las aspiraciones del ser humano.
Comencé a trabajar en mi Canto General.*

La idea de un poema central que agrupara las incidencias históricas, las condiciones geográficas, la vida y las luchas de nuestros pueblos, se me presentaba como una tarea urgente." (10).

Aunque en sus dos terceras partes el libro se escribió entre 1948 y 1949 (11), once años transcurrieron desde que fué comenzado.

AUSENCIAS.

Lo expuesto hasta aquí debería hacer comprensible, en sus líneas esenciales, la estructura del *Canto General*. Obra abierta, flexible, constituida por una selección de elementos realizada por el autor con su centro de gravedad en la patria del poeta, cumple en una proporción importante con el tema que el propio poeta se señalara en el primer poema de su obra. Nadie podría pedirle cuentas por qué no se refirió a tal o cual tribu indígena americana, a ésta u otra hazaña de un héroe nacional o a acontecimientos históricos del desenvolvimiento propio de cada país. Ausencias podría señalar cualquier escolar de cada nación americana que en el colegio haya estudiado un poco la prehistoria y la historia de su patria.

En cuanto a los conquistadores y colonizadores europeos, nadie podría esperar que Neruda se hubiera referido a la implantación de los holandeses en las Antillas y América del Sur, o de los franceses en las tres Américas. De mayor envergadura es la ausencia en el *Canto* de la colonización inglesa en EE. UU. y Canadá y la acción de los conquistadores portugueses en Brasil.

Hay también un invasor forzado de las tres Américas que llegó a ellas como esclavo pero que ha cobrado gran importancia social y cultural, que está omitido en el *Canto*. El negro y lo negro están casi completamente ausentes (12). La palabra África no figura en el *Canto General*. Esta me parece ser una de las ausencias más notorias del poema. Se podría especular largamente sobre esto, pero parece inútil porque parece muy difícil llegar a descubrir la razón fundamental que explicaría tal omisión. No estará de más tener siempre presente que la enorme temática del *Canto* se hubiera hecho inagotable si con cualquier cartabón levantáramos una enumeración de elementos que deberían haber sido cantados.

NOTAS:

(1) Obsérvese, de paso, que Neruda procede de acuerdo con toda la tradición épica occidental, desde Homero hasta Ercilla o José Hernández, indicando en los inicios de su poema el tema que será tratado en él. En el primer canto de la 'Ida' de Martín Fierro se dice:

*'Pido a los santos del cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a contar mi historia'*

Y la 'Vuelta' comienza así:

*'Atención pido al silencio
y silencio a la atención,
Que voy en esta ocasión
Si me ayuda la memoria,
A mostrarles que a mi historia
Le faltaba lo mejor'.*

(El subrayado es mío). Para un estudio global del *Canto General*, V. Noël Salomon. *Un événement poétique: le 'Canto General'*.

Bulletin Hispanique, T.LXXVI, No. 1-2 Janvier-Juin 1974, pp. 92-124.

(2) Aquí la palabra *canto* significa 'cada una de las partes en que se divide el poema épico', es decir, lo equivalente al capítulo en la novela y no tiene el significado con que aparece en el título del libro de Neruda, *Canto General*, donde equivale a *cantar*.

(3) I. *La lámpara en la tierra*, II. *Alturas de Macchu Picchu*, III. *Los Conquistadores*, IV. *Los Libertadores*, V. *La arena traicionada*, VI. *América, no invoco tu nombre en vano*, VII. *Canto General de Chile*, VIII. *La tierra se llama Juan*, IX. *Que despierte el leñador*, X. *El fugitivo*, XI. *Las flores de Punitaqui*, XII. *Los ríos del canto*, XIII. *Coral de año nuevo para la patria en tinieblas*, XIV. *El gran Océano*, XV. *Yo soy*.

(4) Habría que hacer un estudio —que podría abarcar toda la obra de Neruda— para determinar con exactitud las formas de versolibrismo que hay en ella, su sentido, su evolución y para determinar también cuándo y cómo ha sido empleada la métrica tradicional.

(5) En el poema inicial del *Canto* había quedado ya expuesta la función reveladora del poeta:

*Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.* (I, 1).

(6) Todos los textos de Neruda que aparezcan subrayados lo han sido por el autor de este comentario salvo que se diga expresamente algo diferente.

(7) Sólo en una ocasión, a lo largo de todo el *Canto*, interviene una voz estructurante de la composición que no es la voz del poeta. Está sobre la voz del poeta y canaliza su actividad de vate. En la épica clásica, correspondería ésta a la voz de la musa. Como una supervivencia, sin desarrollo real posible en el canto nerudiano, de tan antiguas e ilustres obras del género épico, se manifiesta de pronto esta milenaria voz en esta novísima epopeya del siglo XX. El poeta viene de cerrar un paréntesis sobre la sangre griega de los guerrilleros comunistas que riega ese país en el año 1948 y con letra cursiva sigue el siguiente trozo introducido y cerrado por puntos suspensivos:

*... A tu tierra, a tu mar vuelve los ojos,
mira la claridad en las australes
aguas y nieves, construye el sol las uvas,
mira el desierto, el mar de Chile surge
con su línea golpeada...* (V, 4)

Clara invitación a que vuelva al tema americano y abandone lo (aparentemente) externo a él.

(8) Barcelona, Números 103-104, julio-agosto.

(9) V. Hernán Loyola. *Los modos de autoreferencia en la obra de Pablo Neruda*. Ediciones de la Revista Aurora, Stgo, 1964, p. 34; Emir Rodríguez Monegal. *El viajero inmóvil*. Edit. Losada, Buenos Aires, 1966, p. 236.

(10) Pablo Neruda. *Memorias*. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 196-197.

(11) V. Loyola, *Op. cit.*, p. 34.

(12) En *Que despierte el leñador*, hay una brevísima alusión a lo negro presente en la población y en la cultura (musical) de los EE. UU.:

*Amamos... ..
... .., tu niño negro
que te trajo la música nacida
en su comarca de marfil* (IX, 1).

Y otra a la persecución racial existente en ese país aún después del triunfo de la segunda guerra mundial, desatada por el Klu-Klux-Klan:

*Aquellos negros que combatieron contigo, los
duros y sonrientes, mirad:
Han puesto una cruz ardiendo
frente a sus caseríos,
han colgado y quemado a tu hermano de sangre:
le hicieron combatiente, hoy le niegan
palabra y decisión; se juntan
de noche los verdugos
encapuchados, con la cruz y el látigo.* (IX, 2).

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA EPOCA DE BERNARDO O'HIGGINS

□ PEDRO BRAVO-ELIZONDO

Al conmemorar los chilenos el bicentenario del Natalicio del Padre de la Patria, es necesario asociar con su memoria, los inicios del teatro nacional.

La sociedad chilena de mediados del siglo XVIII, según Encina, estaba amasada con un tercio de rudeza, un tercio de encogimiento moral y religioso, y un tercio de etiqueta puntillosa. Lentamente se produce la evolución social, al ponerse en contacto los moldes de la vieja Europa con el Reino de Chile, a través de los continuos viajes de los criollos y españoles avecindados, como el canónigo Larraín, Manuel Manso, José Severino y viajeros como George Vancouver, quien encontró en 1795 un ambiente diferente al del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Pero fué un español, el Gobernador Luis Muñoz de Guzmán, y dos damas, la limeña Juana Micheo, esposa del regente Rezabal, y doña Luisa Esterripa de Guzmán, las que dieron impulso al nuevo tipo de vida social. El Teniente General Luis Muñoz de Guzmán asume su cargo de Gobernador permanente del Reino de Chile, el 31 de enero de 1802. Era de Andalucía, y tenía 67 años al ocupar su puesto en Chile. Marino de profesión, tenía excelentes conocimientos de matemáticas y astronomía. Se hizo popular como Gobernador de Quito, por su afabilidad, refinamiento y capacidad administrativa. Amante de la música, del teatro, y un bailarín entusiasta, con su esposa e hija eran el centro de la vida social santiaguina. En carta del 31 de diciembre de 1803, la esposa del gobernador —conocida en los círculos sociales como Marfisa— escribe a su amiga Dolores Araos y Carrera

'Esto ha estado en la Pascua muy divertido; los tres días muy brillantes y concurrido el paseo (los Tajamares) y teatro. Muchos carruajes nuevos; las damas muy petimetras. Anoche he visto el nacimiento de mi señora doña Paula Verdugo (madre de los Carrera) que está muy precioso. Son las novedades que ofrece nuestro Chile por ahora. (1)

Luis Muñoz de Guzmán ordena la construcción del primer Coliseo en 1802. En la segunda mitad del siglo XVIII, ya tenían teatros México y Lima; posteriormente La Habana en 1776. Buenos Aires en 1783; Guatemala en 1794 y La Paz, 1796. (2)

Hasta aquel entonces, las fiestas públicas continuaban siendo las mismas del siglo anterior: paseo del estandarte real en el aniversario del apóstol Santiago, procesiones de tabla, los funerales del monarca difunto, la jura del nuevo rey, la recepción del gobernador entrante, la celebración de las victorias de las armas españolas, etc. El Gobernador Guzmán entrega todo su apoyo al arte teatral, pese a la oposición de la iglesia que veía en él un elemento pernicioso para las buenas costumbres y la moralidad del naciente país, próximo a declarar su independencia. Los ataques vendrán en 1805 de parte del Padre Urrutia y proseguirán con más vigor durante el régimen de O'Higgins. Esta norma se repite a lo largo de Latinoamérica con las mismas variantes. Muñoz de Guzmán, fallece en 1808.

Los sucesos de la Patria Vieja (1810-1814) son ya conocidos. La Primera Junta de Gobierno y el Desastre de Rancagua, marcan su inicio y fin. Don Francisco Casimiro Marcó del Pont, asume la autoridad administrativa y política del país. (3) Marcó tiene el mérito de haber ordenado la construcción de un teatro, en una casa privada, y un actor, Nicolás Brit es nombrado administrador a cargo de una compañía teatral. Esta compañía sobrevivió desde diciembre de 1815, hasta noviembre de 1816. Sus artistas principales eran Nicolás Brit y Josefa Morales.

En 1810 llega a Valparaíso Camilo Henríquez, inmerso en las ideas libertarias. Siendo sacerdote, en 1809 fué puesto en prisión por leer libros prohibidos por la iglesia, como *El Contrato Social* de Rousseau. Henríquez, primer periodista chileno, como otros líderes de la independencia, consideraba el teatro como propagador de ideas y un elemento social importante en la formación de nuevas actitudes cívicas. En la *Aurora de Chile* del 10 de septiembre de 1812, declaraba

'Yo considero al teatro únicamente como una escuela pública, y bajo este respecto es innegable que la musa dramática es un gran instrumento en las manos de la política.'

Recordemos que el Chile de este período, contaba con una población de un millón de habitantes, de los cuales unos sesenta mil residían en Santiago y unos veinticinco mil en Valparaíso.

La Patria Nueva (1817-1823) se desarrolla bajo el mando de Bernardo O'Higgins, que al decir de Encina, actuó 'sobre una masa inorgánica, que aún carecía de casi todas las fuerzas espirituales que animan a un estado en forma.' Económicamente el estado del país era desastroso. Además de los gastos ordinarios había que costear el Ejército de los Andes, y la guerra del Sur; organizar las fuerzas que iban a liberar el Perú y comprar buques y armamentos para limpiar el Pacífico de naves españolas. La potencialidad económica, entre 1810 y 1817 descendió en más de un treinta por ciento. Pese a ello, el Director Supremo empeñó sus mejores esfuerzos en desarrollar el proceso cultural y social, imbuido tal vez por el patrón educacional que recibió en Inglaterra. Apoya a James Thompson para que establezca escuelas del tipo lancasteriano. Dos se abren en Santiago y una en Valparaíso. Funcionaron mientras recibieron el apoyo de O'Higgins (1821-1822) y fueron combatidas abiertamente por el clero realista que vio en ellas una amenaza al sistema educativo vigente, en sus manos desde el período de la Conquista. El 22 de marzo de 1817, por decreto supremo, O'Higgins decide abolir los títulos nobiliarios,

Si en toda sociedad debe el individuo distinguirse por su virtud y su mérito, en una república es intolerable el uso de aquellos jeroglíficos que anuncian la nobleza de los antepasados, nobleza muchas veces conferida en retribución de servicios que abaten la especie humana.



En pleno trabajo en Washington D.C.

Hacia 1818 subsana la falta de imprentas, tipos y materiales, encargándolos a Estados Unidos. Este hecho permite a la capital contar con cuatro periódicos, además de la *Gaceta Ministerial: El Argos, El Sol, El Duende, y El Chileno*. Todos ellos trataban de difundir la cultura y entregar informaciones de lo que acontecía en el mundo. Fueron de corta duración, excepto *El Sol* que circuló desde el 3 de julio de 1812 hasta el 12 de febrero de 1819. Desde la aparición de la *Aurora de Chile* hasta 1827 se fundan ochenta periódicos en todo el territorio. Periódicos como *El Sol*, dirigido por el colombiano Juan García del Río, apoyaban el establecimiento de un teatro estable (Enero 1° de 1819)

Entre las diversiones ocupan las comedias un lugar muy distinguido, porque todo lo que es intelectual debe tener preferencia. Los estados se engrandecen con el ejercicio de las facultades mentales; el pueblo se ilustra y se extingue la barbarie.

En lo referente al teatro, O'Higgins encarga a su Edecán Teniente Coronel Domingo Arteaga para que organice una compañía teatral estable. (4) Arteaga era un militar de trato afable y simpatía personal, y un enamorado del teatro. Comisionó a Nicolás Aldana, comerciante vizcaíno, ex-prisionero a quien posteriormente se le concedió la nacionalidad chilena, para que se dirigiera a Quillota y seleccionara de entre los prisioneros españoles retenidos allí, a gente con experiencia en las tablas. (5) Así fué elegido el Coronel La Torre, como director de escena, quien escribió un texto con ciertos preceptos teatrales, en especial la técnica declamatoria, que llamó *Alcorán del Teatro*. El paso siguiente fué la habilitación de un inmueble apropiado, situado en la calle de Catedral, sitio que fué refaccionado y habilitado para la inauguración el 20 de Agosto de 1820, natalicio del Director Supremo y fecha del zarpe de la expedición al Perú. Cabe anotar aquí, que al llegar a Chile Lord Thomas Cochrane, O'Higgins viaja a Valparaíso para darle la bienvenida y lo invita a la capital, antes de encomendarle la naciente escuadra. El 6 de diciembre le ofrece un magno banquete en Palacio, y en los días posteriores O'Higgins lo lleva a presenciar en el teatro-galpón de la calle de las Ramadas (hoy Esmeralda) una versión de 'Oteló' de Shakespeare, a cargo de los ex-prisioneros realista de la batalla de Maipú. En sus *Recuerdos de Treinta Años*, José Zapiola asegura que el teatro de Domingo Arteaga tenía una capacidad de 1.500 personas, aunque otros la estiman en 800, (6) distribuidas en una platea, dos palcos y una galería, a la cual entraban gratis los soldados. El palco del Director Supremo estaba a la derecha, adornado con los colores nacionales. Las

funciones se iniciaban con el Himno Nacional compuesto por Vera y Pintado después de la victoria de Maipú, y con música del maestro Manuel Robles, quién fuera de músico, era torero, violinista y bohemio, y conocido entre sus amigos como 'el cojo Robles'. El himno de aquel entonces decía en una de sus estrofas

*El cadalso o la antigua cadena
os presenta el soberbio español.
Arrancad el puñal al tirano
quebrantad ese cuello feroz.*

El primer actor, Francisco Cáceres, ex-sargento de la guarnición de Valdivia, contaba con la primera dama Lucía Rodríguez, además de Josefa Bustamante y Angela Calderón. (7) Más tarde llega al país Luis Ambrosio Morante, quién desplazó a Cáceres en el favoritismo del público santiaguino. La noche de la inauguración del Teatro de Arteaga se presenta *Catón de Utica* de Joseph Addison, traducción de Vera y Pintado. El orden de las funciones se regía por la pieza principal, luego una loa, especialmente si la ocasión patriótica del momento era oportuna, un sainete y el fin de fiesta. Queda de manifiesto que el teatro de la época cumplía una función social y recreativa, más allá de lo que en términos actuales entendemos por teatro. El impulso que O'Higgins dió al arte teatral y su utilización como arma ideológica en el campo político y religioso, le significó una lucha abierta contra el clero realista. Pérez Rosales constata lo siguiente,

Como la moralidad de las representaciones teatrales era cuestionada por los rancios partidarios del rey, los patriotas, convirtiendo el teatro en arma de combate, después de escribir con gordas letras en el telón de boca estos dos versos de don Bernardo Vera.

*HE AQUI EL ESPEJO DE VIRTUD Y VICIO
MIRAOS EN EL, Y PRONUNCIAD EL JUICIO
Establecieron como regla fija que el teatro se abriera siempre con la Canción Nacional (...)
y que sólo se representaran en él, con preferencia a otros dramas, aquellos que, como Roma Libre tuvieran más relación con la situación política en que el país se encontraba.*

Con esa pasión con que los chilenos toman partido por las ideas políticas, nuestros tatarabuelos se trenzaban a puño limpio en el Teatro de Arteaga, cuando el furor anticlerical de las obras y sainetes daba lugar a la lucha ideológica,

entre conservadores y liberales. Llegaron a tal extremo los desmanes, que el Cabildo de Santiago reclamó al Senado para que se nombrara un juez de teatro o censor, medida que obviamente obedecía a la animosidad política y no al mero interés teatral o social. Terminada la Convención de 1822 que rechaza la renuncia de O'Higgins, y le reitera su mandato, hubo no sólo Tedéum en la Catedral, sino fuegos artificiales, globos aerostáticos y cuatro representaciones teatrales, (8) con los artistas favoritos, Francisco Cáceres, Francisco Navarro, y Lucía Rodríguez. Camilo Henríquez comentaba en el *Mercurio de Chile*

Los versos de La Aurora: 'Ensalzad de la Patria el nombre claro', etc. Precedieron a La Jornada de Maratón en que Cáceres se distinguió altamente. En el Numa Pompilio se hizo admirar la señora Lucía. En el Oscar sobresalieron Cáceres y Navarro. Es de desear que estos tres actores varíen más el tono e inflexiones de la voz, según la variedad de posiciones y aspectos: la monotonía es insufrible.

María Graham llega a Chile por aquella época y atiende una función el día de Santa Rosa, el 30 de agosto. El comentario en su diario (9) anota las impresiones sobre el teatro, 'aquí hay mucha afición al teatro, y casi todos los palcos son tomados por el año,' recalando el hecho de que la hermana del héroe, doña Rosita, nunca falta a las funciones. Coincide con la observación de Camilo Henríquez, referente a la dicción de los actores,

Los actores hablan con voz muy clara, una excelente cualidad; pero sin expresión, y más bien que declamar parecen repetir una lección de memoria, defecto que hizo desmerecer mucho la pieza.

La mejor obra dramática, netamente chilena, de aquella época, fué representada no en el escenario, sino en la platea, bajo el palco de Bernardo O'Higgins. Vicente Pérez Rosales registra el hecho en sus *Recuerdos del Pasado*. Se representaba *Otelo*.

Principiaba entonces el uso de no fumar en el teatro; pero un 'gringo', que no entendía de prohibiciones, sobre todo en América, sin recordar que tenía el soldado a su lado, y sobre su cabeza el palco del Director Supremo, don Bernardo O'Higgins, sacó un puro y muy tranquilo se lo puso a fumar. El soldado lo reconvinó, el 'gringo' no hizo caso; pero apenas volvió el soldado a reconvenirlo con ademán amenazador, cuando saltando el 'gringo' como un gato rabioso, empuña el fusil del soldado para quitárselo, y se arma entre ambos tan brava pelotera de cimbrones y barquinazos, que Otelo y Loredano, desde el proscenio, y los espectadores desde afuera, se olvidaron de la enamorada Edelmira para sólo contraerse al nuevo lance. O'Higgins, que no quiso ser menos que todos los demás, sacando el cuerpo fuera del palco, con voz sonora, gritó al soldado '¡Cuidado, muchacho, como te quiten el fusil!' Invalentonado entonces el soldado, desprendió el fusil de la garra británica, y de un estorzado culatazo tendió al 'gringo' de espaldas en el suelo.

Con el triunfo de Chile, ante el agresor inglés, continuó la representación shakesperiana. (10)

En 1823 O'Higgins debe abdicar el mando. Con él termina la Patria Nueva, pero se cimenta en Chile el teatro nacional y los fundamentos de la nueva sociedad. Feliú Cruz asevera que su falla principal, terrible para aquellos tiempos, fué

solamente su deseo de traspasar a la sociedad su propio pensamiento, la modalidad profundamente democrática de su espíritu. Más ilustrado que la generalidad de los hombres de su época, anticipaba en un medio ambiente que debía caminar aún largo tiempo para llegar a la comprensión que él anhelaba. (11) ■

NOTAS:

- (1) Francisco Antonio Encina. *Historia de Chile* (Santiago: Editorial Nascimento, 1970). El subrayado es mío.
- (2) José Juan Arrom. *Historia del Teatro Hispanoamericano* (Epoca Colonial) (México: Andrea, 1967) ver capítulo V, 'La Era de los Coliseos.'
- (3) Joaquín Edwards Bello rehabilita en parte la memoria de Marcó del Pont, a quien los historiadores chilenos tildaron de cobarde y afeminado, en su crónica 'San Bruno, Marcó del Pont y los Talaveras', en *Nuevas Crónicas*, Selección de Alfonso Calderón, (Santiago: Zig Zag, 1974).
- (4) Vicente Pérez Rosales comenta en *Recuerdos del Pasado* (Santiago: Zig Zag, 1958): 'Puede calcularse cuán en mantilla estaría el teatro el año catorce (1814) por lo que era el año veinte, y esto que tenía por padre y por sostenedor a un hombre activo, tan inteligente y patriota como lo era don Domingo Arteaga, sin cuyo celo quién sabe cuánto tiempo más hubiéramos tenido que pasar contentándonos con simples teatros como el de la 'chingana de ña Borja.' A este activísimo empresario debemos la erección del primer teatro chileno, fundado el año 18 en la calle de las Ramadas, trasladado el año 19 a la de Catedral, y colocado de firme el año 20 en la antigua plazuela de la Compañía, hoy plaza de O'Higgins.'
- (5) Eduard Poeppig destaca el hecho de que 'en Chile permanecieron después de la revolución más de tres mil españoles, que no fueron perseguidos y que ahora son respetados al igual que los hijos del propio país.' ¡Magnífico ejemplo de tolerancia política! *Un testigo de la Alborada de Chile*. (Santiago: Zig Zag, 1960).
- (6) Peter Schmidmeyer. *Viaje a Chile a través de los Andes* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1947).
- (7) Angela Calderón protagonizó un incidente digno de mención. Era hermosa y de buena voz, pero en un fin de fiesta fué pifiada por su público. 'Avanzó hacia las candelas y exclamó: Pueblo indecente de mierda, que por tres reales que paga, con licencia de la gente.' Posteriormente ofreció excusas a su público y el suceso fué olvidado. Se adelantó más de cien años a Jarry y a Ionesco, al usar la palabra prohibida. José Zapiola registra el hecho en *Recuerdos de Treinta Años*. Prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas. (Santiago: Zig Zag, 1945).
- (8) Para mayores antecedentes, véase la monografía de Margaret V. Campbell. *The Development of the National Theatre in Chile to 1842*. (Gainesville: University of Florida 1958).
- (9) María Graham. *Diario de su Residencia en Chile* (1822) y *De su Viaje al Brasil* (1823). Madrid: Editorial América, s. f.).
- (10) En 1827 se registra un hecho similar en el *Teatro Cómico* de Valparaíso, pero el final es diametralmente opuesto. Véase Enrique Bunster. *Chilenos en California* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1972). 'Nace El Mercurio y muere Muñoz.'
- (11) Guillermo Feliú Cruz. *El pensamiento político de O'Higgins*. Estudio Histórico. (Santiago: Imprenta Universitaria, 1954).

