

arauçaria

de C. e



araucaria

de Chile

N.º 11-1980

Director: Volodia TEITELBOIM

Secretario de redacción: Carlos ORELLANA

**Comité de redacción: Soledad BIANCHI, Luis BOCAZ,
Osvaldo FERNANDEZ, Luis Alberto MANSILLA y Alberto MARTINEZ**

Diseño gráfico: Fernando ORELLANA

La portada y contraportada están basadas en dibujos de Fernando KRAHN

La correspondencia, pedidos de ejemplares y suscripciones, y remesa de valores, dirigirlos a nombre de Ediciones MICHAY, Apartado de Correos 5056, Madrid-5, España.

NOTA: La Redacción de ARAUCARIA no responde por originales que no hayan sido previamente solicitados.

Ediciones MICHAY, Carrera de San Francisco, 13, Of. 002. Tel. 265 98 80.
Apartado de Correos 5056. Madrid-5. España.

I.S.B.N.: 84-85272-27-7

Depósito legal: M. 20.111-1978

Artes Gráficas Grupo, S.A. - Nicolás Morales, 40.

SUMARIO

NUESTRO TIEMPO

- Agustín Cueva: *América Latina en el último quinquenio (1976-1980)* 7

EXAMENES

- Bernardo Subercaseaux: *Visión de Estados Unidos y América en la élite liberal (1860-1870)* 21

LA HISTORIA VIVIDA

- César Godoy Urrutia: *Prontuario de un agitador* 37

TEMAS

- Ximena Barraza: *Notas sobre la vida cotidiana en un orden autoritario* 53
 Fernando Moreno / Carlos Santander: *Alejo Carpentier. La verídica (y maravillosa) imagen de América Latina* 75

CONVERSACIONES

- Oswaldo Rodríguez: *Conversación con Jorge Enrique Adoum* 87

CAPITULOS DE LA CULTURA CHILENA: El cine 97

- No hacer más una película como si fuera la última* (Raúl Ruiz) 101
Orientación y perspectivas del cine chileno (Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lübbert, Cristián Valdés y José Miguel Varas) 119
«Hacer la memoria de Chile (Patricio Guzmán) 137
Mi aprendizaje con «Caliche Sangriento» (Helvio Soto) 144
Filmografía chilena post-golpe (Jacqueline Mouesca) 147

TEXTOS

- Poetas campesinos de Solentiname* 157
 Cuatro cuentos premonitorios: *Penumbra de la paloma* (Hernán Castellano Girón) / *La cocina* (Ricardo Basoalto) / *Apocalipsis* (Ernesto Malbrán) / *La última huida* (José Ramírez) 165

CRONICA 183

- Una tertulia en Matagalpa* (Joaquín Gutiérrez) / *Coloquio sobre el cuento latinoamericano actual* (Patricia Guzmán) / *Del ostracismo del filósofo a la apología del pícaro* (Luis Bocaz) / *Notas en Blanco y en Negro* (Luis Alberto Mansilla) / *Varia Intención*.

NOTAS DE LECTURA 207

- Je témoigne: Québec, Chili* / *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda* / *Diccionario de la literatura chilena* / *Re-Visión del cine chileno* / *Wasi'Chu. The Continuing Indian Wars* / *La ciudad* / *Desaparecer*.

NOTAS DE DISCOS

- Passion selon Saint-Jean* 219

En este mes de septiembre, Chile cumple ciento setenta años de haber roto su condición de colonia, de haber accedido a la calidad de país libre.

Desde entonces, su historia sigue una línea en que ni los retrocesos o caídas, ni las traiciones o errores, ni las pequeñas y grandes trampas que le han tendido sus enemigos, la han apartado de su curso en ascenso. Al menos, nunca por un plazo demasiado largo.

Sus clases progresistas —cada una en su tiempo—, sus sectores proclives al cambio, dieron rudas batallas por un país mejor; levantaron vallas, a menudo eficaces, para impedir que el gobernante oligarca fuera tan lejos como su prepotencia y codicia le dictaban; lo obligaron, también con frecuencia, a ceder terreno, a admitir la existencia de espacios —aun si éstos eran pequeños— abiertos a la libertad, al progreso, a lo nuevo.

Toda la historia de Chile tiene el signo de esas clases, de esos sectores; está impregnada de su pensamiento avanzado. Y culminación coherente de ello (en ningún caso inesperada o casual) fue la victoria de la Unidad Popular en septiembre de 1970.