LA IMAGINACION REALISTA DE GARCIA MARQUEZ

□ MANUEL JOFRE

En 1962 Gabriel García Márquez publicó una colección de ocho cuentos titulada Los Funerales de la Mamá Grande. Las dos más grandes tradiciones de la literatura hispanoamericana nutrían la consistente habilidad narrativa que en las diferentes piezas se plasmaba. De un lado el mito, la fuerza del lenguaje, el mundo interior, característicos de la vertiente imaginativa. Del otro, el poder de la descripción y la observación, el peso inexorable de la desmesurada materia americana que compone el continente. La síntesis creativa en la que García Márquez se sitúa integra la línea romántico-simbolista con la línea realista-naturalista, ambas del siglo diecinueve. El primer cuento del volumen, 'La siesta del martes' presenta todos los rasgos realistas, incluyendo el definitorio aspecto de la homologación entre el proceso de la acción y el proceso artístico de la narración. El último cuento en cambio, 'Los funerales de la Mamá Grande' aparece como ejemplar típico de la visión poético-imaginativa, donde los resortes causalistas y cotidianos se han vencido dando paso a una nueva forma de tensión, superreal.

Las citas corresponden a la edición de la Editorial Sudamericana, Colección Índice, 1967.

I

'La siesta del martes' es un estilo de cuento que no abunda en la producción cuentística de Gabriel García Márquez. Sus ficciones, reunidas en *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1971), y *Ojos de perro azul* (1973) generalmente rebosan de un lenguaje en ebullición, barroco, pleno de connotaciones, donde lo maravilloso tiene su asiento natural. Es en este punto donde radica la sustancial diferencia con respecto a 'La siesta del martes'. Este es un relato donde el lenguaje no vale por sí mismo, sino por la realidad imaginaria a la cual apunta: el laconismo, la rigurosidad, la estrictez están presentes en cada expresión; la economía expresiva llega aquí a un alto grado de elaboración, prefiriéndose el camino recto a la línea curva, a la inversa que en 'Los funerales de la Mamá Grande'. El cuento muestra la actitud desafiante de dos seres, en un acto absolutamente cotidiano —la visita a un pariente muerto— en contra de una amarga y muerta institución colectiva, el pueblo de Macondo.

Por sobre todo, prima el intento de no contaminación de las dos mujeres. Como en la tragedia clásica, la referencia fundamental es a una tarea humana y trágica que cumplir: el saludo a un pariente muerto. Todo lo que las mujeres portan es aliento, para sobrevivir, y flores, para el hijo y hermano muerto.

Frente a la imagen estática de un Macondo dormido, el tren es la dinamicidad pura. Penetra en Macondo, pero desaparece. Las mujeres, con un objetivo presente, que la modorra del sol, del calor y del mediodía no pueden impedir, persisten firmemente en su objetivo. Secuencia tras secuencia, el cuento se desenvuelve. Los únicos seres que se mueven es la madre y la hija y los que ellas requieren. La ordenación misma de las plantaciones, con su geometría ya es aplastante. Lo fresco de la brisa del mar se ha perdido, para manifiesta incomodidad de lo humano. El humo la reemplaza. Ese humo contamina y mancha y es un símbolo del pueblo. Pero... no pueden hacer nada, porque el mundo de Macondo es un mundo de objetos que no funcionan. La persiana está bloqueada por el óxido, las yerbas crecen en el piso de la estación, todos los seres de Macondo duermen.

La combinación de la mujer y la hija es una unidad silenciosa. Recuerda el tópico de 'puer senex' una mezcla de juventud y vejez. Su pobreza, su resignación callada pero lista a explotar en rebelión, su luto triste, las hermanan. El presente de sus vidas es atosigante: la madre es el pasado, la hija es el futuro: el presente es el hijo muerto, y eso que las separa también las junta. La soledad las envuelve. Macondo no se diferencia de otros pueblos en lo infinito de las simetrías de las plantaciones. Es una parte de un todo que reproduce el todo y las partes, a la vez. Pero tiene algo más que otros pueblos: es más triste. La razón por la cual todos estos pueblos tienen una misma apariencia es sencilla: se debe a que están contruidos bajo la influencia de los pueblos bananeros: 'en su mayoría contruidos sobre el modelo de la compañía bananera' (14). Aquí se revela una influencia externa, enajenadora.

Madre e hija van tras un mismo objetivo. La muerte del hijo y hermano las une, en esperanza y sufrimiento. Su empresa humana está en desacuerdo con el pueblo principalmente por dos razones: una, porque son parientes de un ladrón; dos, porque interrumpen la siesta. El primer punto es ambiguo: no es exacto que Carlos Centeno haya sido un ladrón; no había robado nada; probablemente miraba por la cerradura, ya que el balazo lo recibió en el rostro. La causa queda casi explícitamente detallada por el narrador: [Rebeca] 'orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad. . . .' (16-17). El pueblo ni siquiera piensa en la posibilidad de que Rebeca tenga algo de responsabilidad en la muerte de alguien que estaba fuera de

su casa. El segundo punto también es cuestionable; no es posible dar una respuesta de esta categoría, de este nivel, a una mujer, simplemente porque no acata una norma social, una institución, como es la inmovilidad de la siesta. El pueblo no tolera que se le moleste el sueño; tiene miedo de despertar, de ver, de sentir. Es un universo cerrado, las puertas están cerradas por dentro —bajo el modelo de las casas bananeras— en un aislamiento que significa incomunicación, soledad, marginación.

La empresa humana de ir a ver a un muerto se transforma, pues, en un acto de desorden y de barbarie en los ojos del pueblo. El pueblo defiende la legalidad de la siesta con lo que ello implica; este orden, esta medida civilizatoria es inhumana, y esta contradicción es lo que el cuento muestra. La actitud del sacerdote, representante de la Iglesia, no es diferente a la del pueblo. Tampoco la de su hermana. La casa de Dios, el espacio sagrado, que debiera ser un asilo y una protección, está acogido a las mismas reglas humanas: es un espacio cerrado a los que ingresan a él. Lentamente, se comprende que el pueblo deforma los actos humanos de esta mujer rigurosa y de esta hija más espontánea. Esta es la segunda ruptura que el pueblo tolera; la primera fué nocturna y provenía de Carlos Centeno; la segunda es diurna y proviene de su madre y hermana.

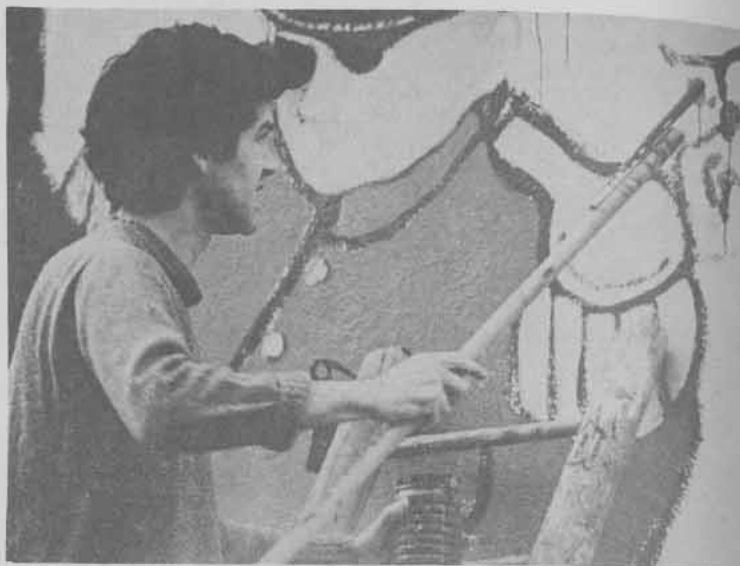
La madre quiere las llaves del Cementerio; esas son 'las llaves de San Pedro'. (17). Esta valoración implica que la significación de las llaves va más allá de lo puramente terrenal, y llegan a aparecer como un premio a la fidelidad con que la madre y la hija persisten en su tarea. Las llaves de San Pedro son las llaves de las puertas del cielo, y esa evocación marcará positivamente a la madre y la hija.

Desde su dignidad, la mujer es capaz incluso de defender una opinión moral diferente a la del sacerdote sobre su hijo. Dice el sacerdote: '¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?' Y la madre le responde, sin dudar: 'Era un hombre muy bueno' (18). Este es el centro de las rencillas silenciosas: son dos modos de entender la moral y la conducta los que se enfrentan aquí; dos modos en que lo humano se realiza, representados por la madre y la hija, y el pueblo. El pueblo es claramente el representante de ciertos valores anquilosados, estáticos, inhumanos —no permitir libremente la visita de los muertos— que impiden y obtanculizan la acción humana de la mujer. Sacerdote y pueblo son dos etapas de esa oposición. Para ambos, la norma del sueño es más importante, al final el sacerdote está nuevamente casi completamente dormido. El valor buscado y mantenido por las mujeres —despedida del hijo muerto— se hace problemático. Los personajes protagónicos entran en contradicción con el mundo que los rodea, y son —por definición— extraños a ese espacio.

Afuera, la gente del pueblo se ha dado cuenta. El pueblo ha salido de su letargo, y ha sido levemente conmovido por la acción de la mujer. Pero la respuesta que ha tenido, simplemente contemplar a la mujer, probablemente con arrogancia y desprecio, no es la reacción adecuada. El pueblo es un ámbito degradado pues, tanto en su estado primero como en su segunda respuesta. Frente a ello, las mujeres son seres problemáticos que rompen una regla, una institución legal, tal como el hijo había despertado al pueblo del sueño que lo corroía.

La secuencia final del cuento muestra a la mujer negándose a posponer su proyecto y rechazando cualquier tipo de colaboración. Su objetivo es recto como recto ha sido el desenvolvimiento del lenguaje de la narración. El sol seca el pueblo y seca el lenguaje que narra este episodio de la vida del pueblo. El laconismo de la mujer se manifiesta en el lenguaje que describe su experiencia.

El final es abierto. La mujer deja el espacio de la Iglesia para dirigirse al cementerio. Quedará expuesta al calor y a lo público del pueblo en forma desamparada. Pero esa posibilidad no la amedrenta. Continúa en su propósito sin variaciones, para cumplir su tarea de despedir al ser querido.



Raúl Schneider, hijo del General asesinado al comienzo de la conspiración fascista, en pleno trabajo en el mural de Creteil.

II

La Mamá Grande es el centro mismo de Macondo. Es la soberana absoluta y su vida está constituida en función de dominio. Hay un respeto hacia ella de parte del Sumo Pontífice y la Iglesia, como asimismo del Presidente Nacional, que representa el Gobierno y los poderes públicos. El puesto que ella ocupa en la conciencia de la muchedumbre es también un lugar de privilegio; las fuerzas naturales y sobrenaturales se ordenan en torno a ella, y todo el orden social se basa en su figura. Siendo la figura central de la universalidad representada en el cuento, es lógico que mucho de esto cambie cuando ella desaparece: esto es justamente lo que el cuento documenta.

'El orden social había sido rozado por la muerte' (138), declara el narrador. Antes que nada es necesario entender cuál orden, para luego precisar qué es lo que ha cambiado.

CARACTERIZACION DE LA MAMA GRANDE

La Mamá Grande es el centro de un núcleo familiar así mismo como es el centro de un pueblo. Posee nueve sobrinos, y una descendencia bastarda, que se confunde con la servidumbre. Estos círculos que la rodean son círculos cerrados, porque la familia se casa consigo misma: 'convirtió la procreación en un círculo vicioso' (129). Este ya es un indicio de lo que sobrevendrá, como veremos.

Ella es 'el centro de gravedad' de Macondo. Todo un orden se equilibra en su figura. Sus posesiones se amplían más allá de los límites claros hasta confundirse tanto con el mundo social (las cosas creadas por el hombre) como con el mundo natural. Su hegemonía se mantiene por un largo período cronológico, hasta convertirse en 'la matrona más rica y poderosa del mundo' (130).

Las primeras páginas del relato son el intento, pues, del narrador, de caracterizar a la Mamá Grande. Todo su poder se basa en sus pertenencias: 'sus propiedades, fuente suprema y única de su grandeza y autoridad' (134). Su gestión para obtener todo esto no es del todo clara ni del todo limpia, por lo menos así lo señala el narrador. Estos actos están basados en una referencia al pasado ('los antepasados de los antepasados' (135)) y en su origen incierto.

El poder y la pertenencia de la Mamá Grande son una única cosa. Estas pertenencias no son sólo materiales, sino que incluyen también cosas morales, espirituales. Ella misma es una institución semejante a un solo país, y ha acu-

mulado las más diversas características, lugares comunes, instancias políticas, económicas, culturales, administrativas, sociales. Para el narrador, esto es lo que él denomina el 'patrimonio invisible'. La Mamá Grande, en suma, es la síntesis de una organización social, de un modo de existencia y de un modo de situarse en la realidad. Lo que levanta su poder a dimensiones más importantes es la mitificación y la leyenda que la rodea. Hay estampas con su figura (132), a la par que concierta los matrimonios se manifiesta como un esplendor único (132), y el narrador declara que la figura del candado —que será símbolo del fin de una tradición, como del círculo vicioso que ya hemos notado— 'era uno de los más sólidos soportes de la leyenda' (136). La misma 'palabra impresa' (138) asume una función mitificadora cuando se refiere a ella; regalar dineros, hacer la guerra, regir la sociedad son aspectos que conforman cada vez más su figura como mítica.

En el momento en que la Mamá Grande asume todo el poder, el pasado que la soporta como privilegiada es una 'visión medieval' (133). Ciertos acontecimientos de su vida son parte de una tradición excepcional y maravillosa, que sobrevive en el recuerdo de los ancianos (132), como una alucinación. Hay un ritual que la rodea y un ritual social que ella, desde su altura, no tiene por qué cumplir. Todas estas características la señalan como una entidad mágica, como el centro del universo, como la Madre Universal. Todo el contorno numinoso que la caracteriza se resuelve si comprendemos su carácter cósmico, generatriz, y creador. Ella 'fue dotada por la naturaleza para amamantar ella sola a toda su especie' (133), pero ahora agonizaba 'virgen y sin hijos' (133). Estas últimas palabras señalan ya un fenómeno que hemos anotado: lo que desaparece aquí no es sólo la Mamá Grande sino que una dinastía, un imperio, una organización. Es la decadencia de lo sobrenatural y de lo gigantesco.

Asumiendo pues, la Mamá Grande un carácter ritualizador, mágico, y mítico, es natural que el espacio sobre el cual ella domina tenga las mismas cualidades. Esto permite señalar una de las características primordiales del ámbito cotidiano.

LA RITUALIZACION DE LA COTIDIANIDAD

Entre los numerosos fenómenos posibles para indicar esta situación, preferiremos sólo algunos de ellos. Por ejemplo, la presencia de premoniciones. Cuando la Mamá Grande ha muerto, puede ser nombrado el hecho de que ella modificaba —bajo el imperio de su deseo— los resultados de las elecciones. Para el narrador esto aparece como una coherencia y una continuidad (139), pero para el Presidente esto es algo que surge como una iluminación mágica de su existencia: 'aquella noche, el estremecimiento tuvo la fuerza de una premonición. Entonces adquirió plena conciencia de su destino histórico . . . ' (140).

Otro procedimiento de ritualización son las universalizaciones que frecuentemente se ligan a la figura —viva o muerta— de la Mamá Grande. Cuando ella muere, por ejemplo, el narrador declara que 'hombres y congregaciones de todo el mundo' (143) acudieron a los festejos. Más aún, posteriormente, declarará: 'Aún debió el universo prolongar el acecho durante muchos días' (143). Aquí es la realidad cósmica entera la que se encuentra dirigida hacia el vértice que es la Mamá Grande.

Otro recurso que sirve a los mismo fines es la aglomeración. Estas aglomeraciones se presentan en el momento de la enumeración de las riquezas de la Mamá Grande, y paralelamente a este proceso, en el momento de su muerte para mostrar así la integración de seres, cosas, fenómenos, provenientes de diferentes sectores. La peregrinación de todos estos elementos, hombres de diferentes profesiones, reinas de la belleza, muestra una proliferación típica de una feria que contiene de todo en un abigarrado universo. Pregoneiros, saltimbanquis, una fauna humana que rodea el cuerpo muerto de la Mamá Grande en una conmoción sin límites,

funcionan como la multitud asombrosa digna de una mujer de tal magnitud.

Los calificativos que el propio narrador da de las circunstancias contribuyen mucho más a resaltar estos aspectos que reseñamos. Son los 'fantásticos y remotos funerales' (142), 'las manifestaciones de esplendor' (132), 'esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras' (147).

Otros elementos, tales como el apareamiento de lo descomunal, el sobrepujamiento frecuente de las afirmaciones, el pasado maravilloso, pueden ser entendidos en la misma perspectiva. Rituales son también los exorcismos que se utilizan para detener la enfermedad, este mismo rango asumen los largos períodos de tiempo mencionados, las actividades que rodearon en vida y muerte a la Mamá Grande. Ciertos acontecimientos absurdos también sirven para caracterizar esta perspectiva, desde el sinsentido y lo extraño de este universo. Por ejemplo, se puede citar a los 'buzos que buscaban la cabeza de la doncella decapitada' (141) cerca de donde está el Sumo Pontífice, en Castelgandolfo.

LO GROTESCO.

Este mundo puede ser calificado en plenitud como grotesco. Así lo define la pululación de elementos provenientes de diferente ámbito, la acumulación de multitudes y objetos que caracteriza este mundo, la presencia del universo todo en un lugar particular, como es Mâcondo. Lo grotesco puede definirse como la presencia de dos órdenes, lo histórico y lo permanente, lo vivo y lo muerto, lo nuevo y lo viejo, lo claro y lo difuso, lo simple y lo complejo. Justamente, el momento crucial de la muerte de la Mamá Grande se caracteriza por estas conjunciones. Algo extraño, anormal, difuso, torcido, se encuentra bajo cada denominación del hablante, incluso cuando la denominación es de cosas, personas o fenómenos concretos. Hay algo demoníaco en este mundo, donde no todos los seres que a él pertenecen pueden entenderlo. Ya se verá más adelante como la crisis asume tal magnitud, y eso es o que más le interesa al narrador, que representa un quiebre de la realidad, 'una nueva época' (146) como él la llama. La imagen coherente del mundo que se levantaba y mantenía sobre la Mamá Grande es ahora la imagen rota. Todo lo narrado, por la exageración, la deformación, y el contagio; por la ausencia de límites claros, de no visualizarse cómo los procesos acaban y terminan, es grotesco.

No sólo la percepción que el lector puede tener de la obra es grotesca. Una de las características del mundo, tal como la ritualización, es lo grotesco. Todas las cosas aparecen teñidas por una luz onírica, donde una causalidad diferente a la del mundo cotidiano toma posesión; sinnúmero de elementos son simplemente misteriosos, porque carecen de origen cierto y porque sus consecuencias son impensables. Lo humorístico, lo absurdo, lo trágico, lo ridículo, lo desmesurado, son los matices y variables que acompañan lo grotesco. Todas las cosas aparecen a la vez en movimiento y en estaticidad; siendo humanas están marcadas por un aura maquina y mecánica. Todo lo cotidiano se ha vuelto extraño. Toda la narración está corroída por una sensación de angustia porque no hay un espacio sólido al cual asirse. La presencia de la muerte es borrada por lo multitudinario, pero resurge con un guiño de ojos en cada recodo de la narración. Muchos intentos para caracterizar a la Mamá Grande no llegan a buen fin; por sobre todo, sigue siendo una máscara, una pesadilla real, una gran representación donde los actores, todos los seres vivientes, participan, sin saberlo. La narración vuelve una y otra vez a un mismo punto, la muerte de la Mamá Grande, y de este modo obsesivo, repetitivo, avanza, contaminando de una inseguridad al mundo e inquietando al lector. Lo maravilloso, expandido ampliamente a lo largo de este mundo, y entendido como lo excepcional, se contamina fácilmente de la fatalidad de lo demoníaco.



EN PLENA LABOR, en el Mural de Washington DC., Sep. 1977 por Letelier-Moffit Memorial Foundation. Participaron 20 artistas del centro de Arte de Washington, encabezados por Juan Downey y los hijos de Orlando Letelier, Francisco y José Ignacio. Coordinador René Castro.

EL NARRADOR

El narrador es una figura del pueblo de Macondo. Un vecino del lugar, que cuenta en lengua cotidiana todo lo que le ha sorprendido de estos acontecimientos. Es un narrador cotidiano, que no engalana su lenguaje. Su lenguaje está lleno de recovecos y barroquismos porque esa es la única manera de revelar la realidad que tiene al frente y en torno de él. Su conocimiento de los sucesos es parcial; otras personas le cuentan del pasado, pero carece de la posibilidad, por ejemplo, de saber donde está enterrado el tesoro. El narrador está cercano a los hechos, casi inmerso en ellos mismos, pero la confusión no proviene de esta razón, sino de que los hechos son confusos por sí mismos, en su naturaleza más profunda. Está narrando el fin de una época y el comienzo de otra, y está situado en la mismísima crisis que separa y rompe. Su narración vuela de un presente a un pasado, pero no encuentra las respuestas necesarias ni las explicaciones convincentes en ninguno de los dos tiempos. Su narración es, mayormente, una narración de lo visto; para ello utiliza métodos panorámicos o pictóricos, es decir, movimientos totalizadores que cogen más el conjunto de las cosas que cada cosa en particular. Su narración y su descripción a menudo se yuxtaponen.

El narrador habla desde una tercera persona. Su personalidad nada guarda de especial; su carácter urbano se complementa con un lenguaje cotidiano y a veces casi bajo, que se convierte en extraño cuando alude a la magnificencia de lo narrado. Su narración es en *extrema res*, es decir, la narración ha empezado en el momento final de un proceso, la muerte de la Mamá Grande. Su función de testigo lo aleja ligeramente del centro de la narración, pero su criterio —enunciado fundamentalmente en las primeras y últimas páginas— permite la intervención de su persona tanto en la interpretación de los hechos como en la narración, como ya veremos.

El narrador apela a un conocimiento directo del mundo que construye, basado en su experiencia ciudadana. Su voluntad es de información y participación; sus motivaciones son comunes. Pero la conjunción del narrador así descrito, con el tema de este mundo, es lo que muestra un ligero desajuste, en lo cual reside uno de los valores estéticos del relato.

EL NARRADOR COMO CRONISTA.

La muerte de la Mamá Grande permite que este narrador surja como cronista de un suceso. El narrador mismo califica el relato que crea como una crónica; esa crónica está dirigida a 'los incrédulos del mundo entero', forma universal, humorística, de apelar al lector. Lo que la crónica narrará será una 'historia' (127). La forma básica en que el narrador define a la Mamá Grande es como 'función de dominio'. Eso ilustrará en la narración. Función de dominio señala que durante el período de la vida de la Mamá Grande otras formas de vida distintas a las que ella mostraba no eran permitidas. Función de dominio implica que la totalidad de la realidad que la rodeaba estaba manejada, conducida y poseída sólo por las manos de la Mamá Grande. Función de dominio implica que los habitantes de este espacio no habían conseguido una conciencia sobre sí mismos ni sobre la realidad que los rodeaba y reprimía. Función de dominio es lo que se quiebra cuando la Mamá Grande desaparece, y ahora se abre un nuevo espectro de posibilidades vitales y de acciones que realizar.

Después de la síntesis de la circunstancia de presente que el narrador realiza en el primer párrafo de su crónica, se sucede una enumeración paralelística que sobre todo llama la atención del lector sobre la temporalidad presente:

'ahora. . . ahora. . . ahora. . . ahora'. Este tiempo, que es el tiempo de los funerales de la Mamá Grande, es, en primera instancia, un tiempo apropiado para la narración no reprimida de las circunstancias tal como un hombre común puede visualizarlas. Por eso, el narrador quiere hablar casi como un juglar, como un pregonero, sentado en un taburete a la puerta de la calle, conversando con su vecino, y a la vez con el mundo entero.

Le interesa clarificar los sucesos desde el principio, con detalles, porque esta es una 'verídica historia' (127).

Este cronista sabe que los sucesos que narra tienen proyecciones ('conmoción nacional' (127) y le interesa intentar definirlos en su justo límite y lugar. ¿Para qué? La respuesta es: 'antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores' (127). Aquí, el narrador ha opuesto su crónica a la historia; esa historiografía falseará los hechos, y para que ello no acontezca es que el narrador, ya libre de la opresión de la Mamá Grande, contará los hechos. Más adelante, definirá los hechos como los historiadores profesionales lo han hecho: como 'lección histórica', pero cuando lo hace, el narrador le da otro sentido, un matiz profundo a la expresión 'lección' (139).

Todo esto queda muy claro cuando se examinan las dos últimas páginas del relato. Aquí, el narrador regresa al mismo tono, actitud, lenguaje y tema que al comienzo. El mismo recurso de enumeración paralelística se utiliza nuevamente. Ahora lo remarcado es 'nadie. . . ni . . . para nadie. . . !' (146). Se trata de acentuar el hecho de que otras personas no advirtieron todos los sentidos

y direcciones que el proceso de los funerales había tomado. Nadie percibió el sentido y la significación de la muerte de la Mamá Grande. Nadie, salvo el narrador. Oblicuamente, el narrador afianza su propia personalidad en este momento de la narración, porque él mismo señala y cuenta cuáles fueron las cosas que nadie percibió. Aquí aparece una de las frases sustanciales para la comprensión recta del cuento: 'Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época' (146). Esta nueva época implica, como hecho primero, que el narrador tiene en sus manos y en su lenguaje la posibilidad primaria de interpretar los hechos de acuerdo a su recta opinión, y eso es lo que hace. Y en este sentido, la muerte de la Mamá Grande es el cierre de una época, el fin de una dinastía, un candado para el pasado. El narrador, a continuación, establece un conjunto de afirmaciones que implican lo que se podía hacer. Es algo que antes no existió pero que ahora es posible. El Sumo Pontífice, el presidente, las reinas, y las muchedumbres, pueden hacer lo que quieran 'según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande, porque la única que podía oponerse a ello y tenía suficiente poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo' (147). Es el momento del actuar original, porque la represión medieval que ella representaba y ejecutaba ha desaparecido.

El cuento narra, pues, la historia del desvanecimiento del poder represor. Entre las dos épocas, que se unen, y entre la presencia y ausencia de conciencia sobre lo acontecido —lo cual ha sido definido aquí como grotesco— hay un hombre, un narrador que representa muchos hombres con su mínimo acto estético y lingüístico de construir un relato de lo acontecido. Aquí se abre un futuro porque muere un pasado. Aquí se acaba la dominación y empieza un nuevo tiempo. Por eso, la acentuación del 'ahora' en la primera página del relato. La Mamá Grande había muerto 'un martes del setiembre pasado' (127); ahora, 'mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales' (147). El tiempo presente del relato va desde ese martes hasta mañana miércoles. Ese es el quiebre del mundo, y el inicio de la nueva época. Ya no habrá dominación moral ni económica de la Mamá Grande; la Iglesia, el gobierno, las elecciones, alcanzarán un margen mayor de libertad; la Madre ha muerto, el matriarcado ha desaparecido, y con él su orden feudal y coercitivo.

Continúa el narrador: 'Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande' (147). El narrador se justifica a sí mismo y esgrime su propia verdad, al aludir directa y oblicuamente —a la vez— a sí mismo. Pero queda claro aquí que historia no significa la historiografía falsificadora de los historiadores profesionales; que la historia es lección porque implica el nacimiento de una nueva era más humana, de carácter profundamente moral y libertario, que se proyecta al futuro y a todos los hombres; y que la función atribuida a la crónica es de comunicar lo sucedido, para que todos se enteren de la historia y del sentido de esta historia.

El poder tradicional, la clase aristocrática, la trascendente sabiduría divina ha desaparecido, pues. Ahora queda abierto el camino para la improvisación humana. El centro del relato, que fué la Mamá Grande, ya no lo es. El poder monárquico, unipersonal, la autoridad total, ya no está. Los habitantes de Macondo, que habían dejado de ser ellos mismos bajo la autoridad, pueden cambiar. La historia de la Mamá Grande, su vida, su espacio, sus pertenencias, estaban mitificadas, ritualizadas. Ese espacio es el espacio de lo sagrado, que ahora es reemplazado por lo profano: en esto, finalmente, queda sustanciado el sentido del relato. Ese mundo donde lo sobrenatural imperaba con

toda hegemonía, ha sucumbido. Al fin del tiempo mítico, extenso, inmedible, le corresponde un tiempo histórico, un martes, un miércoles. La liberación no ha llegado por rebeldía o enfrentamiento —y esto es importante declararlo— sino que por azar, ineficacia, muerte y decadencia del patrón. La muerte de la Mamá Grande —signo aterrador del dominio sobre lo humano— altera la vida y la pone en un nuevo rumbo.

III

'La siesta del martes' abre el volumen que 'Los funerales de la Mamá Grande' cierra. Una breve comparación de los aspectos más relevantes de los dos relatos servirá para comprenderlos desde otra perspectiva.

Podría decirse que 'La siesta del martes' configura un tono y una aproximación a Macondo bastante más realista que 'Los Funerales. . .'. Es un cuento sintético, donde todo está dado mediante breves pinceladas. 'Los Funerales. . .', en cambio, es un relato donde lo mágico alcanza una plenitud a todo lo ancho y lo largo de la narración, y donde, por sobre la idea de síntesis, prima la idea de expansión. En ambos cuentos el narrador está centrado en una figura central. Pero en 'La siesta. . .' se trata del elemento que provoca la ruptura, mientras que en 'Los Funerales. . .' se trata del elemento que impide la ruptura. En ambos, lo que se ataca es un sistema social que no permite la manifestación plena de las posibilidades humanas. Hay una acentuación en lo social de la represión en 'La siesta. . .' mientras que lo que se indica es lo mítico de la represión en 'Los funerales. . .'. En 'La siesta. . .' encontramos un claro predominio de la acción sobre el lenguaje, de la historia sobre la narración. A la inversa, en 'Los Funerales. . .', encontramos un predominio del lenguaje sobre la acción, del discurso sobre lo acontecido. El primer cuento tiene un narrador en tercera persona, el segundo, un narrador en primera persona. La relevancia del lenguaje va a parejas con el mundo que se quiere señalar y con la personalidad —oculta en uno, abundante en el otro— del narrador.

En 'La siesta. . .' importa el mundo y el sentido del texto yace en las acciones y en los motivos que constituyen el suceso, lo cual es opuesto a 'Los Funerales. . .' donde lo central es la expresión, ya que el sentido del texto está en las afirmaciones del narrador, y no en la estructura de la acción. Por eso, la estructura del primer relato es de acción, y la estructura del segundo, es de personaje. Conforme interesa la expresión en 'Los Funerales. . .', los días que allí se narran son singulares, y precipitan una nueva época. En cambio, al predominio de lo expresado en 'La siesta. . .', corresponde un día absolutamente cotidiano. El primer relato muestra el cambio de sentido de Macondo, mientras que el segundo señala la permanencia de un sentido. Paradójica y magistralmente, el relato donde predomina la acción muestra un mundo estático; y el relato que muestra un personaje que ya no es; señala un mundo dinámico. Son las dos caras de Macondo. Una que permanece y una que cambia. Pero el desarrollo de este proceso tiene un ritmo y un sentido. Estático, pero al comienzo del volumen; dinámico, al final. Al final está el relato que muestra el desaparecimiento de una época.

Desde la vertiente fantástica y desde la vertiente objetiva, desde dos modos de hacer literatura que son dos modos de aprehender América. La literatura objetiva produjo novelas de procesos revolucionarios, de indigenismo, la literatura social; la literatura fantástica se manifestó en la literatura psicologista, del realismo maravilloso, y en el superrealismo. Estas corrientes se combinan en la literatura de los mejores autores hispanoamericanos.

Borges escribe 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' y también 'El hombre de la esquina Rosada'; Cortázar escribe 'La isla a mediodía' y también 'Reunión'; García Márquez escribe 'Los funerales de la Mamá Grande' y 'La siesta del martes'. ■

LA OBRA LITERARIA DE EUGENIO GONZALEZ

□ ARMANDO CASSIGOLI



Ahora que lo pienso bien, una imagen, difuminada a veces, nítida otras, debe haber estado rondándome durante casi tres décadas; imagen introyectada que uno carga para bien, o para mal a veces, de manera que en muchas ocasiones se hace necesario el parricidio intelectual para crecer. Esto me ha sucedido con Eugenio González —Don Eugenio, como siempre lo llamamos y lo seguiremos llamando sus amigos y camaradas de partido que comenzamos siendo sus alumnos— del que soy deudor. A lo largo de toda mi vida me encontré intentando una suerte de imitación, inclusive, no por coincidencia me he sorprendido caminando sobre sus huellas en la cátedra, en la política y en la literatura.

Es quizás tarea innecesaria seccionar a un hombre y plantearse si el académico también escribió novelas, o si el político además ejercía el magisterio, o si el escritor incursionó en otros campos como los de la política y la universidad. Eugenio González logró esa condición del humanista latinoamericano —casi ya no quedan exponentes— aún no inmerso en el mezquino pozo de la especialización.

Integrante de la brillante generación de 1920, la de los grandes conversadores y conocedores profundísimos de Chile (Neruda, Latcham, De Rokha, Azócar, González Vera), Eugenio González se dio en la multiplicidad creadora con singular precocidad. En 1922, a los 17 años, es elegido Presidente de la Federación de Estudiantes de Chile, organización combativa, semillero de la política nacional durante por lo menos medio siglo. En aquella época escribe en 'Claridad', revista estudiantil, y se da a conocer en su aspecto literario. Son sus años de irrupción.

A los 25 años, en 1930, publica *Más Afuera*, relatos novelados sobre la vida de los confinados, por delitos comunes, en la Isla de Más Afuera, perteneciente al archipiélago de Juan Fernández, rebautizado más tarde con el cursi y turístico nombre de Robinson Crusoe, cosa no extraña en un país como Chile en donde la derecha política, sin ninguna identidad histórica, bautizó una calle con el nombre del cuerpo represivo español durante la revolución de la Independencia. Porque en Santiago existe una calle llamada 'Los Talaveras', hecho que suena lo mismo que si en

Tel Aviv existiera una denominada 'Los SS'; la vocación de colonizados de la derecha chilena ha sido rasgo común de toda nuestra historia. Personalmente creo que éste, su primer libro, es el mejor de toda su producción literaria, el más fuerte, el retrato impactante del subproletariado de los veinte, el de la miseria física y moral de los explotados que se acrecentará durante la gran crisis de comienzos de los treinta cuya resaca nos dañó de veras.

Más Afuera, donde se palpan las reminiscencias de Gorki y Panait Strati, fué una aportación importante a nuestra literatura, pero, al igual que el resto de su obra, ensombrecida, como muchas de otros excelentes escritores, por la moda criollista cometida por Latorre y Durand.

Este libro, producto de su destierro a la isla por motivos políticos obtiene el Premio Atenea y lo coloca en sitio elevado de nuestra narrativa.

Los sin esperanza, los prostibularios, los recién emigrados a la urbe, ese gran ejército de reserva del capitalismo en un país que recién iniciaba su precaria industrialización, están ahí, en *Más Afuera*; ellos son los enfermos hijos del conventillo, la injusticia y la cerrazón de caminos. Releer sus páginas es regresar a esa situación oprobiosa del pueblo chileno que fué cambiando y liberando al hombre y cuya culminación fueron los mil días de Salvador Allende en la Presidencia del país.

A pesar de que dos años más tarde (1932) es nombrado Ministro de Educación de la efímera República Socialista que sólo sobrevive doce días, teniendo apenas 27 años y fundando un año más tarde, junto a Salvador Allende el Partido Socialista de Chile, trabaja en un nuevo libro de carácter político, la novela *Hombres* que publica en 1935. Estudiantes, dirigentes proletarios, obreros, artesanos, anarco-sindicalistas, socialistas, comunistas y revolucionarios simplemente intuitivos que se enfrentan a una huelga que fracasa; el grupo libertario 'Numen', la realización de un atentado dinamitero; intelectuales de origen judío, policías y dirigentes sindicales aparecen vívidamente en esta novela. Era el Chile que comenzaba a madurar en la lucha social; afiebrados anarquistas de la época que atraeron a estudiantes e intelectuales como Manuel Rojas y José Santos González Vera; burgueses, industriales y capitalistas extranjeros, todos desfilan rotundamente vivos por esta novela política de muy buena ley. En ella se vislumbran los albores de la madurez política de Chile que intenta una república socialista, un soviét en Santiago y que luego triunfa unitariamente en el Frente Popular de 1938.

En esta obra —*Hombres*— Eugenio González logra una solución difícil como lo es escapar al consignismo, el panfletarismo literario y unir, tal como están unidos en la vida misma, el amor, la política, el drama cotidiano y la subjetividad de los hombres comunes que van haciendo la historia de los pueblos.

En 1940 se publica '*Destinos*', su primer y único libro de cuentos cuya temática insiste en el sexo, la locura, la miseria y fundamentalmente, la soledad. La república socialista de hace ocho años quedó en un paréntesis sombrío. En muchas partes del mundo triunfa el fascismo, el nazismo, el falangismo. Las milicias socialistas se balean en las calles de Santiago y Valparaíso con los grupos armados nazis; triunfa el Frente Popular con Pedro Aguirre Cerda; las tropas hitlerianas invaden Europa. Miseria, soledad, angustia y un replegarse sobre el sexo; la intelectualidad de izquierda se refugia en la Universidad; el paréntesis bélico retrotrae a las inteligencias sobre sí mismas; los radicales con apoyo popular en el gobierno y un gran signo de interrogación en todos, como si de pronto hubiese caído la gran noche, simbolizada por el suicidio de Stefan Zweig.

Fruto de la situación precedente, Eugenio González da a la publicidad la novela '*Noche*', en 1942, en la línea angustiosa y patológica de lo que pocos años más tarde será parte de la literatura francesa de post guerra. El tema es simple. Un profesor secundario llega a una pensión provinciana; allí tiene

relaciones amorosas con la madre y con la hija, que finalmente será su mujer. El protagonista, una suerte de 'extranjero camusiano', obsesionado por celos retrospectivos encuentra en la muerte la solución a un mundo al cual le ha sido imposible adaptarse; Eros y Zanatos en una urdiembre angustiosa, sin solución, en el ahistoricismo del conflicto interior, la neurosis seca como conducta cotidiana, el anticipo de un cambio súbito, en intereses y actividades, de nuestro autor.

De ahí en adelante, salvo esporádicas publicaciones literarias, Eugenio González se dedica al ensayo filosófico y sociológico, a los escritos políticos. Más tarde ocupa la Secretaría General del Partido Socialista de Chile, y la dirección de la Facultad de Filosofía y Educación que antes fuera el famoso Instituto Pedagógico de tanta vinculación con la literatura nacional. Senador de la República luego, es elegido Rector de la Universidad de Chile más tarde, cargo que ocupa hasta la crisis del 68.

El literato no ha desaparecido, simplemente la vida lo ha llevado por otros rumbos. Gracias a él publiqué la antología '*Cuentistas de la Universidad*', donde figuran, con sus primeros cuentos, los escritores que hoy constituyen la literatura chilena de la actual generación adulta: Donoso, Délano, Skarmeta, Teillier y muchos otros. El literato no ha desaparecido. En las largas conversaciones que teníamos en la rectoría a la hora de almuerzo, que él siempre se saltaba, me hablaba de los nuevos libros, de los recientes escritores y debo decir que siempre estaba al día, que prácticamente se los conocía a todos. Tenía para cada escritor principiante un juicio certero y una observación pertinente. Amaba las letras chilenas y conocía personalmente a casi todos sus cultivadores que recibía sin protocolos en el adusto salón del decanato o la rectoría.

Luego vino la Reforma Universitaria, eran los tiempos. La Democracia Cristiana y la Izquierda apoyan el proceso. El socialista Eugenio González renuncia a la rectoría y es elegido el democristiano Edgardo Boeninger. Que estas líneas sean parte de la autocritica que deberá hacerse la izquierda universitaria de la época. Eugenio González sufre la muerte de Eugenio, su hijo médico, acaecida en Estados Unidos. Se retira a su casa de Ñuñoa, a pocas cuadras de la Plaza Egaña. Se retiró en todo sentido, se retiró de la Universidad, de la política, de la literatura. Pero no se retiró de la amistad, de su cálido afecto para con todos. La última vez que lo ví lo sorprendí regando el jardín de su casa. Vestido con traje negro como siempre se le vió. Había adelgazado mucho, se le notaba ausente, como llegando a la sabiduría que dan los años y los golpes de la vida. Había adquirido una especie de ternura bondadosa. Me hizo pasar, me invitó un trago y me obsequió unos cigarrillos importados; preguntó por amigos comunes, por escritores de mi generación, por la vida universitaria y por actividades partidarias. Con un sentido del humor lejano se refería a todo, a los nuevos libros, a las personas, a sí mismo. Atardecía en su estudio colmado de libros y recuerdos. Estaba escribiendo algo así como sus memorias. Había poca luz en la estancia. Me acompañó hasta la puerta y se despidió con un abrazo de complicidad paternal. Prometí regresar, pero empezaban los días duros, agotadores y febriles previos al golpe de Estado. Ahora he regresado por fin a conversar largamente con él relejendo su obra literaria, recordando sus años de profesor de Introducción a la Filosofía en el Pedagógico de Alameda y Cumming, su lento caminar por los jardines del campus de Macul, sus esporádicas apariciones por la Sala Arauco del local socialista de Amunátegui al llegar a Moneda, sus raros paseos por Irarrázaval.

La gran llama se fué consumiendo hasta extinguirse el 28 de Agosto de 1976, casi setenta y dos años santiaguinos al servicio de Chile y de su gente. Una rica vida generosa y creadora, como para imitarla, como para que la patria jamás lo olvide. ■

INTENTO DE FUNDACION DE UNA LITERATURA NACIONAL

□ BERNARDO SUBERCASEAUX

1

El relato 'El Mendigo' de Lastarria, publicado en 1843, ha despertado cierto interés en críticos y antologadores de la narrativa chilena, por tratarse, supuestamente, del primer cuento que se escribió en el país. (1) Este cuento —o más bien este que la crítica moderna llama cuento y que Lastarria tituló 'Ensayo de novela histórica'— (2) este relato, entonces, se gesta en el marco de preferencias estéticas de la llamada 'generación de 1842'; grupo del que el joven Lastarria fué a la vez promotor y portaestandarte. Siguiendo el ejemplo de la Asociación de Mayo —ex-alumnos de Mora y de Andrés Bello, forman en 1842 la Sociedad Literaria y eligen como Director a Lastarria, quién tiene entonces 25 años. Las Actas de esta Sociedad (3) desde marzo de 1842 hasta agosto de 1843, constituyen un documento importante para reconstituir las preferencias de ésta primera promoción intelectual más o menos homogénea posterior a 1810. Llama la atención, sobre todo, la variedad de materias que se tratan en las sesiones: Francisco Bilbao lee un trabajo sobre la sicología y la soberanía popular; Juan, hijo de Andrés Bello, lee una obra de teatro y una descripción geográfica de Egipto; Valdés diserta sobre el espíritu feudal y aristocrático; Santiago Lindsay recita poemas patrióticos y varias sesiones se dedican al análisis de las cualidades que debería tener un libro para la instrucción general del pueblo.

Hay además sesiones de estudio: se lee y comenta la historia del Mundo Antiguo de Segur, la de la Edad Media y Moderna de Fleury, y, según destacan las actas, 'a Herder cuando resulte conveniente'. Esta variedad revela que para los jóvenes de 1842 la literatura no es sólo la expresión imaginaria, sino toda expresión escrita, y aún más, toda actividad intelectual que tenga un fin edificante, que difunda el ideario liberal y que tienda a transformar los residuos de la mentalidad de la Colonia en una nueva conciencia nacional. La literatura, es para ellos, entonces, parte de la actividad política y la actividad política parte de la actividad literaria.