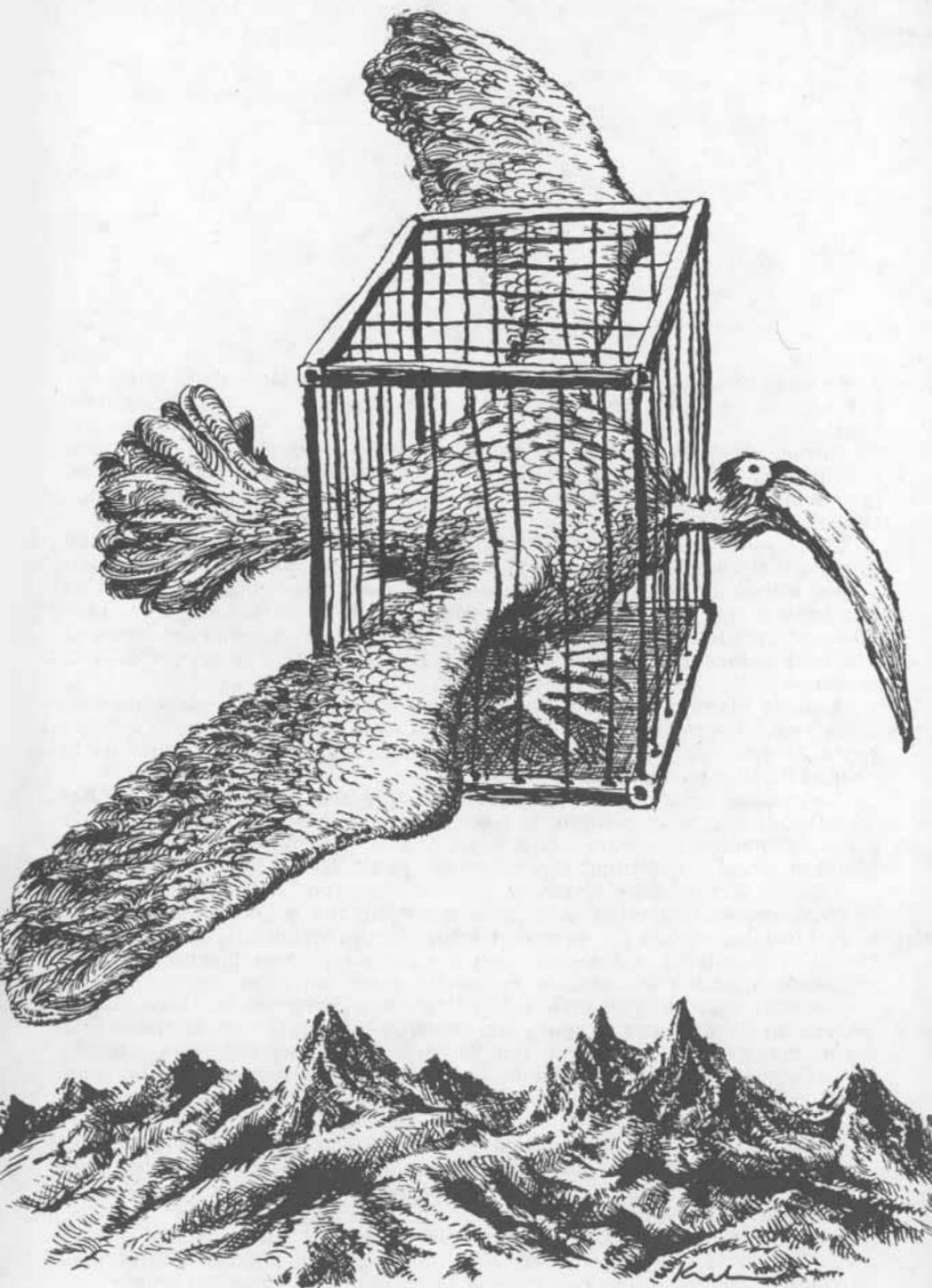
Diez años ya de ese acontecimiento que conmovió al mundo. Diez años del inicio de un periplo de mil días que, aun si fue tan breve, resta como la etapa de nuestra historia en que la dignidad de su pueblo, su plenitud moral y espiritual alcanzaron su punto más alto.

Es algo que no debe olvidarse, porque ese experimento político audaz, original, revolucionario en una doble acepción, fue además una generosa experiencia humanista de nuestro tiempo. No se explicaría, si no, la fascinación, el interés apasionado que suscitó en todo el planeta. Y la indignación y el horror con que se asistió a su derrumbe.

Pasarán muchos años más, y la perspectiva permitirá que se convierta en verdad generalizada lo que para nosotros, partidarios de la Unidad Popular, nunca ha dejado de ser una certeza. Se hablará entonces, además, del «tiempo de Salvador Allende», y nadie dudará tampoco del altísimo sitio que con su gestión política y con su muerte se ganó en la historia de nuestro Continente.

Y no se recordará ciertamente, sino para execrarlos, a los criminales que lo asesinaron y que ahogaron en sangre —inútilmente, se sabrá entonces— la experiencia de tres años que habrán abierto un derrotero histórico nuevo, una alternativa sólida, viable, plenamente vigente.

Araucaria ha publicado en números anteriores diversos trabajos de reflexión de lo que fueron esos años de la Unidad Popular. En números próximos seguirá haciéndolo. Es una tarea que no cesará tan pronto, porque como todos los hechos históricos capitales, este período exigirá por mucho tiempo cumplir el deber de recapitulación y análisis.