Otro aspecto que llama la atención es la seriedad y la normatividad estricta de las sesiones. Está expresamente prohibido fumar, ningún socio puede salir a la calle durante la reunión; hay —por reglamento— un fiscal que debe controlar la asistencia y sentarse siempre —también por reglamento— al lado izquierdo del Director. Las Actas nos llevan a pensar más que en jóvenes románticos, en déspotas ilustrados. Estos rasgos de solemnidad revelan, por encima de lo anecdótico, una determinada conciencia histórica, conciencia de pertenecer a una generación predestinada, decisiva, a una generación adánica. 'Estamos —dice Lastarria en sesión de mayo de 1842— en la alborada de nuestra vida social. . . . Este es el momento crítico'. Los miembros de la Sociedad Literaria se sienten, entonces, responsables de una tarea tanto o más importante que la de los padres de la Patria: se trata de la fundación de la nación y, simultáneamente, de la fundación de su literatura.

La voluntad de construcción política no deja resquicio al humor, Francisco Bilbao afirma muy orondo que el *Quijote* no ha conseguido hacerle reír una sola vez (4) No hay hueco ni para el irracionalismo, ni para el vuelco emotivo. Y si hay emotividad, ésta es colectiva. Tal vez la actitud romántica de los jóvenes de 1842, (vinculada al romanticismo social francés) se manifieste de preferencia en el modo mesiánico y voluntarista con que asumen la tarea de educar al espíritu para modificar la sociedad. Vicuña Mackenna en sus crónicas históricas recuerda a Bilbao presidiendo un grupo de jóvenes en procesión y llevando —como iluminado— un árbol de la libertad hecho de moztacillas. Jacinto Chacón, uno de los secretarios de la Sociedad, escribe en esa década un poema que divide en tres partes: 'La Europa' 'La América' y 'Chile', y lo titula *Historia Moderna*. El poema desarrolla la idea del progreso indefinido y su traslado en tiempo y espacio, desde Europa a América, para asentarse finalmente en Chile.



Irene Domínguez y Raúl Schneider, miembros del grupo Brigada Venceremos, trabajando en el mural para La Maison de la Jeunesse, mural en sitio permanente, en Francia.

En las últimas estrofas dice:

'Marchad' Mas nunca a ciegas 'Mi Patria' No ignorante en brazos del pasado tu espíritu abandones.

El libro de la Historia comprende y ve adelante, la Europa lo descifra: escuchad sus lecciones.

Lo fataliza Vico, Bossuet la profetiza

Guizot lo desarrolla y Herder lo profundiza.

Modernos inspirados que en ese Album divino de un Dios ven los decretos, y nuestro gran destino. (5)

Para Chacón como para Lastarria la historia es un organismo teleológico, y Chile, un espacio donde es posible llevar a cabo la perfección del género humano. Imbuídos en la doctrina del progreso, los jóvenes de 1842 estudian a Segur y Fleury, conocen a Cousin, a Vico —por intermedio de Michelet— y a Herder, pero los leen haciendo un esfuerzo por establecer una forma de vida nacional, los estudian con una óptica específica: chilecéntricamente, como si la historia fuese un lago y el pasado ondas concéntricas que se concitan en un punto central: Chile. Para ellos, sin embargo, a diferencia de Sarmiento, los carriles de la historia no desembocan en el 'Yo' (6), sino en el país entero, en la nación.

'Chile —dice Lastarria— se ha encontrado de repente en una elevación a que fue impulsado por la ley del progreso, por esa ley de la naturaleza que mantiene a la especie humana en un perpetuo movimiento expansivo.'

Los miembros de la Sociedad Literaria se sienten viviendo, por una parte, el fin de una jornada que no han recorrido y por otra, precursores de un mundo por edificar. A la conciencia de vivir en la infancia social se une la conciencia de ser jóvenes, la cual desde la revolución francesa acarrea

consigo el imperativo sagrado de contribuir a la regeneración de la sociedad.

Este sentimiento misionero tiene sin embargo algunos fundamentos: el triunfo sobre la Confederación Perú-Boliviana pone de relieve en el plano internacional la personalidad de Chile; durante el decenio de Bulnes, especialmente entre 1840 y 1845, el país se caracteriza también —en relación a la etapa portaliana— por una asperatura hacia la democracia y la libertad; se trata de un período en que se estabilizan las instituciones republicanas y en que hasta jóvenes como el propio Lastarria y García Reyes son elegidos diputados. En política partidaria prima un clima de distensión. Santiago, con alrededor de 60.000 habitantes, tiene ya un ambiente intelectual casi efervescente: llegan el pintor francés Raimundo Monvoisin y el bávaro Mauricio Rugendas, están también el peruano Felipe Pardo y Aliaga, los venezolanos Andrés Bello y Simón Rodríguez y las cabezas más destacadas de lo que Alberdi llamó 'la provincia argentina flotante de la emigración liberal'; en medio de esta conjunción de inteligencias se multiplican los periódicos y las polémicas y se inaugura la Universidad de Chile. En Valparaíso, donde se instalan los impresores Rivadeneira y Santos Tornera, regularizada la carrera de vapores del Pacífico, se regulariza también la llegada de ideas y modas transatlánticas.

Sarmiento y Vicente Fidel López no se cansan de contrastar este clima de libertad con la Argentina de Rosas. Y si con los ojos de los jóvenes del 42 miramos hacia el Norte, vemos un Perú oscuro, en que ha caído el despotismo de los reyes, pero prevalece todavía, más que en ninguna otra nación, el despotismo del pasado.

¿Cómo entender, por una parte, esta convicción de vivir en un tiempo y un espacio en que culmina la ley del progreso, y por otra, la idea de que se vive una alborada, de que todo está aún por edificarse? La explicación de esta paradoja permite precisar la filosofía de la historia del primer Lastarria, filosofía que —como veremos— incide en la configuración y en la estructura de su relato 'El Mendigo'. Para Lastarria la historia es un fenómeno dual. Concibe, por una parte, la evolución histórica como naturaleza, como desarrollo regulado por una racionalidad inmanente, separada del hombre. 'La ley del progreso —explica— es ley de la naturaleza'; desde esta perspectiva la colonización española fué una empresa contranatura y la Independencia, el momento en que la naturaleza ultrajada empieza a recobrar su dignidad envilecida, recuperándola cabalmente hacia 1842. Sin embargo, el desarrollo natural de la sociedad, que debía culminar en la democracia republicana, no basta, la historia tiene también otra dimensión, se necesita —dice Lastarria— 'otro apoyo: el de la ilustración, el del espíritu, y ésta sí —señala— es tarea de la 'generación presente' (8), tarea en que está todo aún por hacer.

Precisamente es en este contexto que hay que situar el programa de fundación de una literatura nacional expuesto por Lastarria en el discurso con que el 3 de mayo de 1842 acepta dirigir la Sociedad Literaria. Se trata de un manifiesto literario programático, pero también de algo más, puesto que se inserta en una concepción historiográfica liberal que ve en la literatura un instrumento para el desarrollo del espíritu, que la concibe como una instancia que unida al desarrollo natural de la sociedad, permitirá que el país alcance su plenitud histórica. Se trata, como señalábamos, de fundar una literatura y, simultáneamente, una nación. De renovación artística y, simultáneamente, renovación de la sociedad. Sólo como expresión de la sociedad nueva podrá la literatura contribuir a transformar la mentalidad colonial en conciencia nacional y cumplir así la misión de utilidad y progreso que Lastarria le asigna. Un programa, en síntesis, que se centra en la idea de emancipación.

Aunque el discurso representa en Chile el primer momento de conciencia de la literatura como objeto y de su necesidad social, las ideas que expone Lastarria no son originales; sigue

a Víctor Hugo de 1828: 'A peuple nouveau, art nouveau' y sobre todo a Larra y su artículo 'Literatura' de 1836; propone los mismos modelos literarios que había propuesto José Joaquín de Mora en 1830 (9), y sigue también a Lcheverría y Sarmiento al propiciar una literatura que, rescatando del legado español sólo el don de la lengua, se independice frente a los valores hispánicos, una literatura que se inspire en lo propio, en la historia patria, en las peculiaridades sociales, en el paisaje y en la naturaleza americana, una literatura que sea, en palabras de Lastarria: 'la expresión auténtica de nuestra nacionalidad.' Además de institucionalizar la literatura chilena y de conferirle una perspectiva a una tradición cuyos gérmenes estaban ya en la obra de autores como Camilo Henríquez, el discurso de Lastarria formaliza una comprensión de la literatura como expresión de la sociedad, de allí que sea un llamado a volcarse a lo circundante y a repudiar tanto el contenido de la literatura española como la imitación desmesurada de la que provenía de Francia.

II

En 1868 Lastarria se refiere a 'El Mendigo' como un 'ensayo de novela' con el que se había propuesto poner en práctica las ideas de su discurso, 'me hallaba pues —dice— en la necesidad de dar el ejemplo prácticamente . . . de ofrecerlo en el de las composiciones de bella literatura'. (10) En 1843 el género más adecuado para ilustrar los planteamientos de su discurso es justamente el que Lastarria ensaya en 'El Mendigo': la novela histórica, género que aunque no formaba parte del patrimonio literario chileno, le era familiar a través de las novelas de Walter Scott y de algunas imitaciones españolas como *Los Bandos de Castilla* (1830) de Ramón López Soler o *El doncel de don Enrique el doliente* (1834) de Larra. La novela histórica le permitirá también enjuiciar —a diferencia de la vertiente pasatista del romanticismo europeo— el pasado colonial y combinar personajes ficticios con personajes y acontecimientos de la historia de Chile.

Publicado en 1843 'El Mendigo' apareció en los números de noviembre y diciembre de la primera revista literaria chilena: *El Crepúsculo*. El tema básico del relato es el del proscrito, la trayectoria de un ser progresivamente excluido por la sociedad: un criollo y antiguo soldado de la patria que llega a ser pordiosero. Se trata de un tema frecuente en el romanticismo europeo, el mismo Lastarria en 1840 había traducido y adaptado *Le Proscrit*, de Frédéric Soulié. Aunque Alvaro de Aguirre es —como los proscritos de Byron— un *fatal man* marcado por el destino, la diferencia reside en que los agentes de la desgracia del proscrito chileno tienen un común denominador: son, sin excepción, españoles. Se trata en el caso de Lastarria, más que de un ángel caído, de un proscrito que sirve de pretexto para criticar los vicios de la Colonia y ejercitar la vocación patriótica.

El tema del proscrito —que ocupa la parte medular del relato— está sin embargo enmarcado por la insinuación de otro tema que se sitúa en un casi presente: el de la convivencia armónica con la naturaleza. La configuración narrativa de estos tópicos tiene entonces una disposición tripartita. El relato se abre con la voz del narrador-marco que lo introduce en las páginas iniciales y los cierra en los párrafos finales. Se trata de un narrador innominado, pero que como figura ficticia obedece a un intento de proyectar la persona biográfica del autor. Desde un casi presente, este narrador nos describe su paseo por las orillas del río Mapocho, durante un crepúsculo de primavera:

'No ha muchos años —dice— en una tarde de octubre, me paseaba sobre el Malecón del Mapocho, gozando de la vista del sinnúmero de paisajes bellos que en aquellos sitios se presentan.' (11)

La naturaleza presentada responde a la que hasta hoy caracteriza a las tarjetas postales: el cerro San Cristóbal, la cordillera de los Andes, los tajamares y los puentes del río

Mapocho. La descripción busca representar aquello que es propio de la capital, un paisaje que no pueda ser confundido con ningún otro. Con el fin de enaltecer esta singularidad, el narrador utiliza tropos clásicos como la prosopopeya y la exaltación hiperbólica. El proceso descriptivo corresponde a una interiorización en que el 'Yo' registra las características del paisaje y luego las devuelve en impresiones. (12) Tal como se señala en el relato, este procedimiento se funda en una convivencia armónica entre el 'Yo' narrativo y la naturaleza circundante. El crepúsculo, las meditaciones melancólicas, el carácter consolador de la naturaleza y la identificación con ésta son, que duda cabe, motivos caros a la imaginación romántica, sin embargo en este caso obedece también a una concepción y a una voluntad histórica.

Desde el encuentro casual del narrador con el mendigo la armonía se interrumpe:

'Aquel momento de delicias en que todo lo sentía, sin pensar en nada, fue muy corto para mí, un hombre se puso a mi lado sin pronunciar una sola palabra y me sacó de mi ensueño.' (13)

A partir de este momento el 'Yo' del narrador-marco retrocede para relatarnos en primera persona, simulando ser la voz del mendigo, la parte medular del relato: la trayectoria del proscrito tal como éste se la ha contado. Aun cuando la mirada se vuelca ahora no sobre la naturaleza sino sobre el destino como tragedia, el lenguaje que se utiliza tendrá características similares al utilizado por el primer narrador. Esta inconsecuencia narrativa resulta obvia puesto que el narrador-marco nos ha señalado que va a 'trazar. . . la historia' del mendigo 'con el mismo aire y animación con que él me la refirió. . . y en frases cortadas como él lo hacía'. (14) En realidad lo que ocurre es que el 'Yo' del primer narrador no retrocede sino que se sobrepone al 'Yo' del mendigo.

La historia del proscrito —que ocupa treinta y dos de las treinta y ocho páginas del relato— es la historia de una degradación progresiva. Siguiendo un orden cronológico abarca desde los últimos decenios de la Colonia hasta los años que siguen a la Reconquista. Hay en la trama de esta trayectoria un marcado anti-españolismo. (15) Los personajes villanos que empujan a Alvaro hacia la miseria y el desamparo son siempre españoles: un militar español se apodera del dinero de su amigo Alonso; la segunda separación entre Lucía y Alvaro, fuente de sus posteriores desventuras, es provocada por el tiránico Don Gumersindo, y la deshonra de Lucía, es consumada por Laurencio, también militar español. Finalmente, es uno de los oficiales realistas de la batalla de Rancagua, el Coronel Lizones, quien imposibilita la unión de los amantes, llevándose a Lucía primero a Lima y después a España.

La trayectoria del proscrito, de soldado de la patria a pordiosero, de ser humano a criatura inhumana, aparece vinculada al motivo del amor imposible, configurado en esta ocasión con todos los ingredientes melodramáticos que caracterizan a la Literatura folletinesca de la época. (16) Vale la pena detenerse en un episodio de esta trayectoria para mostrar como en Lastarria la voluntad de 'emancipación' desvirtaliza a los personajes y limita la verosimilitud del relato. Se trata de un episodio en que el autor reelabora una fuente muy precisa: *El celoso extremeño* de Cervantes. Alvaro de Aguirre regresa desde Lima a La Serena, su ciudad natal, sin dinero y perseguido por la justicia; allí le informan que Lucía está encerrada en casa de un viejo español, Don Gumersindo Saltas. Alvaro, después de un tiempo de rondar la casa, consigue persuadir a Luciano, esclavo negro de confianza del viejo, y con esta 'llave', y haciéndose pasar por carpintero, logra introducirse al recinto y planificar con su amada la huida de ambos.

Lastarria, lo sabemos por un documento, tenía desde muy joven en su biblioteca las *Novelas ejemplares*; además el



Vista total, d' Washington D.C. Mural ejecutado por los artistas del Centro de Arte de dicha ciudad.

argumento del episodio sigue casi literalmente a la obra cervantina, sin embargo, el tema del viejo celoso está tratado en 'El Mendigo' en forma muy diferente. Don Felipo de Carrizales, el celoso de Cervantes, es un celoso previo a cualquier experiencia que lo justifique como tal; vive su ser celoso, no es personaje abstracto, sino por el contrario tiene espesor y verosimilitud ficticia. Desde el comienzo se nos dice que es de 'natural condición . . . el más celoso hombre del mundo'. Don Gumersindo Saltias, el celoso de Lastarria, no logra en cambio configurarse como 'ser celoso', el encierro de la muchacha se presenta como un acto gratuito, tiránico, puesto que no se dice ni muestra que haya relación amorosa o de otro tipo entre ellos. Don Gumersindo aparece caracterizado como personaje agresivo, ocioso y dueño de esclavos, cada vez que se presentan estos rasgos la narración sustituye el nombre del personaje por el epíteto: 'el español'. Sólo al final, cuando por ser incongruente con la acción resulta un rasgo abstracto, se nos dice lo que no se nos ha presentado: que Don Gumersindo es un 'viejo celoso'. El fuerte contenido erótico amoroso de la novela de Cervantes es sustituido en Lastarria por un clima melodramático en que abundan lágrimas, suspiros y presagios funestos. En definitiva lo que hace Lastarria es desvitalizar a la fuente, transformar a personajes verosímiles en estos sin espesor ni coherencia ficticia, personajes sin otro relieve que aquel que les otorga el maniqueísmo anti-español. Hay que señalar, de paso, que este cotejo muestra hasta qué punto es equivoco plantear que Cervantes influyó en Lastarria, lo que en verdad influyó no es Cervantes, sino lo que Lastarria con su óptica de liberal chileno— leyó en Cervantes: sin duda *El celoso extremeño* fué para él una deliciosa denigración del español que venía a América, una confirmación más de la leyenda negra, una novela que debió interesarle como fuente temática para contraponer los vicios del Viejo Mundo con las virtudes del Nuevo.

Las debilidades en la caracterización literaria señaladas para el episodio del viejo celoso, se repiten en toda la trayectoria de Alvaro de Aguirre. Lucía no es sino una suma incoherente de convenciones literarias: resignada Penélope primero, luego docella deshonrada y finalmente 'belle dame sans merci'. Los personajes históricos: O'Higgins y Carrera, son sólo nombres, y la batalla de Rancagua, un episodio en que el aplomo y la súbita valentía de Alvaro aparecen como rasgos infusos y forzados.

En la última etapa de su degradación, desdeñado por Lucía que prefiere a un militar español, Alvaro enloquece y luego de doce años de encierro sale a recorrer las calles viviendo de la caridad pública y convertido en pordiosero:

"La viuda de un antiguo camarada —dice— me ha acogido: con ella lloro a veces y parto el pan que me dan de limosna: ya vels, señor, que mendigo porque no puedo trabajar, porque soy viejo y mis locuras me hicieron perder el mejor tiempo y también una mano. 'Que haré ahora sino mendigar y llorar' " (17)

Terminado el relato del mendigo regresamos al casi presente y el primer 'Yo' retoma la palabra:

"Los sollozos ahogaron la voz del pobre viejo . . . Cuando le ví ya desahogado de la opresión de su corazón, le pregunté por Lucía, y él, con una carcajada satánica y unos ojos de relámpago, me respondió: 'se fué a España, señor, con su marido: allá será feliz, mientras yo soy un mendigo' y tomando su palo, marchó a paso acelerado." (18)

Apenas desaparece el pordiosero el narrador vuelve a insinuar, en el penúltimo párrafo, el tópico de la convivencia y armonía con la naturaleza:

"La luna estaba en la mitad del cielo y toda la naturaleza —dice— dormía en calma . . ." (19)

El esquema narrativo tripartito corresponde entonces, primero a un casi presente en que hay ensueño y valoración del paisaje nacional; luego, una parte central con las peripecias y progresiva degradación de Alvaro, una trayectoria cuyo sentido último es mostrar que la Colonia fué una fuerza contraria al desarrollo natural del hombre, y una tercera parte, en que se retorna al casi presente y se insinúa en dos líneas el tema de la convivencia con la naturaleza. Esta configuración tripartita en que un pasado con rasgos negativos está enmarcado por un casi presente de connotaciones positivas, obedece a la filosofía de la historia delineada en la primera parte de este artículo, vale decir a una concepción del mundo social como naturaleza, como un mundo expuesto a un proceso de regulación inmanente y a un determinismo de leyes casi-físicas que lo impelen constantemente a progresar. Esta concepción subyace a la disposición del relato y a la valoración del tiempo que ella conlleva: el presente o casi presente en el cual se encuentra instalado el narrador está mostrado como un momento de plenitud y armonía con la naturaleza, como un momento en que la sociedad está inscrita en el carril natural de la historia; en cambio, el pasado en que se sitúa la peripecia de Alvaro con la colonia y sus residuos, está presentado como una etapa contra-natura, como un período de degradación humana.

La oposición entre Historia y Naturaleza apuntan entonces desde esta perspectiva a la oposición entre los vicios del

antiguo régimen y las virtudes del nuevo.

En cuanto al género, 'El Mendigo' es, no un cuento, sino como admitiera el mismo Lastarria, un 'ensayo de novela histórica'. 'Novela histórica' en cuanto relata la trayectoria de personajes ficticios en un trasfondo diacrónico de hechos y personajes históricos; y 'ensayo' porque es un intento frustrado, un esquema que no logra tomar cuerpo ni en el número de páginas ni como argumento, y que carece además de espesor ficticio, un intento en que el tiempo no transcurre, en que los hechos históricos no logran conjugarse en un mundo de ficción coherente y verosímil.

Sin embargo, para hacer justicia a la consecuencia o inconsecuencia de 'El Mendigo' con los acontecimientos funda-

ción literaria —especialmente en un primer momento— constituye una dinámica en que incluso los fracasos operan como fuerzas positivas, desde este ángulo es posible establecer una relación literaria —y hasta biográfica— entre este primer Lastarria y las novelas del que será el mejor exponente de la literatura chilena del siglo XIX, Alberto Blest Gana. ■

N O T A S:

- (1) Mariano Latorre, *Antología de cuentistas chilenos*, (Biblioteca de Escritores chilenos), Santiago, 1938, V-VI; Raúl Silva Castro *Antología de cuentistas chilenos*, (Zigzag), Santiago, 1957, 9-13; Homero Castillo y Raúl Silva Castro, 'J. V. Lastarria y el cuento chileno', *Symposium*, Vol. XIII, 1, New York, 1959, 121-127; Homero Castillo,

TESTIMONIO SOBRE PABLO DE ROKHA

□ GONZALO ROJAS

Me corresponde dialogar unos minutos con la figura y la palabra de nuestro padre violento. El mismo que nos vaticinó *La República Asesinada* en 1958 y diez años después cortó su propio oxígeno de un tiro en la boca el martes 10 de ese otro septiembre, como otra llamarada premonitória.

En la página 15 de *Los Gemidos*, publicados a los veintiocho años en 1922, había escrito el autoepitafio: —'Aquí yace Juan, el carpintero; vivió setenta y tres años sobre la tierra, pobremente; vió grandes a sus nietos menores, y amó, amó, amó su oficio con la honorabilidad del hombre decente. Odió al capitalista imbécil y al peón canalla, vil o utilitario. Juzgaba a los demás según el espíritu.'// Las sencillas gentes honestas del pueblo veíanle al atardecer explicando a sus hijos el valor funeral de las cosas del mundo. Anochecido ya, cantaba ingenuamente junto a la cuna del *rorro*. Un olor de virutas de álamo o quillay, maqui, litre, boldo y peumos geniales perfumaba el ambiente rústico de la casa. La mujer sonreía. No claudicó jamás, y así fué su existencia.'// Así fué su existencia. Ejerció diariamente el grande sacerdocio del trabajo desde el alba, pues quiso ser humilde e infantil, modesto en ambiciones. Los domingos leía a Kant, Cervantes o Job; hablaba poco y prefería las sanas legumbres del campo. Vivió setenta y tres años sobre la tierra, falleció en el patíbulo, POR REVOLUCIONARIO'.

Uno piensa en De Rokha o en cada uno de aquellos que sembraron la libertad en nosotros y, por sobre la ventolera de los grupos o más acá, vuelve al frescor de los años de aprendizaje de los que, acaso, no debimos haber salido nunca; sin alarde de nada ni mucho menos. Ni presunción de ser testigo único de aquella promoción poética chilena que contaba veinte años el 38; ese 38 a secas, y clave de tanto y tanto crecimiento en un Chile rítmico y volcánico a la vez. ¿Qué de extraño entonces que el trato con *Altazor* y *Residencia en la Tierra* y esas poéticas de vanguardia tan especialmente francesas nos permitiera oír en el *liberrismo* rokhiano un sonido único incorporado con intermitencias a nuestra respiración? Estimable de veras ese término 'liberrismo' acuñado para el caso por O. Segura Castro y Julio Molina Núñez en 1917 cuando el poeta cumplía apenas veintiún años y recogido como propio por Juan de Luigi. Hasta el abuso de regionalismos lingüísticos tan en la gracia de su precursor Carlos Pezoa Véliz, su hipertrofia verbal y su 'salud de foragido' en el decir nerudiano, lo enorme y lo delicado de su *furor poeticus*, lo profético, lo bíblico, el fuego negro nos daban esa fascinación a la que seguramente alude Nietzsche cuando advierte que 'a la grandeza va unida la terribilidad, digan lo que digan'.

Perdón que

singularice un matiz pero reconozco sin reservas que afinidades múltiples me llevaron temprano hacia su órbita, por vagamundo y cateador del gran silencio de las cordilleras de Chile desde la mocedad; por, como él, jugarme entero la libertad desde lo hondo del desamparo.

Filiados en un proceso más abierto que el de los adivinos primordiales de nuestro auténtico *qué somos*, (—'El chileno, escribe Miguel Serrano el 38, mira la cordillera y cree que al otro lado de ella no hay nada'), cada uno de nosotros fué huidobriano y nerudiano simultánea y sucesivamente; fué rokhiano; o aprendiz de brujo más o menos surrealista; u otra cosa. Todo ello en el vaivén de las adhesiones y los rechazos muchas veces gratuito. Lo difícil ese 38 —y no estoy hablando de un año sino de un ciclo movedizo— lo casi imposible era encontrar a un mistraliano en el pajar de tanto hispanizante y afrancesado ciego, por mucho que ese mismo año hubiera aparecido *Tala* en Buenos Aires, con sus *materias* fundadoras.

Claro que ya la muy conocida *Antología de la Poesía Chilena Nueva*, Zig-Zag, 1935, en la que adentro de los diez únicos de la fama se incluyen los dos antologadores adolescentes, la había excomulgado por ser la suya una poesía 'de esencias retardatarias, forjada de supervivencias novecentistas'.

Tiempo al tiempo, antólogos presurosos. Pero qué nítido lo que dice allí Volodia Teitelboim con sus escasos diecinueve años: —'Por aquel entonces (y ese entonces era el tiempo de las revistas *Azul* y *Musa Joven*, 1912-1913), compañero de Vicente Huidobro en sus luchas literarias iniciales, Pablo de Rokha comienza a escribir una poesía sin precedentes en consonancia con una concepción estética palmariamente distinta de la de los demás poetas. Desde *Versos de Infancia*, 1912, hasta *Jesucristo*, 1933, se afina circulando siempre dentro de la órbita de una personalidad sin confusión posible. *Satanás*, 1927; *Suramérica*, del mismo año; y *Escritura de Raimundo Contreras*, 1929, son poemas autóctonos (con lo que apuntó a la visión ruralista esencial rokhiana); pero pronto su proceso evolutivo deja a la rezaga este estadio vernáculo de su obra . . . para entrar al *compromiso*'. He aquí uno de los primeros juicios sin regateos al aporte del autor de *Los Gemidos*, obra que curiosamente coincide con la fecha de la publicación de *Trilce* y de *Desolación*. Impresas las cuatrocientas páginas en formato mayor, con la lúgubre carátula de Pedro Celedón por cierta editorial 'Cóndor' de la que nunca se supo, dice el poeta que no alcanzó a vender una docena de ejemplares, y la mayor parte de la edición fué adquirida por kilos para los puestos del Matadero. Cosa frecuente oír hablar por ahí de *Los Gemidos* sin más lectura que la de algún texto espigado en esas treinta y cinco piezas en prosa de aspecto informe; *prosa de lava líquida* como propuso León Bloy refiriéndose a *Los Cantos de Maldoror*. Y no es que pretendamos establecer parentesco o influencia mayor. ¿Conocería De Rokha la traducción de un fragmento de los *Cantos* publicado en el número once de la revista 'Vida Nuestra' de Buenos Aires, en mayo de 1919? ¿O sólo vendría a leer la versión de Ramón Gómez de la Serna en 1925? Importante el examen de un estímulo literario como ése, aunque está claro que nuestro autor no leía el francés.

Hay, por cierto, un abolengo profético y apocalíptico común, un desprecio por la medida para llegar siempre más y más lejos, pasado cualquier riesgo del lenguaje; y el humor, ese *humor negro*, el de las 'cabezas de tormenta' como dice Breton en uno de sus ensayos. Un humor agresivo, destruc-

tivo, corrosivo, negativo. Como si el hueco del Dios les exigiera, en uno y otro caso, la búsqueda sin fin, el proyecto protoplasmático y la apatencia de lo informe: 'a la manera de los sentidos desparramados', y el tono moral desde la imprecación y la blasfemia.

'Mis pensamientos hacen sonar los siglos contra los siglos; voy caminando, caminando, caminando musicalmente y mis actos son himnos cánticos naturales, completamente naturales; las campanas del tiempo repican cuando me oyen sentirme; constituyo el principio y la razón de todas las tonadas, el eco de mis trancos restalla en la eternidad, los triángulos paradójicos de mi actitud resumen el gesto de los gestos, la figura del superhombre loco que balanceó la cuna macabra del orbe e iba enseñándole a hablar.'

Por algo el Neruda juvenil y fraterno de los dieciocho años dice lo que dice al registrar sismográficamente el cataclismo rokhiano como un fenómeno de enriquecimiento elemental desde lo hondo de lo genuino. Oigamos sus palabras en *Claridad*, órgano oficial de la federación de estudiantes de Chile, el 16 de diciembre de 1922: —'Un impulso hacia la raíz trascendente del hecho, una mirada que escarba y agujerea en el esqueleto de la vida y un lenguaje humano, de hijo de mujer, un lenguaje exacerbado, casi siempre sabio, de hombre que grita, que gime, que aúlla: *ésta es la superficie de Los Gemidos*. Pero libre ya de las palabras, de los alaridos y de las blasfemias, sentimos a un amorador de la vida y de las vidas, azotado por la furia del tiempo, por los límites de las cosas, corroído hasta la médula por la voluntad de querer y por la horrible tristeza de conocer. ¿Continuador del coro trágico? Tal vez. Lejos de la ataraxia de los socráticos, Pablo de Rokha trasluce su sentido de la vida en una agitación discontinua, que se paraleliza a los cantores de Dionysos. Canta a Prometeo, griego de nacimiento, cuando desata su imprecación al católico Satanás. Y su libro entero es un solo canto, canto de vendaval en marcha que hace caminar con él a las flores, a los excrementos, a la belleza, al tiempo, al dolor, a todas las cosas del mundo, en una desigual caminata hacia un desconocido Nadir'.

¿No se ha dicho una y otra vez que los poetas entran con libertad y dominio en la visión de los poetas? Pero De Rokha está esperando todavía la virtud y el rigor de los estudios sistemáticos con las grandes claves iluminadoras. Algo se ha hecho, con Juan de Luigi a la cabeza, su gran amigo, quien muestra los pasos de esta poética desigual sin ahondar suficientemente en ella. Le preocupa por ejemplo, la herida de esta cosmovisión insistiendo en el demonismo lautreamoniano del poeta de Licantén.

Dice De Rokha en 'Demonio a Caballo':

*'Por entre mundos, entre muertos entre
edades que desfilan muerte y vientres de siglos, en verde aceite
de eternidad, amontonados,
navego, a mil estadios de mí mismo, solo.
No entiendo cómo soy, ni en donde soy ni cuando soy, ni si soy
o yo soy otro, distinto, universal, acumulado, absorto con mis águilas;
abajo, un mar vestido de culebra, mordiendo un crucifijo
incendiado, un dios de época y piedra,
medio a medio, un tubo de llanto, de luto de atardecer,
y, encima, una gran estampa de caballero degollado....'*

En un retrato detractor que Alone hace de él en su muy conocida *Historia Personal de la Literatura Chilena*, cierra con esta frase: —'Pero es un hecho que, junto con Huidobro, precedió a Neruda' (4).

Así lo vio la promoción por la que estoy vertiendo este testimonio necesariamente parcial. Ahí está por ejemplo Teófilo Cid celebrando en él al exponente máximo del 'amarditamiento' como tonalidad afectiva nacional desde un modo de hablar desacralizante, transido siempre por la irreverencia al idioma. 'Mardito' o 'amarditao' en la jerga de nuestro pueblo es *maldito*; pero no el maldito verlainiano sino el endemoniado por el propio alcohol

estallante de su laberinto. Ahí está Eduardo Anguita con su tesis del contrapunto del peso y de la gracia, *el peso de la noche* versus la maravilla, de Neruda y Huidobro respectivamente, para ceder la síntesis de la *vis* o de la *fuerza* (¿no hemos reiterado su genealogía profética?) al maestro De Rokha. Ideas compartidas por Miguel Serrano, Eduardo Molina y otros que hicieron demasiado suyas las *Meditaciones Suramericanas* de Hermann Keyserling en eso de vernos como continente del tercer día de la creación.

Patriarcal como un hidalgo pobre ('Yo me crié comiendo pobreza pero pobreza acomodada que es la pobreza más pobreza de todas las pobrezas') según había escrito el 27 en *Heroísmo sin Alegría*, acogió por igual con su trato viril en sus domicilios ambulantes de Avenida Inglaterra o La Cisterna, o de la Reina —donde se mató— lo mismo a los rokhianos que a los no rokhianos, como era el caso de los surrealistas del Mapocho que lo encontraban ordinario e ignorante, pero que se tomaban su vino. Todo ello por supuesto con el desconsuelo y el fastidio de Carlos su hijo mayor, un poeta de mi plazo, siempre próximo a nuestro grupo, que nos fascinaba por su gracia arcángelica. El fué quien desencadenó el suicidio en la familia, inmolado también por la gran búsqueda como alcanzamos a leer en la elegía bellísima de Enrique Lihn.

Días ésos torrenciales y polémicos polarizados en gran medida por nuestros grandes, que veinte años después habríamos de revisar en los Encuentros de enero y julio del 58, en Concepción de Chile o en Chillán, para ver cómo nos había ido en la feria, pasado el espejismo de la vanguardia según dijo Teitelboim desde su experiencia. En su 'Resolución de Medio Siglo', Fernando Alegría planteó otra vez la voluntad de ser nosotros mismos, desde el legado de un De Rokha y un Huidobro, de una Mistral, de un Neruda y por cierto de otros. Es ése justo el momento en que el viejo Pablo vende por las calles *La República Asesinada* recién impresa en *Idioma del Mundo*; transportando los volúmenes en carruajes fantasmales arrastrados por algún jamego con auriga y todo, como lo ha contado Alfonso Alcalde con maestría.

'Canto mi llanto nacional sangrando entre soldados sin pabellón —dicen las últimas líneas de *La República Asesinada*— contra las médulas pisoteadas, y comparo el futuro a una máquina de oro en las tinieblas.

Mi nombre es Chile y mi apellido lo infinito.

Solo entre solos, yo vengo saliendo de adentro de la multitud chilena, rememorando la gran hazaña del porvenir'.

Sé que hablé demasiado, y aquí vamos cerrando, pero no me aparté del compromiso. Del compromiso del testimonio. Pero no entré en el hondón de su poesía, ni dije nada sobre su sistema imaginario, ni de la paradoja, tan decisiva en su palabra; ni del mecanismo enumerativo y reiterativo; ni de su tránsito por Walt Whitman; ni sobre su proyecto épico pariente o no del muralismo; ni sobre la *Epopéya de las Comidas y las Bebidas de Chile* (1950), ni sobre *Elegía del Macho Anciano* (1958). Ni sobre 'el loco amor' y su Winett, ni sobre aquella 'Carta Perdida a Carlos de Rokha' que hay que leer como su escritura toda, con inocencia y rigor, por dispersa que ande en su escándalo paradojo. Obra la suya destinada al asalto de la posteridad, según el poeta Humberto Díaz-Casanueva, que habrá de ser desenterrada como un palimpsesto.

Errores hasta el hartazgo sin haber aprendido gran cosa de ellos, pero jaguar en el pantano, como dijo Juan de Luigi alguna vez.

De él vinimos por último, de semi-él y de anti-él ('naiden rempuje a naiden'); y de otros anti-él. Cantera viva de la que siempre habrá de estar viniendo fresca el agua. Viéndolo claro en este humo de Chicago, al que cantó a su modo en la página veinticuatro de *Los Gemidos* cierro aquí mi testimonio exiguo con este *no*. No: el no es un olvidado. ■

POETAS CHILENOS EN CANADA

□ JAVIER CAMPOS

POEMA IV

*Desta orilla del corazón
Levanto una máquina de daguerrotipo
y tú corres por la casa amarilla
Por un paisaje muy silencioso
Yo busco tu pose exacta
Desde la sangre que nos separa
Animales domésticos obstruyen la toma
Tú los espantas con una rama
Lanzas una piedra
Esa lenta ondulación de la sangre
Esconde todo el sol
De dónde saco sol
para las fotografías?
Necesito un puente
No es ésa la pose que quiero de ti
Tú haces la seña final
Yo miro por el lente del daguerrotipo
Y en la plancha queda el negativo
De una manzana roja y aguzanada
También una mariposa
Golpeando
Los vidrios de una casa vacía.*

POEMA VI

*Hacia los edificios
Como si buscara objetos perdidos
Y cuando revelan el negativo
Los edificios están agujereados de balas
También se oyen gritos y sirenas.*

POEMA VII

*Carreras de caballos homosexuales
En la pista de barro y mierda
Los competidores quiebran
las patas de las yeguas
El aire límpido de avisos misteriosos
El aire aquí abajo
De música marcial
El 18 de septiembre de 1974.*

□ MANUEL ARANGUIZ

COMUNICADO PARA NIÑOS

*A partir desde tí
declárase
fiesta nacional
de público alborozo,
todos y cada uno
de los días
que tu vivas.*

DECRETO MILITAR

*Y hay tantos anhelos en el hombre
que necesarias son
la tortura y la muerte.*

TAREA

*No se debe matar al presidente
porque él es símbolo de la
democracia.
El presidente además vela por nosotros
cuida de que haya orden
y de que todos vivamos bien.*

DE LA NATURALEZA FRENTE A LA HISTORIA

*Parece ser
que la función del ojo
no es solamente ver
sino también
quedarse ciego.*

NO NOS SEPARA

*No nos separa el canto diferente
ni el color de la piel
ni la estatura.
Es el ir y venir de mercancías
el despojo legal
la inhumana codicia
de las cosas*

LAS VANIDADES

*Las vanidades que por tanto tiempo
consideramos propias y debidas
se han convertido en chistes a destiempo
así como los títulos adquiridos
a fuerza de frecuentar las aulas
no demuestran ninguna sabiduría
ni capacidad para sobrevivir en el desierto.*

□ GONZALO MILLAN

LA CIUDAD. (INVIERNO)
(Fragmento)

Cae una lluvia torrencial.
La lluvia hincha los torrentes.
Los torrentes causan inundaciones.
Hoy, función
A beneficio de los inundados.

Las lluvias son indispensables
para la agricultura.
Las lluvias fecundan la tierra.
El trigo germina por primavera.
Las espigas de trigo contienen granos.

El arado se enredó en las raíces.
Los bueyes se acoplan al arado.
El campesino picaña los bueyes.
El arado se enredó en las raíces.

Escasea el trigo este año.
El paso de la tropa estropeó las siembras.
Los ratones hacen estragos en los graneros.
Las malezas esquilman los campos.
Escasea el dinero.

Tengo un kilo escaso de harina.
Encarece el pan.
Vivimos con escasez.
Está escasa la comida.
El aceite escasea.
Abunda el agua.

El aceite es más espeso que el agua.
El aceite se hiela cuando hace frío.
El aceite penetra las telas.
La espada penetra las carnes.
La espada termina en punta.

EL TRASLADO

Cuchicheamos por última vez
en el furgón frigorífico,
como almejas entreabiertas
apenas en un plato de lata.
Luego, con las bocas cerradas
morderemos el frío del cuchillo.

CORRESPONDENCIA

Del sur dolorosamente lejos
vienen atados y quedos
a romper la rutina de aquí
que hiela y rutila
En un camión llegan
y son descargados
amigos muertos
en sucos de correo.

□ JORGE CANCINO

EXILIO

Fuí expulsado de mi traje
ciudadano.
Con todo lo negro del exilio
mi cuerpo militante y la línea
del pantalón están inmóviles.
Aún estoy intacto.

CAFE NEGRO

Una tarde lluviosa
cuatro tacitas de café negro
veinte cigarrillos rubios
los dos
y diez años de nuestras vidas
consumidos.

ADENTRO

Mi cuerpo está vacío
como un cántaro sin agua
mis manos hurgan dentro
mis ojos también miran
las profundas cicatrices
de antiguos combates
allí dentro aún late el corazón
y corre mucha sangre por las venas
¡es un gran espectáculo!
Mañana
volveré a mi tumba para verme vivo.

LLAMADA

La hora llama todos los días
a la puerta de mi pobreza
para pedir pan.

□ JORGE ETCHEVERRY
CUANDO SE ACABARON

Cuando se acabaron las imprentas
y los mimeógrafos
quedaron la papa, el jabón, el corcho
Cuando se hubo terminado con los mítines
quedaron las parejas de enamorados
las iglesias y los cinematógrafos
Cuando se acabaron los centros comunales
quedaron las cárceles, los clubes de rayuela
los encuentros casuales en el centro
Cuando se acabó la carne, el pan, la leche
nadie vió la parada militar aquel dieciocho.

CUANDO SE MARCHO

Cuando se marchó la literatura
con las cenizas de los últimos libros
comenzó a florecer una palabra
empapada de sol y sangre
copiada al reverso de los boletos de micro
susurrada de boca a oído en los cinematógrafos
Mientras ellos se paseaban
por la doble hostilidad de las calles
con sus tijeras de cortar lenguas
y los locutores inventaban
un silencio hecho de palabras

□ N A I N N O M E Z

ESPECIALISTAS EN LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

*Empezaron por apretarle la cola a las palabras
no para hacerlas rugir sino para que chillaran hasta el infinito
las dejaron convertidas en un guiñapo
más tarde les zurcieron la espalda para que siguieran existiendo
finalmente las encerraron en pequeños compartimentos
estancos para que se quedaran inmóviles
luego las agruparon según su debilidad o su hobby favorito
las pervirtieron y les dieron padres que creyeron auténticos
las ensalzaron las degradaron las remitieron a sus propios juicios y opiniones
les dieron de comer con sus propias células
las tornaron exactas
las llenaron de primos hermanos fabulosos
les inventaron un lugar en la historia
les buscaron antropólogos sociólogos y sicólogos
las incorporaron a la ciencia para que crecieran seguras y dentro del sistema
apoyaron su aparato con otras palabras que se fueron ensalzando a si mismas
como en una pirámide
se sintieron padres hijos nietos y tatarabuelos de las palabras
las manipularon las violaron las convirtieron en objeto
las dejaron de nombrar para que dejaran de moverse
las reprimieron hasta que sólo ellos se sintieron autorizados a decir las
formaron sus propios edificios de palabras
empezaron ellos mismos a vivir como sus palabras
las adoraron y yacieron con ellas
ellas les dieron hijos que se juntaron en frases descomunales
formando familias de manuscritos que crecieron en edificios ruinosos
y al final cuando reprodujeron sus propias leyes a un idioma ya casi intraducible
cada uno acaparó sus propias palabras dentro de sí
cada uno se sentó a comer sus palabras
cada uno lloró por sus palabras que ya nadie entendía
cada uno se vistió con ellas cuidadosamente y salió a regar el evangelio
Desde entonces todo transcurre en el silencio.*

□ FRANCISCO VIÑUELA
POEMA PARA EL MUNDO NUESTRO
(fragmento)

*Dímelo en voz alta:
hay memoria también en tu sueño,*

*la casa de tus abuelos,
la porcelana y el cuchillo
el marfil en la repisa,
esos besos arrugados
en la piel de tu cara...*

*tu profunda fotografía
de niño, ya superada por
la electrónica del tiempo !*

*deshago tu futuro
a golpes de esa memoria
alfa y beta de tu computadora,*

*ábreme la puerta
búscame la puerta para abrir
la pasada del tiempo,
sagrado transcurso de los imanes,*

*que no haya interrupción
para los asuntos porfiados
de los hombres;*

*comprendes?
se quebró el placer
y en el agua quedó el hondo
ahogo de mis gemidos !*

*la huella que te falta,
el pié errante sobre la nieve,
en la noche de los eternos bosques,
la gran estereofonía del silencio !*

*y tú caminas con tus colores
estampados, con las reliquias
de tus juegos, en orden alfabético !*

*Y luego:
la hermosura del amanecer,
lo borra todo otra vez,
las palomas en tu balcón,
la industria amarilla del sol
madurando sobre las rosas
de tu almohada !*

□ MANUEL JOFRE

LOS HOMBRES QUE PELEAN SE LLAMAN

Los hombres que pelean se llaman Echeverría, González, o Sarmiento, y de día visten como otros hombres, no llevan cruces en las frentes ni palomas en los bolsillos, simplemente, respiran la palabra libertad en cada aliento y convierten en selva cada jardín que se les cruza. Los hombres que en mi patria hoy pelean no se llaman Echeverría ni González ni Sarmiento sino que se llaman paciencia, esfuerzo y avance, no tienen nombre porque en sus varias vidas ocultas son conocidos por sus sonrisas nerviosas y sus miradas agudas. Los hombres que en mi patria hoy pelean se llaman entre sí compañeros, y la única vida va en esa palabra cargada de enseñanzas y tribulaciones; estos hombres de lengua hoy cortada, de mano aprisionada con un ojo enceguecido por la tortura con cigarrillos, tienen un nombre que no confiesen en la hora de su muerte; estos hombres avanzan cada día sobre sus tumbas con aliento sonoro y músculo desnudo; estos hombres lloran asesinados por la espalda y amigos desaparecidos, y de sus nombres comunes hay un humo verde que se levanta cabalgando ídolos, y de los nombres que usan surgen claves libertarias y con sus camisas se hacen vendas para los heridos, en sus nombres hay potreros cultivados con fervor y antonomasia, en las vocales suaves de sus rostros hay nuevos espacios, celestes y serenos, y el potro que los habita entre las rocas es nada más que un aroma igualitario y una sombra que se perfila en el pasado. Los hombres que pelean tienen todos un solo nombre que todos conocen en sus días y sus noches pero nadie pronuncia: de ellos depende la leche para la madre que amamanta y el ladrillo rojo para la casa del obrero; de ellos depende la extensión de la sombra de los árboles frutales en Aconcagua y la dimensión suave de la arena de Las Salinas; estos hombres con nombres de guerra y sacrificio, estos hombres llamados Ana y Ernesto, José y Fresia, son un pedazo de futuro sin nombre caminando por este presente de corazones destrozados por balas de soldados.

CHILE: ENTRE SIN GOLPEAR

Milagroso champiñón de bayonetas, pedazo curvado de nalga de mujer ofrecida entre oscuridades y lamentos, sereno paisaje de desierto y ola maldita que la muerte resiste en el Cabo de Hornos, vómito verde en una de tus cárceles, tesorera de selvas y amante de cordilleras, fruto y semilla, flor y raíz, sangre y torrente, lágrima y lluvia, farándula de amanecer y ácido, tripulación seria de auroras y balances, corroboradora insensata de trópicos y mares que mueren en silencio de arena; sangre que sube desde la tierra inundada, aire de ceguera y tos, aliento de ángeles y dientes, tierra esclava y total, tierra del somos, del quizás y del siempre.

□ NELLY HERRERO

MI PUEBLO

Mi pueblo está casado con la muerte.
Y su anillo de bodas es un rubí de sangre.

Mi pueblo celebró sus bodas bajo la noche de los oprimidos y lleva en los ojos un destello verde, porque verde es la esperanza en su plato de lágrimas.

Mi pueblo en sus bodas no lleva campanas.
Lleva en los labios el silencio que hablará mañana y en las manos la fuerza que trizará la espada.

LA TRAICION

La traición es una boca que sonríe escondida tras la tinta de la sabiduría.
La he visto disfrazada de pacífica mensajera escondida bajo plumas de hipocresía.

También la he visto disfrazada de amable caballero, de gerente, de juez, de senador, de general y policía.

Es versátil y ágil con la cuchilla.
Ama la sangre ajena y con sal de las lágrimas de los pobres sazona su comida.

De la traición, tras la muerte, nada queda:
nace para morir, existe para dejar de existir, destruye para ser destruida.

Se azota contra el muro de cristal y la pureza de sus víctimas y finalmente cae, simplemente cae frente al tranquilo mirar de unas pupilas.

LEANDRA

□ CARLOS OSSA

La intención única —tal vez trivial en estos tiempos— fué forjarse lo que se dice un destino personal; no hay constancia de que lo haya conseguido. Por eso, cuando se desarrollaron los acontecimientos conocidos, se encontraba en la mitad del camino, incierto, consumido.

Después podría decir en los cafés: 'No puedo precisar exactamente si estropearon mi vida o si ya estaba tirada para siempre'. Era un asunto recurrente, una pobre consolación —lo sabía—, que estaba al margen de todo compromiso, de cualquier pensamiento que lo restituyera a los sucesos de septiembre, esa barbarie. Aceptó casi con resignación el exilio y las nuevas obligaciones que se recomponían cotidianamente. Compartió con un amigo la misma pieza de pensión barata; juntos enfrentaron días ásperos, duros, sin mitigaciones. Fué perseguido por sueños que se reiteraban: carreras jadeantes y nocturnas por calles de Santiago, tratando de eludir a una patrulla policial (¿o militar?) que nunca le daba alcance. Trató, entonces, de vindicar el olvido como fórmula terapéutica. Eso fué el comienzo.

Después luchó contra depresiones afanasas, que se multiplicaron cuando su amigo partió a Europa. Supo acatar con simpleza —cuando llegó el momento— sus tareas como perito mercantil (contador, como lo llamaban en Chile, menos pomposo) en una oficina de segunda o tercera que le redituaba, en cambio, un estipendio que suplía necesidades elementales.

Calculó, en noches prolongadas de café y ginebra, que todas sus angustias adheridas había que remitirlas a la soledad. Pensaba: una mujer me recordaría el alma y otras mohosidades. Conocía, sin embargo, a muy poca gente, por lo mismo estaba impedido de frecuentar círculos amplios o en vías de ampliarse. Como medida precautoria había decidido no juntarse con sus compatriotas, menos reiniciar la actividad política. Tales recaudos le causaban diversos malestares, pero la seguridad de no ser advertido.

Procedió al abordamiento callejero para hacer amistad con algunas mujeres, pero se convenció que el método no sólo era ineficaz, sino que podía conducir a cualquier fracaso. Tampoco en los cafés —donde siempre encontraba mujeres solas— obtuvo respuestas satisfactorias. No podía darse otros lujos (quizás un desahogo en un piringundin de 25 de Mayo) impedido por la humildad de su renta. El trabajo oficinesco, desde luego, lo aburría hasta las lágrimas: lo tomaba como un tormento necesario, provisional. Su jefe inmediato —un hombrecito que condensaba todas las mediocridades de la ciudad— era escasamente comunicativo y él sospechaba, no sin fundamento, que le prodigaba una creciente antipatía. Los demás tenían sus propios problemas, sus tenaces preocupaciones.

Para disipar el tedio, dentro de lo posible, iba a las salas de cine; era un modo de evasión como cualquier otro, pero invariablemente tenía la sensación de que por hundirse en esa oscuridad, por instalarse frente a esas imágenes, rehusaba asistir a hechos trascendentales para su vida.

Se deprimía viendo pasar la ciudad, la gente, desde las vitrinas de los cafés de la Avenida de Mayo: se pensaba aún más marginado, aunque se daba ánimos repitiéndose que nunca —ni en los mejores tiempos— había sido, aunque fuera momentáneamente, un tipo integrado, ufanándose en sobrellevar una cierta, melancólica lejanía.

Cuando Leandra —nueva en la oficina— reparó que él también estaba allí, y comenzó a saludarlo por las mañanas, tuvo alguna esperanza de que a lo mejor, quién podría decirlo, era la mujer que buscaba. Una tarde en que bajaron juntos, la invitó a tomar un café que se transformó en un uisqui. Así pudo enterarse que ella, Leandra, había estado casada y era madre de una hija. Conversaron de otras situaciones personales, pero pudo advertir que Leandra se interesaba escasamente por sus dramas, exilios y soledades. Se despidieron con frialdad, naturalmente.

Después supo, o se lo dijeron, que ella tenía un amante —al parecer un hombre de dinero— o, también era una conjetura, salía con otros tipos. Eso explica, se dijo, su desaprensión, su desinterés, su falta de fibra humana. Durante un mes o más tiempo se saludaron ceremoniosamente, conforme a los ritos que imponía la oficina.

Una de esas tardes de desarraigo esencial, indefinible, volvió a abordarla, invitándola al cine y luego a cenar: lo hizo sin mayores convicciones, sólo para ver qué pasaba. Ella, Leandra, respondió que ese día le era imposible, tenía un compromiso anterior, pero que el jueves lo podían concretar. Recién era lunes. El martes y el miércoles no hablaron del asunto ni de ningún otro. Aunque estaba indudablemente ansioso, no lo quería demostrar, pero el jueves por la mañana le preguntó derecho-viejo si saldrían esa tarde. Leandra, poniendo cara de distraída, dijo haber olvidado la cita, pero sonriente, tras una pausa, convino en que al día siguiente no había problemas ni impedimentos mayores.

Ni siquiera se interrogó por qué ella, Leandra, se daba tantas ínfulas, pensando en sus labios, en sus ojos casi marrones, en su cuerpo poco exuberante. El viernes en la tarde, efectivamente fueron a ver un film de Lelouch: lo encontró monótono e interminable. Leandra, más sencilla en sus apreciaciones, no hizo críticas al espectáculo. A la salida, buscaron inútilmente una mesa disponible en alguna cantina de la calle Montevideo. Fueron, entonces, a un restorán de Corrientes, demasiado oneroso para su presupuesto. Sin embargo, se dijo, no era el momento de pensar en estabilizaciones monetarias. Al término de la cena, tal como él calculaba, se internaron en un café cercano para tomar una copa. Empezó a hablarle intimamente, recurriendo a las viejas fórmulas (hombre-solo-e-incomprendido-busca-compañera-inteligente-sensitiva-cariñosa), pero ella estaba en otra cosa. Con voz neutra, como pensando en paisajes lejanos y cálidamente bucólicos, le confesó su amor, todo lo que ella, Leandra, significaba para su vida. La respuesta era imaginable, pero estuvo —para peor— precedida de una risita nerviosa. 'Creo no haber dicho ninguna estupidez', se defendió ante ese rostro que ahora lo observaba impávido, con una rigidez de máscara de yeso. Por si había alguna reincidencia sentimental, Leandra retiró la mano izquierda de la mesa. Luego dijo que se le

hacía tarde, que la nena estaba sola, pero nó, no había necesidad que la acompañara, que un taxi la llevaría sin dificultades hasta el departamento. Se despidieron formalmente en la vereda, como lo que eran: compañeros en una oficina.

El lunes decidió no ir a trabajar; tampoco tuvo la iniciativa de comunicar las causas de su ausencia. Que hagan lo que quieran, se dijo. Fué recién el miércoles: naturalmente, lo echaron, sin muchos preámbulos ni lamentaciones. Le cancelaron eso sí, los días en que había cumplido, como le espetaron. No alcanzó ni siquiera a sentirse el héroe de la jornada. Su única recompensa estuvo en Leandra: cuando se despedían, le dijo que la llamara por teléfono algunos de estos días. 'Se siente culpable', imaginó. A la mañana siguiente compró *Clarín* por si se presentaba una oportunidad rescatable. Se acercaba fin de mes y tenía que abonar el alquiler de la pensión. Sacó cuentas: sólo le quedaban unos tristes pesos para comer durante diez días o más. Era preciso que encontrara algo, pero siempre llegaba —elegida la oferta— cuando ya habían tomado a otro.

Determinó que tenía una obligación ante sí mismo: levantarse más temprano. Por fin, después de recorrer laberintos infinitos, consiguió un puesto de bodeguero, un oficio que le era ajeno. Encontró, sin embargo, que era más fácil de lo que había podido suponer. Sólo debía estar vivo-el-ojo debido a los empecinamientos de los repartidores por sacar mercaderías que no figuraban en las facturas. Ya tranquilo, reconfortado, optó por llamar a Leandra, pero del otro lado le comunicaron que no trabajaba más allí, que tampoco había dejado sus nuevas señas. Pensó que no tenía suerte en este mundo. Como alternativa, volvió a frecuentar a algunos compatriotas; al menos llenaba sus ocios conversando sobre el futuro y sus connotaciones. Se desilusionó pronto: nadie estaba de acuerdo sobre los fines últimos y prácticos; sólo se desgranaban charlas nostálgicas, inútiles. Aunque siempre los rondaba el fantasma del retorno, los más realistas desbrozaban las falsas esperanzas, trataban de situarse en una perspectiva implacable: sólo el tiempo diría la palabra definitiva, si es que la alcanza a decir. Los escuchaba en silencio, distante. A esa altura no sabía, ciertamente, si tenía ganas de volver o afincarse para siempre. Se empezaba a preguntar, en grandes espacios, cuál era el exacto sentido de la vida, una inquisición en absoluto original.

Una de esas tardes de domingo, ambulatorias y expectantes, conoció a una mucama en las inmediaciones de Plaza Italia. Tomaron cerveza y comieron pizzas. La mujer, evidentemente, era demasiado basta como para crear el más leve sentido de intimidad. Hizo bromas vulgares, apeló a frases de doble sentido que ella deglutió junto con las pizzas. Terminaron encamándose en una amoblada de las cercanías, cosa de mala muerte.

No fué una sesión memorable: la mujer se lo dijo sin retaceos. Era cierto: había puesto escaso interés en extenderme en las técnicas refinadas o habituales. La mucama expelía olor a guardado, a perfume barato. Ni siquiera quedaron convenidos para verse el domingo siguiente. Tampoco fué posible enganchar otras mujeres, aunque volvió cada domingo a Plaza Italia: casi todas iban acompañadas o

en grupos, se sacaban fotografías junto a Garibaldi, retozaban entre los yuyos, masticaban en las confiterías del contorno.

En la fábrica hubo una huelga imprevista, que fué decidida casi sin consulta a las bases por la comisión interna. Dudó si plegarse o no, pero lo conminaron firmemente a que abandonara sus labores: tuvo que hacer causa común. Ya metido en el conflicto no le quedaba otro recurso que apechugar y poner al servicio de los demás su experiencia política. Supo, después, que habían soplones, que todo lo hablado en las asambleas era minuciosamente reproducido a los jefes. En breves días se hizo fama de revoltoso, una injusticia que era intolerable, se decía. Sin embargo, los patrones cedieron en poco tiempo y se encontró con un aumento de sueldo: podía permitirse pequeños gustos que antes estaban vedados. Se sintió de alguna manera reconfortado, aunque temía haberse creado la antipatía de los jefes. Pero no: a los quince días ya no se hablaba más de los episodios huelguísticos, había pasado el rencor.

Un sábado por la mañana se encontró con Leandra en Callao y Córdoba. Estaba por entrar a la boca del subte cuando fué chistado con apremio. El corazón —lo sintió— parecía desbocarse. Se saludaron afectuosamente ('como buenos amigos que hace rato que no se ven'). Fueron a tomar un café y ella, Leandra, relató su alejamiento de la oficina, ocultando los detalles. Luego, sin muchos preámbulos, ella le preguntó si esa noche tenía algo que hacer; en caso contrario, dijo podía ir a cenar a su casa. El aceptó categóricamente, pensando que el destino se recomponía, que la vida tenía sus buenas pasadas. Al anochecer, se vistió con prolijidad, buscando aquellas prendas que le fueran más armoniosas, que delicadamente le dieran un aspecto interesante, como alguna vez le había dicho su madre, siempre juiciosa. Salió a la calle casi contento, después de mucho tiempo en que se creía o sentía un pobre tipo. Para darse ánimo se tomó un par de tragos. Pensó en comprar flores, pero dudó o le dió vergüenza recurrir a ese expediente que consideró digno de un colegial. Era mejor llegar así nomás, sin nada en las manos. Las mujeres, pensó, siempre están esperando que se les regale algo.

Con las manos vacías se presentó al departamento de Leandra. La encontró radiante, enfundada en un vestido rojo, fulgurante. Lo hizo ingresar al living, con familiaridad, como si hubieran sido amigos de toda la vida. Advirtió, no sin estupor, que allí había un hombre con un vaso en la mano, sentado o despaturrado en un sillón. En las presentaciones él oyó algo así como mi marido, pero se quiso convencer que había entendido mal, que las noticias que llegaban a sus oídos no podían ser ciertas, porque en ese momento, cuando ella, Leandra, enfundada en su vestido rojo, le había abierto la puerta se sentía más enamorado que nunca. No había por qué rendirse ante la evidencia.

Durante la comida ella contó, risueñamente, que hacía apenas un mes que había vuelto a casarse; por ahora la nena está con mi mamá, le informó Leandra. Después hizo una pausa para decir: 'Alberto me había insinuado que te invitara. En realidad, está muy interesado en conocer de cerca la situación chilena'. ■

PEDRO DE LA BARRA LA PERMANENTE REFERENCIA AL HOMBRE

□ ANA PIZARRO

'Amar el teatro sobre todas las cosas. Después de amar las cosas. Es la voz del director a sus estudiantes de arte dramático. Así inicia a sus alumnos Pedro de la Barra, en una enseñanza que más que teatro como materia o como doctrina es teatro en sentido real: teatro que es autoconciencia expresión de lo humano. Tal vez éste, su credo estético y pedagógico, le impidió escribir la obra teórica necesaria en donde consignase su experiencia de casi cuarenta años de dirección teatral. Pedro de la Barra enseñaba y transmitía vida; organizar aquello en términos de discurso le habría sido siempre ajeno. No dejó su experiencia escrita, dejó su experiencia real, inmediata su dirección de tantas obras ya clásicas en la historia del teatro chileno y latinoamericano. Ahí está el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Dejó el resultado de su trabajo con los actores, los aspirantes, los interesados, en la Escuela de Arte Escénico, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en escuelas de provincia. Pedro de la Barra entregaba experiencia directa de la vida, conocimiento del hombre. Fué un práctico, nunca un teórico.

Don Pedro murió de exilio, y fué muriendo de a poco. Comenzó a morir con el golpe fascista que determinó el fallecimiento de su compañera. Separados durante años, siempre la amó entrañablemente. Continuó muriendo en el asesinato de su hijo Alejandro, héroe de la resistencia. De allí en adelante el exilio fué para él un encierro permanente, un restarse al mundo, un defenderse de él. A ratos se abría, para imaginar la vuelta al café de los amigos en Antofagasta, tal rincón de Santiago —el vendedor de periódicos, la dueña de la panadería— para crear universos imaginarios. Terminó por interesarse poco en conversar, siempre atento a la peripecia política, en el dolor de la lejanía, de la destrucción, de la ausencia, en el dolor de Chile. Estuvimos cerca de él el último año. Grandes caminatas, largas conversaciones, momentos siempre inmensos. Don Pedro creaba mundo a través de su conversación, de sus gestos. Siempre pensamos que si fué un gran director teatral es porque tenía una enorme capacidad de entender al hombre. 'No me den un paisaje —decía— si no hay un hombre en medio.' Estudiaba gestos, distancias, observaba actitudes, y esa reflexión le permitía explicarse y perdonar.

Dentro de su introversión del último tiempo aparecía por momentos y de pronto su capacidad creadora mayor, y hablaba, iba construyendo mundos con la palabra. Tomaba conciencia de ello: 'Pasó. —me decía— Hacía tiempo que no pasaba.' Así surgieron muchas historias, que no eran a veces sino un movimiento, casi un tropismo humano, pero que en su voz se convertía en universos de amplitud inusitada. '¿Sabe, señora, —el término era cariñoso— lo que es considerarse siempre un hombre corriente y de pronto atravesar una frontera y comenzar a ser, de un momento a otro, un hombre hermoso? ¿A vivir la vida como hombre buenmozo? Es lo que me sucedió cuando llegué a Noruega.' Así comenzaba, y aquello tomaba cuerpo, tensión, altura. Otra vez era en el mar, cuando llegó a cubierta y vió la luna inmensa, a dos metros de él. Cuando él lo decía, no era una historia de la luna a dos metros: la luna estaba allí, a dos metros, y podía tocarse con la mano. A veces era su encuentro con Vicente Huidobro, y en su rostro tomaban forma la arrogancia, la dignidad, la insolencia del poeta. Durante el último tiempo tuvo un despliegue de fuerza creadora muy grande. Comenzó incluso a estudiar algunos temas y empezó a estructurar una obra. Llegó a tener los elementos generales y la iba concretando en medio de su enfermedad. Se trataba del diálogo de los parroquianos de un bar en donde el dueño, un hombre de edad —que no era sino él mismo— es un enamorado del ser humano. Entran diferentes personajes que van señalando con sus parlamentos, distintos momentos de la historia de Chile. Muchos años van sucediéndose así, y el transcurso y el envejecimiento van marcados por máscaras que cambian. Los únicos que permanecen siempre iguales son el dueño del bar y la vieja prostituta que es la dialogante permanente. Hacia el final de la obra irrumpe alguien corriendo con la noticia: 'Mataron al Presidente.'

'Con cuidado —decía— No puede ser un panfleto.' Aquello se iba configurando incluso en los últimos días de hospital. 'Anoche apareció otro personaje —me dijo la última vez— Es un profesor de matemáticas.' En el dolor del exilio, Pedro de la Barra murió creando. Dejó escuelas, obras, experiencia, instituciones. Pero en esencia dejó algo más: alguna vez, frente a una pregunta de su hijo Pablo, el cineasta, respondió lo que parece ser su gran legado teórico a la historia del teatro: 'Cuando tengas dudas sobre algo, siempre refiérete al hombre.'

Como parte de un juego dual que siempre compartimos para mirar el mundo, me atrevo a proponer estos textos, en donde él creó la situación y yo no hice sino desarrollarla.



Mural en la Municipalidad de Creteil, Francia, Octubre 1977. Detalle.

EL ENCUENTRO

Creo que le pediré que se siente allí, frente a mí. Sobre todo, no perder ni uno de sus gestos, por imperceptibles que sean. Me habrá costado demasiado encontrarlo para perder algún detalle que pudiese evidenciarme lo que se quiere callar, lo que se teme, el gesto de vergüenza, de dolor tal vez. Seguramente será un café pequeño y apartado, pero que le confirme las seguridades que le he dado, por contactos comunes, de que sólo será una conversación. Llamaré al garzón y le ofreceré un café. Dudará. Preferirá un trago fuerte. Un aguardiente tal vez. Yo pediré lo mismo. Se sentirá incómodo en su asiento y me mirará de frente con dificultad, más bien rehuyéndome. Pero trataré de darle seguridades todavía, con mis gestos. Que no se pare y se vaya. Eso es lo principal. He pasado demasiados años con la angustia adentro. Tal vez esta conversación pueda calmármela.

Toda la historia de este tiempo habrá sido entonces largamente enjuiciada. Se habrá ya determinado las responsabilidades, castigado a los culpables, condenado a los asesinos. Sí. Tantos años de miseria humana no pueden ser obra solamente del Gran Dictador. Detrás de él todos: Los de las decisiones, los de las órdenes, los de las ejecuciones. Los que mandan torturar, los que deciden cómo, los que lo hacen, los que controlan. Grados y grados del crimen. La jerarquía de la culpa. Todo habrá ya pasado entonces. Le pediré con tranquilidad que me cuente. Cómo fué exactamente que lo encontraron. ¿Recorrieron una por una todas las guarderías de Santiago? O bien ya sabían en qué sector estaba el niño. ¿Cómo supieron que era su hijo? ¿Dónde lo esperaron para sorprenderlo? Un error. Un riesgo. Más que nada una necesidad. La vida de la clandestinidad implica una organización cotidiana y un niño de esa edad es difícil de absorber en ese ritmo. Que me lo diga. ¿Se dió vuelta en ese momento? ¿Qué

cree él que pensó? ¿Qué pensó él mismo en ese instante? ¿Qué gesto hizo cuando los vió? ¿Alcanzó a correr? Sí. Alcanzó a tomar a su compañera de la mano. Trató tal vez, de lanzarla detrás de los autos estacionados en la esquina. Con tantos años, nunca me bastaron las dos frases del parte policial. Necesito que me cuente todo. Todo lo que recuerde. Creo que ya no tendré violencia contra él: la historia se habrá encargado de la justicia. Más aún. Creo que es muy posible que termine en ese café apartado llorando, frente al ex-soldado que ametralló a mi hijo.

EL PAPELITO

Acostumbraba a salir temprano. Mucho antes de la hora convenida para el ensayo. En realidad el teatro no quedaba a más de seis cuadras de mi casa. Pero siempre me ha gustado estar antes de la hora, y ese sábado salí poco después del almuerzo. Es un día en que las calles de provincia están casi desiertas y ello me permitía caminar lento. Con toda la lentitud que me era posible en esa tarde de sol pueblerina, donde sólo refrescaba a ratos una leve brisa.

Pensaba en el próximo estreno y me decía que el grupo no andaba mal. Aún cuando esas eses del lenguaje de Lope constituían un problema serio para algunos actores, habituados a las elipsis o a las fricativas propias de nuestro lenguaje latinoamericano. Me detuve un momento en mi monólogo para mirar la punta de mis zapatos, en un gesto que me es habitual cuando reflexiono. Al levantar nuevamente la mirada reparé en un papel que estaba botado allí adelante, a escasos metros de mí y casi al borde de mi ruta. Tendría el tamaño de una hoja de cuaderno y estaba arrugado como si lo hubieran apretado en el interior del puño antes de lanzarlo al suelo. 'Es una carta,' me dije, y me asaltaron en un segundo imágenes de ternura, de desgarró, llantos, reconciliaciones. En ese momento ya estaba casi al lado de mi pie. Entonces imaginé otra situación: el dibujo de un niño cuya historia podría ser reconstruida a través de ese papelito. Una pequeña brisa lo arrastró, produciendo un sonido sordo detrás de mis pies y lo dejó a mi lado izquierdo. Yo imaginaba escenas del lento y mágico descubrir de las cosas en el alma de un niño. Y todo allí, en germen, por reconstruir a partir del papelito. Caminé unos pasos más y sentí que se deslizaba, como jugueteando, al lado mío. Lo miré, con un gesto de amistad al sentirme acompañado, y creo que me sonrió. Al mirarlo, pude observar que los bordes de las grietas que configuraban su forma tenían bastante polvo, y me dije que debía estar allí desde hacía un par de días. En ese momento se deslizaba, luego se detenía un segundo y volvía a deslizarse. Me pareció inquietante este seguimiento y me dije que era bueno terminar aquella elaboración sin sentido para volver a lo de Lope. Miré la calle y estaba desierta. Claro, era un sábado después de almuerzo. Llevé mi mente entonces al escenario: primer actor, el grupo de fondo...

*'Si fuerades a lo menos
nobles vosotros, allá...'*

Pero no. El ruido que raspaba el suelo seguía intermitente en mi oreja izquierda. Lo ví entonces enorme, agresivo, premeditado. Ya no jugueteaba, lo percibí por sobre mi hombro: reptaba, se deslizaba sistemática y persistentemente, salvando con dificultad los obstáculos al intentar alcanzarme. Busqué con la mirada todos los ángulos de la calle. Nadie. Desierta. Apuré el paso, y el rasquido siempre allí, en mi oreja izquierda. Calculé la distancia. Faltaban sólo dos cuadras para el teatro, y allí, a diez metros estaba la esquina. La angustia me tomaba por detrás y no me dejaba avanzar como hubiese querido, aunque con disimulo, para no despertarle sospechas. Dos, tres metros. Alcancé la esquina casi corriendo. Al llegar, miré de reojo. Estaba allí, a la orilla de la calle, unos metros atrás. Torcí entonces lo más rápido que pude. Faltaba media hora para el ensayo. ■

CAMPO MINADO

□ CONSTANZA LIRA

Abrieste de golpe esas cortinas que separan absurdamente el water y la tina del resto de esa vieja pieza de madera y metiste atolondradamente tu cabeza entre mis piernas y me subiste tan alto que topé con mi cabeza en el techo. Sentí que era una manera tuya de protestar por mi tristeza. Afuera, Juan seguía pegado a la TV viendo cualquier porquería. Quizás se habría quedado dormido. Desde ese día no hacía otra cosa que levantarse para ir a sentarse al lado de la TV.

—Vistámonos.

—Eres una reprimida.

Quería no tener ese gesto tan grave, tan serio. Quería tener la seguridad y la tranquilidad de mis convicciones, pero así, desnuda frente a tí, me sentía desamparada, demasiado blanca para el acero gris del tanque, con mis veinte años encerrado en ese baño, con la necesidad terrible de que no respondieras a mis agresiones, que no me sintieras más fuerte por mi decisión de quedarme y me dieras el abrazo que no podrías darme cuando cruzara la patrulla militar. Me hubiera gustado decirte que sí y apretarte con las piernas, la cabeza más arriba del espejo y decirte que estaba bien, que ni importaba que te fueras porque cualquier rostro o gesto era razón suficiente para quedarme, sin tí, porque la vida se estaba convirtiendo en un deber donde el miedo tampoco era ya una virtud para la mujer.

Salimos del baño. Juan se levantó y apagó la tele.

—Se podría probar por la cordillera.

Rafa dijo no con la cabeza. Se sentó y puso los pies en el sillón de Juan. El vaso que estaba en la punta se volcó en el piso con lo que tenía.

—Mira arriesgado. Lo mejor es la puerta ancha—.

Miró a Juan con la mitad de una sonrisa. —Todavía podemos pasar.

Casi me meto a la cocina, pero me paré en la puerta y dije: —Me tengo que ir—, iba a cerrar la puerta, pero me asomé de vuelta: —Ustedes están aquí, al menos espanten las gallinas de arriba de la mesa que picotean el pan.

A una cuadra de la casa me volví porque me hubiera gustado distinguir tu camisa blanca tratando de alcanzarme nada más que por acompañarme hasta la micro. Sentí el chorro fresco de una manguera regando un jardín. No sabía si otros le llamaban heroísmo a lo que uno hacía, pero me iba pensando en que ellos se quedaban ahí y no le habían dado comida al perro ni yo había lavado los platos y capaz que si ahora me agarraban iba a estar pensando en algo así más que en el miedo, o en tantas cosas que daban rabia. Me dió tristeza. La tarde me recordaba cosas y hoy era todo tan diferente, tan serio.

Me senté atrás, en los últimos asientos. El aire que entraba me secó las lágrimas. En el semáforo de Agustinas la micro se detuvo. Desde la ventanilla podía ver el quiosco de diarios ya cerrado, las mismas camisas en la vidriera de la esquina. Te recordé un poco agachado mirando los diarios concentrado en alguna noticia, me ví atravesando hacia ti contenta por la casualidad que hacía de esos encuentros algo como comerse tres platos de ñoquis, como meterse de cabeza en un hoyo, como equilibrar seis platos en una mano, como fumar un cigarrillo tras otro.

En el parque me bajé y atravesé hacia el río.

Me dió frío. Eso me hizo acordarme del calor sofocante que sentíamos en medio de tanta multitud y tanta bandera, con el alquitrán pegoteado en los zapatos. Me sentí contenta, no me cambiaba por tí, allá en la casa.

Me quedaría sin tí y eso era difícil, pero como el soldado que detona la mina al paso del enemigo, cada vez que sintiera tristeza detonaría yo mi cerebro para que saltaran las imágenes queridas de esta esquina, este quiosco, este aire. Como una vieja actriz que recorre la ciudad de cartón abandonada donde se filmó la película, recorrería yo mi ciudad, arraigada a estos homenajes cotidianos, esenciales a mi pasado y a mi presente.

—¿Dónde quedó mi corbata?

Desde la cama lo miré extrañada.

—¿Para qué quieres ponerte corbata?

—Voy a sacarme la foto del pasaporte.

Me tapé con la sábana hasta más arriba de la cabeza. Rafa se sentó en la orilla de la cama y respiró con impaciencia.

—¡Por la gran puta!

Juan se asomó y le preguntó si estaba listo.

Vamos al cerro. Quiero ver Santiago desde arriba. Le dije que bueno, que quería un lugar bonito de despedida. Toda la subida estuvo mirándome. Yo pensaba en que debía confundirse con un domingo cualquiera. Buscaba un gesto que llenara nuestros ojos y bolsillos de recuerdos. Inicié algo así como una mirada al corazón, pero enseguida la desvié. Más abajo del cerro, desde una construcción, los obreros detuvieron su trabajo para frotarse las manos entumecidas y observaron a esa pareja que se había instalado torpemente entre esos peñascos oscilantes, uno junto al otro, sin hablar, señalando hacia el valle y dejando caer piedras bajo sus zapatos. Alrededor de ellos el pasto estaba suave como para tenderse, pero sin embargo parecían absortos en mantener obstinadamente el equilibrio entre esas piedras. Allí, al descubierto, rodeados de aire, como buenos deportistas, como ingenuos boy-scouts, como dos pequeños zorros oliendo al cazador. ■

Documentos

EXPULSION DEL PEN CLUB CHILENO. Estocolmo, Mayo 22, (UPI).

La Comisión Ejecutiva del PEN Club Internacional expulsó hoy a la Filial Chilena de la organización de escritores.

Al mismo tiempo, el Congreso del PEN Club resolvió reconocer provisionalmente a una sección formada independientemente en Chile.

La Comisión Ejecutiva que representa a autores de 42 países votó la expulsión de Chile, que estaba suspendida desde 1976, por 'contravenir la norma de no participar en política, al expresar el apoyo del PEN Club de Chile al actual régimen de ese país'.

Es la segunda vez en sus 57 años de historia que el PEN Club expulsa a una Filial. El caso anterior se produjo en 1934 cuando la Filial Alemana fué expulsada luego de la asunción de los nazis al poder.

AMERICA LATINA: LA OTRA IMAGEN

La exitosa exposición *América Latina: La otra imagen* realizada recientemente en Washington D.C. y a la que nos referimos en la Sección Documentos de nuestro número 5 fué organizada por el Chile Committee for Human Rights que preside Isabel M. Letelier. El Comité promueve actualmente una gira de la exposición a través de los Estados Unidos. Su dirección es: 2121 Decatur Pl. N.W., Washington D.C. 20008. Sus teléfonos: 202, 332-7199 - 202, 234-1756

UNA INFORMACION

A los lectores que nos escribieron preguntando por la fuente bibliográfica de la cita de don Crescente Errázuriz (Número 5, pg. editorial): Véase: Eugenio Orrego Vicuña, *Vicuña Mackenna, Vida y Trabajos*, Santiago: Editorial Zig-Zag, 1951, tercera edición, pg. 330.

MIGUEL LITTIN EN EL II CONGRESO DE LA UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

En nombre de los artistas e intelectuales chilenos, cumplo la honrosa misión de hacer llegar un saludo fraterno y revolucionario al Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Se cumple ya un poco más de cuatro años, de la caída en combate del Presidente Allende y de la usurpación del poder legítimo de la Nación Chilena por Pinochet y los Generales traidores.

Cuatro años de obscuridad y barbarie... nunca la patria ha vivido momentos más duros y cruciales, su pueblo pisoteado, su cultura arrasada, sus poetas asesinados, sus cineastas en prision o en el exilio. No podía el arte chileno, nacido al calor de las luchas populares en el compromiso que nos legara Recabarren en los albores del siglo correr una suerte distinta a la de su inspirador y depositario principal: El Pueblo. Y es precisamente la profundidad de este compromiso, lo que en última instancia explica el vigor del arte chileno que hoy, lejos de ser destruido, tanto dentro como fuera de Chile resiste al fascismo y se prepara para enfrentar el porvenir renovándose y transformándose a la luz de la perspectiva histórica.

Un breve recuento de estos cuatro años muestra los intentos desesperados del fascismo por destruir hasta las raíces, la cultura y el Arte Nacional, pero ni la quema de libros, ni la prisión, ni la muerte de tantos queridos compañeros, ni la persecución sistemática, cotidiana ni la tortura, ni mucho menos el exilio han logrado destruir un arte que nació de las entrañas del pueblo y emerge hoy de la tragedia, más combativo y con una clara determinación internacionalista. Es decir, hoy el arte chileno ha ensanchado sus fronteras, ha madurado en la desgracia, se ha endurecido en el combate, como diría Neruda 'Se ha hecho digno de su pueblo'. De esta manera podemos señalar que en los diferentes sectores del quehacer artístico se da muestra de un vigor inusitado que muestra en forma clara la determinación combativa de los artistas y escritores chilenos tanto dentro como fuera de la patria usurpada.

Son innumerables los trabajos de escritores chilenos en poesía, novela, teatro, ensayo que son publicados en diferentes lenguas y prácticamente en el mundo entero. Asimismo la canción popular recorre la humanidad llevando el acento dolido y rebelde de la patria.

Otro tanto ocurre con la pintura y la artesanía destacándose el museo de solidaridad 'Salvador Allende' y la Cinemateca Chilena de la Resistencia quienes preparan y organizan exposiciones y muestras de arte nacional. Digno es también de destacarse la misión de la revista 'Literatura Chilena en el Exilio' que recoge los últimos trabajos de nuestros escritores y poetas.

En el frente del Cine, y gracias a la solidaridad internacional, en la cual destaca el apoyo constante y el aliento creciente de los cineastas cubanos y de todo el campo socialista, se ha desarrollado una intensa labor y podemos decir sin equivocarnos que hoy el Cine Chileno existe con más fuerza que nunca. En efecto, en el lapso de estos cuatro años se han realizado mas filmes chilenos que en toda la historia del país, innumerables largos y cortometrajes que se exhiben en todo el mundo dan cuenta de esta labor realizada.

Es sin embargo en el interior de Chile, en la clandestinidad donde surge hoy como una luz nueva, una poesía, una narrativa poderosa y desconocida que expresándose a través de cartas manuscritas enviadas al azar y vueltas a escribir, acumulan, registran, mantienen viva la memoria popular. El manuscrito, las canciones apenas musitadas, los poemas escritos en los muros, los archivos subterráneos, son las raíces de un nuevo Arte Chileno que surgiendo de una coyuntura trágica, agita y renueva la conciencia nacional.

Quizás la prueba mas elocuente de esto, lo que mejor demuestra el espíritu de nuestro pueblo, sea la actividad de las compañeras de los presos y desaparecidos quienes a través de arpilleras y de retazos de tela expresan su rebeldía y su protesta en obras que despiertan admiración por su belleza artística y desatan solidaridad con el pueblo chileno... hermoso ejemplo de este Arte Popular nacido de la desesperanza, construido en la miseria, bordado, pegado, cosido, por manos rebeldes, por manos que combaten marcando para siempre con el fuego de su arte el rostro de los traidores y asesinos.

Este es el espíritu que queremos resaltar, compañeros cubanos congregados en este trascendental encuentro de artistas e intelectuales en la primera patria socialista de América Latina. El espíritu de un pueblo que con su actitud crea las condiciones de la derrota del opresor, de los que despreciando la tortura, la cárcel, el exilio, la muerte, hacen nacer una nueva expresión del Arte Popular que quedará en la historia del País como muestra irrefutable que la cultura y el arte, cuando son muestras auténticas del genio popular, no son doblegadas jamás...

Compañeros Cubanos y Latinoamericanos:

La dictadura asesinó escritores, pero la literatura chilena vive.

La dictadura asesinó poetas, pero la poesía chilena vive.

La dictadura asesinó cineastas y pintores, pero el Cine, la Pintura, la Artesanía chilena viven y se expresan en la voz anónima y multitudinaria de un pueblo al cual 'Un minuto de obscuridad no lo enceguece'.

¡Viva el Segundo Congreso de Artistas y Escritores de Cuba!

¡Viva la Revolución Cubana!

¡El Pueblo Chileno aplastará el Fascismo!

SALVADOR ALLENDE

BIOGRAFIA DE SALVADOR ALLENDE LLAMADO A CONCURSO

Con el doble objetivo de honrar la memoria del gran luchador chileno Salvador Allende en el 70º aniversario de su nacimiento y de difundir las características de su vida y de su obra social y política, la Universidad de Guadalajara y la Casa de Chile en México convocan a los escritores en lengua española a participar en un concurso de biografía del Presidente Salvador Allende, de acuerdo a las normas siguientes:

1ª Las biografías, que no deberán sobrepasar las 400 páginas a máquina, tamaño carta, a doble espacio, deberán ser entregadas o enviadas por correo certificado, a Casa de Chile, Avenida Universidad 1134, México 12 D.F.

2ª Se requiere el envío de un original y dos copias. Las obras deberán estar firmadas con seudónimo. Con los originales se entregará en sobre cerrado el nombre y la dirección del autor.

3ª Podrán participar también escritores en otros idiomas, pero los originales deberán presentarse en español.

4ª El plazo de entrega de originales expirará el 28 de febrero de 1979. El fallo será dado a conocer a más tardar sesenta días después de esta fecha.

5ª Constituirán el jurado de este concurso un representante de la Universidad de Guadalajara, el Director de Casa de Chile, Hugo Miranda, la señora Hortensia Bussi de Allende; un escritor chileno y uno mexicano cuyos nombres serán dados a conocer posteriormente.

6ª El autor de la obra premiada recibirá la cantidad de cincuenta mil pesos mexicanos o su equivalente en la moneda nacional del premiado. Dispondrá de sus derechos de autor a partir de la segunda edición. La primera pertenecerá a las instituciones convocantes y su producto será destinado a la Resistencia.

7ª La obra premiada, así como las recomendadas, serán publicadas por las instituciones convocantes, ya sea dentro de sus actividades editoriales propias, ya en combinación con editoriales de México u otros países.

8ª El jurado podrá recomendar otras biografías para su publicación.

9ª Los escritores que deseen, podrán utilizar para preparar sus obras, los libros y documentos disponibles en la Biblioteca y el Centro de Documentación de Casa de Chile y en la Biblioteca de la Universidad de Guadalajara.

México D.F., 26 de junio de 1978.



Solano, Sotelo, Schneider y Castro frente a un detalle en el mural hecho en Francia.

JORNADAS CULTURALES SALVADOR ALLENDE EN MEXICO

En la Ciudad de México entre los días 1º y 10 de septiembre se realizarán las Jornadas Culturales Salvador Allende, en homenaje al 70 aniversario del natalicio del último presidente constitucional de Chile.

Estas Jornadas tienen por objeto difundir las expresiones culturales chilenas y del continente surgidas en oposición al fascismo, mantener una presencia combatiente del exilio en apoyo a la lucha que libra el pueblo chileno, y reunir fondos para ayudar a la resistencia en el interior de la república.

Estas Jornadas abarcarán Literatura (coloquio literario - poesía, ensayo, narrativa testimonio y teatro - recitales y conferencias); Artes Plásticas, Cine, Teatro, Música, Canto, Fotografía, Artesanía y Publicaciones. Este importante evento de la cultura chilena en el exilio ha sido organizado por la Casa de Chile en México, dirigida por el senador Hugo Miranda, actuando como presidente de la comisión organizadora el profesor y escritor Galo Gómez Oyarzún. Entre los miembros responsables de las comisiones se encuentran Poli Délano, Alejandro Witker, José de Rohka, Mónica Chacón, Bárbara Amunátegui, Nancy Schmauck, Miguel Littin, Danilo Bartulín, René Largo Fariás, F. Reyes Mata, Moy de Tohá y Luis Enrique Délano. Para mayores informaciones dirigirse a Casa de Chile en México, Avenida Universidad 1134, México 12 D.F., teléfono 534-10-53.

LICHEX estará representada por su director, Fernando Alegría y el editor, David Valjalo. En nuestra próxima edición, correspondiente al número 8 del mes de octubre de este año, dedicaremos la cantidad de páginas que sea necesario a estas Jornadas Culturales.

LIBROS



UN DESCANSO EN LA TAREA. Parte de los participantes en la tarea del Mural de Washington DC, realizado en Septiembre del 77.

ILARIO DA, RELATO EN EL FRENTE CHILENO (Barcelona: Editorial Blume, 1977)

Chile, dirán los cronistas refiriéndose a los años que vivimos, fué un gran testimonio vertido en letras de fuego. Y tendrán razón. En lo que va desde 1973 a 1978 se han publicado libros que recuentan la experiencia de la tortura, el exilio y la muerte, en términos de un humanismo trágico no conocido antes en nuestra patria.

Todos estos libros tienen en común ciertos factores que es bueno señalar: La narrativa testimonial del propio sacrificio cede poco a poco a un balance entre líneas y balbuciente, emocionado, de las causas de la derrota y a una constatación del cambio de conciencia en las víctimas; ninguno de ellos cae en la 'literatura', ni siquiera en aquéllos escritos por autores que pudieran considerarse 'profesionales' —el caso de Hernán Valdés en *Tejas Verdes*—; la severidad espeluznante de los hechos contados es tan filosófica que no admite regodeos retóricos de ninguna clase; en dos o tres casos el narrador se sobrepone a la angustia personal y logra que la anécdota trascienda hasta alcanzar un plano de auténtica proyección estética. *Cerco de púas* ha sido, hasta hoy, un excelente ejemplo de esto. Ahora aparece *Relato en el frente chileno* de Ilario Da y debemos reconocer que la literatura testimonial chilena alcanza con esta obra nueva altura y profundidad, como si el círculo de tiza por fin comenzara a expandirse realmente y a transformar la caída de 1973 en lo que debe ser: un punto de partida, el comienzo de una resistencia épica, la recapitulación creadora, el reconocimiento de nuevas fuentes de energías, voluntad y disciplina que abren camino a la reconquista de la democracia en Chile. La lección de este relato es clara: quienes trataron de cortar la cabeza del movimiento obrero y campesino chileno, fallaron el golpe, dieron simples 'palos al águila', olvidaron que una marcha de liberación es como el curso de un río: se afloja, se ensancha, se estrecha, puede interrumpirse pero nada la detiene, surge y resurge, avanza implacable hacia la realización victoriosa. Ilario Da lo dice con sencillez, con arte natural, con todo el poder de la

resistencia de quien cayó a los 18 años, fué arrastrado de un campo a otro de torturas, hasta que los conoció todos, soportó cuanto suplicio físico y psicológico le aplicaron los expertos de la contra-insurgencia, y vivió y sobrevivió para contar el cuento con voz varonil, noble, plena de juventud y confianza en el triunfo final.

No contaron con esto los agentes de la muerte: atacaron a la juventud de Chile queriendo cortar el nervio de los cuadros obreros, campesinos e intelectuales como quien opera un 'cáncer'. ¡Pero, la juventud no es un cáncer, mi general! La revolución no es una enfermedad. Sólo están enfermos los que torturan y matan por miedo.

Ilario Da, a los 21 años, ha escrito un libro memorable, clásico, a la altura de los más conmovedores documentos literarios antifascistas del siglo veinte. Da es un narrador nato, que maneja los resortes de la estructura novelesca con maestría instintiva, que nunca se deja dominar por el lenguaje y que va creando un *suspense* irresistible, porque de *suspense* está hecha su vida.

En alguna página deja esta reflexión que parece resumir el humanismo implícito a través de toda su recia narración: 'Mucho fué lo que aprendí en esa avalancha de episodios dramáticos y grande fué la fé que me devolvieron los habitantes de la prisión: fé en que éramos más fuertes y que, por lo tanto, triunfaríamos. También aprendí que la vida era algo muy simple y bello gracias a su sencillez. Que sufrir no es fracasar, sino que fracasar es sufrir. Aprendí que querer es algo necesario. Que el amor es algo indispensable para vivir y para triunfar, quizás tanto o más que el odio...'

JORGE MARCHANT LAZCANO, LA BEATRIZ OVALLE (Buenos Aires: Editorial Orión, 1977).

¿Recuerda el lector los bellos tiempos cuando las novelas se leían del principio hasta el final, a menudo de una sola sentada, y, llegado el desenlace, uno se dolía por el término de pasatiempo tan noble y saludable? ¿Cuando las novelas no eran rompecabezas ni parecían libros encuadernados frenéticamente por un lunático? La novela de este joven escritor chileno se mueve como río de cauce angosto y, en consecuencia, avanza rápida e impetuosa. Es novela que canta: su voz es la inconfundible de un mundo típico chileno, voz caprichosa, ingeniosa, pícaro, desconcertante. Esta Beatriz Ovalle que atraviesa las fronteras de la sociedad chilena protegiendo sus frágiles defensas de ascendente medio-pelo con artes condenadas de antemano a la derrota, es heroína que trae a la memoria los mejores personajes de Joaquín Edwards Bello; la mujercita naufragada de *La chica del Crillón*, por ejemplo.

Marchant posee un oído privilegiado para captar el lenguaje hablado de una época en la sociedad chilena. Su habilidad le permite recrear un personaje femenino complejo que, en otras manos no tan expertas, sería simple figurín de telenovela. Hay en Marchant un dramaturgo en potencia. Mueve escenas con gracia y certero sentido del espacio teatral. Sorprende su humor que corre en una especie de contrapunto con la desintegración moral de los caracteres. Como novelista es justo admirarle su destreza narrativa y seguro instinto para estructurar una trama y su capacidad para mover personajes en un mínimo de detalles y con impresionante autenticidad de ambientes. La novela de Marchant, no obstante su aparente liviandad, es una insición a fondo en la crisis social de un país al borde de cambios decisivos. Este mundo de pitucos, machistas, eufóricos empresarios de Providencia, Lo Curro y Viña, se triza en estas páginas con patética delicadeza. Marchant parece decir: que otros escriban el parte de defunción, yo me contento con armar la *misce en scène*. Y lo hace con arte, es decir, juguetona e implacablemente.

LADA GALINA, EL SUEÑO NO FUE AMETRALLADO, Bulgaria. Sofía-Press 1976. Edición Castellana. Traducción de Juanita Linkova. por Armando Cassigoli.

A comienzos del siglo pasado, inspirada por el interés que ofrecía Chile recién independizado, pero también animada por su conocida admiración pasional por Lord Thomas Alexander Cochrane, viajó a nuestro país la escritora Mary Graham. De su estadía nació su '*Diario*', libro de carácter antropológico, botánico, político e historiográfico que hasta hoy los chilenos seguimos agradeciendo al fino espíritu y brillante inteligencia de la Graham.

Desde los tiempos de ese hito importante en la historia libertaria chilena, no habíamos tenido un caso similar, hasta el viaje de la escritora búlgara Lada Galina, invitada por la Sociedad de Escritores de Chile, durante el caldeado invierno político de 1973.

La escritora incursiona en el paisaje humano, geográfico y político de aquellos meses anteriores al Golpe Militar con el amor solidario de la hija de un pueblo que conoció el fascismo hitleriano a carne abierta y que no está dispuesto a olvidar el recanto amargo que los años quieren borrar inútilmente.

Los muertos, los vivos exiliados o bajo el oprobio, las mujeres, los niños, los dirigentes sindicales, los políticos de la dirigencia o de la base, los literatos, los hombres simples, estudiantes, obreros, los esperanzados de siempre y los luchadores que perdieron simplemente una batalla, vuelven a vivir en las páginas de *El sueño no fué ametrallado*, con toda la vivacidad de esos meses, de esos años, de esos días febriles, duros y entusiastas de un pueblo dispuesto a construir su identidad.

El sueño no fué ametrallado, es un documento de incalculable valor que además tiene el mérito de haber sido escrito con un profundo amor por el proceso chileno durante la Unidad Popular, y por el pueblo de Chile que lo llevó a cabo. En las últimas páginas de esta obra testimonial, la autora se refiere a la repercusión internacional que ha tenido la persecución de la Junta en contra de la inteligencia y el espíritu chilenos y que creemos necesario recordar una vez más. En sus cincuenta y cinco años de vida el Pen Club Internacional ha expulsado solamente a dos secciones nacionales, a la de la Alemania Nazi en 1933 y a la fascista chilena.

Tuve la feliz ocasión de viajar con Lada a Antofagasta y Chuquibambilla con sus rojos minerales, a la intermedia ciudad muerta de Chacabuco, luego convertida en campo de concentración, a esas tierras y regiones donde el recuerdo periodístico-literario crece a la vivencia de la historia y de sus mártires: David Miranda, presidente del sindicato obrero, David Silberman, gerente del mineral, y muchos otros, luego asesinados, con quienes Lada Galina trabó amistad y luego revive en su libro, acerbo para siempre de la cultura e historia chilenas. Las últimas palabras de su libro, son: '*Y luchará por su sueño que no fué acibillado. Chile hoy vive con la vista hacia el futuro. Chile que hierve cual un volcán entre los Andes y el Océano Pacífico, entre la aridez de los desiertos nortinos, y los hielos del sur antártico. Ese es el Chile que renace. Chile: icariño y dolor nuestro!*'

POLI DELANO, EN ESTE LUGAR SAGRADO, Editorial Grijalbo, México, 1977.

por Bernardo Subercaseaux S.

Hilvanada en torno a los recuerdos del protagonista, la primera novela larga de Poli Delano (41 años, 7 libros de cuentos, 3 novelas cortas, 1 libro de viajes, Premio Casa de las Américas 1973 y Premio Nacional de Cuentos 1975, en México) cubre 20 años en la vida de Gabriel Canales, desde su llegada a Santiago para estudiar abogacía en 1953, hasta el momento del golpe, en 1973.

La situación básica de la obra está configurada por el encierro casual del protagonista en el toilette de un cine, céntrico de Santiago, la noche del 10 de septiembre de 1973. Durante los 3 días que permanece allí se dedicará a ojear los grafitis y versos anónimos escritos en las paredes (uno de los cuales sirve de título a la novela), pero sobre todo a evocar, a tratar de poner algo de lógica en sus recuerdos y a mirarse en el espejo-literal y metafóricamente. La perspectiva de la reminiscencia es, entonces, anterior al golpe, pero al mismo tiempo se insinúa como paralela a él, puesto que el lector —a diferencia del personaje— sabe que los disparos que se escuchan no provienen ni de una película ni de un film de vaqueros.

En un primer momento los recuerdos se centran en las aventuras del recién llegado a Santiago, del jovencito que se bautiza con una botella de pisco y con los manoseos a Iris en la Posada del Corregidor, que seduce luego a Claudia la burguesita del Pedagógico, que más tarde las oficia de café de una cincuentona apodada la Gallina, y que consuela por último a Mariela de las impotencias de su novio (quien, como se sabrá más adelante estaba en el inter tanto debajo de la cama); un itinerario, en fin, de relaciones degradadas y de desencuentros consigo mismo, de alternativas recreadas con un lenguaje desacralizador e irreverente, que presentifica con enorme eficacia distintos ambientes y personajes de la capital.

El momento de la madurez está delineado en la relación con Teresa, la muchacha que le muestra que además de las 'tetas duras' existe el regazo tierno, la esposa y compañera que lo espera en casa. Teresa, que encarna el compromiso con la realidad (y que se inscribe dentro de una serie de hechos fortuitos que llevan al protagonista a un cambio de valores) es, sin embargo, un personaje deslavado, que no logra la dimensión ficticia de Mariela o de Claudia; del mismo modo el proceso de maduración política de Gabriel resulta algo exterior y pálido si se lo compara con la animada recreación de su vida de crápula. Esta diferencia de énfasis parece, empero, ser intencional. Gabriel Canales es más bien una desmitificación del héroe de izquierda un personaje antimaniquista que no se deja encasillar, un personaje que aún en plena madurez atribuye al azar un papel preponderante en la modificación de la realidad. Por otro lado, el encierro en el escusado, en los días del golpe constituye ya de por sí una situación: anti-heroica, una metáfora —podría pensarse— de la inacción o de la imposibilidad de actuar. A la peripecia de Gabriel Canales se superponen otras dimensiones significativas que escapan a la conciencia del protagonista, pero que son más o menos evidentes para el lector. Subterráneamente, los recuerdos van trazando una trayectoria de preferencias y modelos. Primero: los encendedores Ronson en las vitrinas de Ahumada, el culto a la Vespa, William Holden, estudiar Leyes, Verónica Lake, Robert Mitchum, John Wayne, The Platters, Frank Sinatra, el rock 'd roll, Kim Novak, Brigitte Bardot, Marlon Brando, años y años de (sub) cultura importada; luego la milonga, el tango, el bolero, para terminar con una mención a Violeta Parra y a la Internacional. Una trayectoria que es correlativa al desarrollo del personaje y que a través de las preferencias de la juventud va connotando el transcurso del tiempo que abarca la novela.

En este lugar sagrado es también una actualización histórica de uno de los temas de mayor arraigo en la literatura chilena, iniciado por Blest Gana en 1862 con *Martín Rivas*: el del provinciano en Santiago. La obra es además, y en no pequeña medida, una novela de la Capital, sobre todo del Santiago de la clase media. Las aventuras de Gabriel van componiendo un panorama urbano y social salpicado con observaciones culinarias, con lomitos en el Bremen, o en la Fuente de Soda Alemana, con cazuelas de frutas y con almejas vivas retorciéndose al limón. Un panorama que pasa por la Avenida Brasil, por Ahumada, por la Plaza Italia, por Grecia, por Macul, por Providencia y por el Golf, y que cuando el personaje ya está identificado con la ciudad ter-

mina con una contemplación totalizadora (del paisaje y del pasado) desde la cumbre del Cerro San Cristóbal. Déjano ensambla también los conflictos del protagonista con las grandes fuerzas sociales en tensión. Al principio, en la época de Ibañez y Alessandri, son sólo atisbos, menciones o datos que casi en clave van señalando las incidencias del proceso político; luego, a partir de Frei —y paralelamente a la evolución del personaje— las pugnas sociales van ocupando en sus reminiscencias un espacio mayor, para alcanzar finalmente el centro de la conciencia con un cuadro álgido del último año de la Unidad Popular. La superposición de estos planos significativos —con técnicas narrativas novedosas y sin entorpecer la agilidad del relato— constituye a nuestro juicio uno de los aspectos más sobresalientes de la novela. *En este lugar sagrado* es, en síntesis, ejemplo de los logros e indicio de lo que se puede todavía esperar de la promoción de narradores chilenos que empiezan a publicar en la década del 60, de autores que, como Poli Délano y Antonio Skarmeta, unen a un proceso de desacartonamiento literario una experiencia personal y social de compromiso político.

WALTER LOWENFELDS (ed.) FOR NERUDA, FOR CHILE. An International Anthology (Boston: Beacon Press, 1975), 241 pp.

por Juan Armando Epple.

El poeta norteamericano Walter Lowenfelds, autor, entre otros libros, de *Sonnets of Love and Liberty*, *Found poems & Others*, *Reality Prime*, y antologías como *From the Belly of the Shark*, *In the Time of Revolution: Poems from our Third World*, *The Writing on the Wall*, etc., pudo realizar con éxito la no-fácil tarea de recopilar, seleccionar y editar en inglés esta amplia antología de poemas escritos en diversos países, en distintas lenguas, y que fueron naciendo como un homenaje y un canto colectivo de solidaridad hacia nuestro país.

En las palabras preliminares, el autor señala: '*Por Neruda, por Chile* trasciende, creo, los límites frecuentemente asignados a la poesía. Este libro habla no solamente por los poetas que están aquí incluidos, sino por millones de personas que han sido sacudidas por la tragedia de Chile. Además, el lector debe saber que el libro contiene sólo una pequeña selección de los cientos que el editor recolectó en los cinco continentes'.

Lowenfelds destaca el carácter colectivo que fué adquiriendo el trabajo, en especial a través de la colaboración espontánea y efectiva de muchos escritores y entidades culturales que se han identificado con la causa chilena.

Así, este libro, que incluye cerca de 145 poetas de 27 países, se despliega como un poderoso concierto de voces que, superando las limitaciones geográficas y las llamadas 'barreras del idioma', pulsan una cuerda temática que se recrea con íntima convicción en cada lugar distinto del planeta, repercutiendo solidariamente en el canto que está creciendo en otro lugar. Esta unidad temática, y las variadas posibilidades expresivas que permite desarrollar desde puntos de vista muy personales, antirretóricos, como es la condición de la poesía actual, que cifra sus valores en los criterios de autenticidad y fidelidad a lo que es experiencia vivida, le permite al antologador organizar el texto en unidades más pequeñas, haciendo que las voces se reconozcan y dialoguen en el espacio íntimo de los distintos temas coincidentes.

Así, el libro aparece dividido en 12 partes, y los subtítulos nos dan una idea de cuál es el núcleo expresivo que predomina: 'El dolor es un vasto espacio', 'La luz que llega', 'Blues por Salvador', 'Opúsculo para el general Pinochet', 'El cantante chileno', 'Maldito sea el crepúsculo', 'Vivo, vivo', 'La muerte en Santiago', 'Un círculo de luz', 'El cielo es rojo', 'Canto', y 'Sol del mañana'.

La selección recoge 14 o 15 poemas de autores de habla española, entre ellos Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Luis Cardoza y Aragón, José Kozer. Pero

la mayor parte de los textos, y esto le otorga un valor especial a la antología, vienen de latitudes menos conocidas, menos accesibles si no está de por medio el recurso de la traducción. A los poetas españoles y latinoamericanos, y a los poetas de casa, como Allen Ginsberg, Reed, Tom Wayman, el mismo Lowenfelds etc., se unen voces como las de Aragón, Jean Bierre, A. Appercelle, Alain Bosquet, Gilbert Langevin, Ch. Riondet, Pierre Gamarra, Michael Cahour, etc., de Francia; Karl Vennberg y Tobías Berggren, de Suecia; Osman Turkay y Kemal Ozer, de Turquía; Eva Koráková y Gabriela Haringova, de Checoslovaquia; Piero Santi, de Italia; György Somlyó, de Hungría; Orlín Orlinov, de Bulgaria; Vinicius de Moraes, de Brasil; Yevtushenko, de la URSS; Giannis Ritsos de Grecia; Kyoko Komori, de Japón y muchos otros.

Un primer acercamiento a los poemas —ese acercamiento del lector, que Alonso destacaba como fundamento básico de esta forma sui generis de comunicación que es la literatura— nos revela la persistencia, como fuente evocadora o como centro de referencia para sostener el tema de Chile, de la poesía de Neruda. Es una poesía que teje sus hilos recuperando y proyectando a otros espacios una historia cuyas raíces ya fueron verbalizadas en el canto nerudiano, una historia que se ha difundido —como una opción peculiar del lenguaje artístico— más a través del canto que de la historiografía.

Una lectura crítica de los poemas, que examine el modo como estas evocaciones se encarnan en la vivencia de cada autor y hacen de su voz una expresión siempre original, nos permite distinguir pulsaciones de distinto cuño coexistiendo en la antología, lo que por una parte muestra la amplitud del registro poético, pero por otra tiende a des-nivelar el texto como unidad. Característica que, por lo demás, es inherente a libros de este tipo. Hay poemas que se centran en el subjetivismo angustiado de quienes, viviendo en la realidad alienada de algunos países llamados 'civilizados', vieron la experiencia chilena como un espejo nuevo que prometía definir otra imagen del mundo, y que se les rompió cuando recién empezaban a aproximarse, y antes de conocer su dimensión compleja, donde lo nuevo no consistía en lo ya conquistado, sino en el proceso que se iba generando (son poemas que, significativamente, aluden a lecturas de *Residencia en la Tierra*). En otro nivel, están los poemas que hacen de la solidaridad y el amor la base necesaria para moldear un canto de tonos afirmativos, donde las imágenes fragmentadas de ese pequeño territorio sometido a las fuerzas contrarias de la historia actúan como una poderosa fuerza emotiva para reivindicar todos los valores humanos pisoteados por el fascismo.

Por último, están aquellos poemas que se hermanan con la mejor tradición de la poesía social enriquecida y dignificada por Neruda, poemas donde los datos de la historia reciente de Chile, con sus oposiciones extremas de opresión y lucha, de derrotas y esperanzas, de vileza y heroísmo popular, de muertes y resurrecciones, no constituyen sólo elementos aislados capaces de mover las fibras subjetivas de una sensibilidad compadecida, sino que forman esa dura y compleja materia vital que se reconoce, buena o mala, como experiencia histórica, y que hacen del poema una cifra comprensiva de una realidad entendida como patrimonio colectivo. En muchos de estos casos, se trata de una poesía que recupera y amplía, con nuevas resonancias, las raíces ya impresas en el *Canto General*.

Pero en todo el libro —y esto revela justamente la autenticidad del homenaje— se respira un diálogo a la vez íntimo y abierto con esa obra viva del poeta que sigue siendo la voz más valiosa de su pueblo.

Es como si la invocación de quien definió con lucidez y pasión los fundamentos del mundo americano estuviera resonando aún en la tierra otra vez ensangrentada, encarnada en la voz que un día dijo, llamando al corazón de América: 'Hablad por mis palabras y mi sangre'.

SUBSCRIBE TO LATIN AMERICAN PERSPECTIVES

Latin American Perspectives is a theoretical journal for the discussion and debate of urgent subjects facing teachers, students, and workers throughout the Americas. Published four times each year, each issue is topically focused and ideal for use in the class room.

"Clearly the most challenging theoretical effort in English to understand the Latin American struggles."

Juan Corradl, New York University

"Scholarly, yet not 'academic' perspective. Serious, dedicated and well-presented."

Cary Hector, Université du Québec

"An excellent and most useful journal with thought-provoking articles by both North American and Latin American observers."

José Nun, University of Toronto

INDIVIDUAL SUBSCRIPTIONS
SEND \$10 to LAP
P.O. Box 792, Riverside, California 92502

LITERATURA CHILENA en el EXILIO

- P. O. BOX 3013
HOLLYWOOD, CA. 90028.
USA.
- SUBSCRIPCIONES
- ANUAL,
INDIVIDUAL. \$ 10
- DOS AÑOS,
INDIVIDUAL. \$ 17
- INSTITUCIONES,
(ANUAL) \$ 16
- NUMERO SUELTO \$ 3
- PUBLICACION
CADA TRES MESES
- CUATRO VECES AL AÑO
ENERO • ABRIL •
JULIO Y OCTUBRE

Chile Informativo

NOTICIARIO MENSUAL

Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista. Reproducción y Distribución patrocinadas por Casa de Chile en México.

CAPITULOS PERMANENTES

- Trabajadores • Economía • Fuerzas Armadas • Gobierno • Internacionales • Iglesia • Represión • Solidaridad • Izquierda.

SUBSCRIPCIONES:

"CHILE INFORMATIVO"

Casa de Chile en México
Avenida Universidad 1134,
México 12, D. F. MEXICO

Valor de las Subscripciones, incluido
Despacho Aéreo.

	Semestral	Anual
América Latina	US. \$ 15	US. \$ 30
Estados Unidos, Canadá y Europa	US. \$ 20	US. \$ 40

EDICIONES DE LA FRONTERA

P.O.Box 3013 Hollywood, CA. 90028 USA.

VIVA CHILE M.....! De Fernando Alegría, Interpretación del Actor Alex Tinne. El popular poema de Fernando Alegría grabado en Stereo, 7" diámetro. 33,1/3 r.p.m., más Texto-libro de 12 páginas de 8.1/2 x 8.1/2 con el poema "Viva Chile M.....! En el mismo disco.

CUECAS, de Fernando Alegría (Letra) y Angel Parra (Música) La Cueva a Go Go, Las Minifaldas, Los Cardíacos, Los Astronautas, Los Incendios, La Cueva de los Viejos Verdes. Valor. \$ 2.50

CALIFORNIA, Presencia de Chile a través de 125 años (1849 - 1974). Formato 8.1/2 X 8.1/2, 56 Páginas. Cinco mapas antiguos y contemporáneos. Ocho Ilustraciones. Ochenta y seis Fotografías.

Escriben sobre California: Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Perez Rosales, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Fernando Alegría, Luis Merino Reyes, David Valjalo, Manuel Rojas y Carlos Lopez. **2.00**

LAMENT FOR CHILE, por Jaime Valdivieso. Poemas. Edición Bilingüe (Español e Inglés). Veinte páginas. Formato 8.1/2 X 8.1/2. Valor. \$ 1.00

TRECE POEMAS, de David Valjalo (Breve Antología) 24 Páginas, Formato 5" X 7" Valor. \$ 1.00

EN DISTRIBUCION:

LOS TRABAJOS Y LOS DIAS DE

RECABARREN, de Alejandro Witker. Editorial Nuestro Tiempo, México, 1977. Valor.....\$3.50

RELATO EN EL FRENTE CHILENO

de Ilario Da. Editorial Blume, España, 1978. Valor \$5.00

HOMENAJE A NERUDA (Antología Bilingüe)

Poemas de Alegría, Barquero, Hahn, Rodríguez Lara, Macías, Moreno. Ediciones Puelche, San Francisco. California, 1978. Valor.....\$3.50

INFORME DE AMNISTIA INTERNACIONAL

sobre ARGENTINA. (Con un apéndice de la lista de los desaparecidos desde el Golpe de Estado) Ediciones de Amnesty International Publications, Londres, 1976. Valor\$ 2.75

Precios incluido franqueo de Correo. Pedido mínimo \$ 3.00

LITERATURA CHILENA EN EL EXILIO

EL POETA ASESINADO

*Primeramente te quitaron todo
lo que llevabas puesto o no tenías.
Con bisturí, con rabia, con manía
te arrancaron tu otoño y hasta el modo
de caminar que tienes. Un recodo
y un camino cualquiera. Tu agonía.
No contento con eso alguien reía.
Y te arrojaron junto al blando lodo.*

*El otoño te busca enloquecido.
La luna lame ya tu cuerpo inerte.
Tu andar se te ha quedado suspendido.*

*Tu nunca te has quejado de tu suerte.
Al matarte, benévolos han sido:
te han encontrado tu extraviada muerte.*

David Valjalo