AMERICA LATINA EN EL ULTIMO QUINQUENIO: 1976-1980

AGUSTIN CUEVA

I

Un breve recuento de la situación de América Latina al comenzar la segunda mitad de la década pasada sirve para recordarnos el panorama harto deprimente que caracterizaba a la región en aquel entonces. La dictadura militar del país más importante del subcontinente, el Brasil, parecía estar plenamente consolidada al cabo de doce años de ejercicio del poder, y dotada de una gran capacidad de expansión en todos los órdenes. En Bolivia, país tradicionalmente turbulento, la dictadura de Banzer tenía visos de haber impuesto, «por fin», un estable orden proimperialista. Uruguay y Chile sufrían, por su parte, los más rigurosos efectos de los regímenes fascistas instaurados desde 1973; mientras en la Argentina el gobierno de la señora Estela Martínez de Perón se desmoronaba, dando paso a la férrea dictadura del general Videla. Sojuzgado por la tiranía de Stroessner desde 1954, el Paraguay no hacía más que corroborar el trágico cuadro del Cono Sur de América Latina. No en vano esta área de nuestro continente había adquirido para ese momento una notoriedad mundial bastante triste.

Y no era todo. Agotado en lo político, afectado por una aguda crisis económica y hasta con su líder histórico físicamente extenuado, el proceso nacionalista y reformista del Perú cerraba su fase progresista en 1975, con la sustitución de Velasco Alvarado por el general Morales Bermúdez. Allende la frontera norte, en Ecuador, otra experiencia militar nacionalista, la del general Rodríguez Lara, expiraba casi simultáneamente, víctima de sus propias contradicciones: en enero de 1976 asumía el poder el almirante Poveda, marcando un claro

giro a la derecha. ¿Qué quedaba de progresista en América del Sur, por encima de ese subsuelo de las rebeldías y luchas populares tan duramente reprimidas? Colombia mantenía, cierto es, una fachada civil y «democrática»; mas sólo un desconocimiento de la situación real de este país podía alimentar ilusiones al respecto. Quedaba Venezuela, que cimentada en una situación económica muy particular mantenía y hasta desarrollaba una forma democrático-burguesa de gobierno; pero era obviamente la excepción. Sobre la progresista Guyana se perfilaba, precisamente en 1976, un acoso fronterizo destinado a imponerle una preventiva cuarentena.

En Panamá y América Central los vientos tampoco soplaban en la mejor dirección. En el país istmeño, el gobierno del general Torrijos se mantenía firme en sus reivindicaciones patrióticas referentes al «enclave» del canal; pero en 1976 la burguesía lo forzó ya a tomar medidas claramente antiobreras. Por peculiaridades históricas que no es del caso analizar aquí, Costa Rica logró mantener su régimen democrático, que tanta importancia tendría después en el ajedrez político centroamericano; pero en la vecina Nicaragua, la tiranía de Somoza parecía aún inamovible, sobrenriquecida por las pingües ganancias obtenidas con la «administración» de la ayuda internacional llegada para las víctimas del terremoto de 1972. El régimen militar hondureño seguía, por su parte, una curva histórica en cierto sentido análoga y hasta simultánea a la de sus homólogos ecuatoriano y peruano: fase con matices progresistas hasta 1975, aproximadamente, seguida de un deterioro y posterior giro a la derecha. En cuanto a la situación de El Salvador y Guatemala, casi huelgan los comentarios: dictaduras «elegidas por sufragio universal», represión terrorista al orden del día.

Y vale la pena destacar, por ser un hecho casi olvidado en escala latinoamericana, que en 1976 incluso México vivió un momento crucial de su historia: severa crisis económica, marcado deterioro del gobierno de Luis Echeverría en la fase final de su mandato, rumores de un eventual golpe de Estado.

En el Caribe, Cuba había entrado en el primer quinquenio de la década de los setenta en una fase de consolidación de su sistema socialista, alcanzando tasas de desarrollo que eran de las más altas de América Latina. Pero, de todos modos, el régimen isleño seguía aislado en el contexto continental. En el resto de las Antillas «mayores», distaban mucho de registrarse signos alentadores: en Haití, Jean Claude Duvalier mantenía su férula tiránica sin mayores contratiempos, mientras Balaguer, en la República Dominicana, prolongaba con su personal estilo el sistema de dominación heredado del trujillismo y confirmado por el desembarco de los *marines* en 1965. Jamaica sufrió, en 1976, claros intentos de desestabilización por parte de la CIA, en tanto que en Granada las «mangostas» de Gairy, aliado de Pinochet y prolongación de la mafia estadounidense, aseguraban el «orden» por medio del terror. En fin y en el mismo año de 1976, la oposición de derecha triunfaba en Tobago, con lo que se cernía la

amenaza de una ruptura de la confederación con Trinidad, que el año precedente había vivido una convulsa situación.

Como puede comprobarse a través de esta «instantánea», la América Latina y el Caribe de hace sólo cinco años configuraban una área en que la *pax* imperialista parecía haberse impuesto plenamente, asegurando la estabilidad del «traspatio» estadounidense. Kissinger había cumplido bien su tarea y el «gorilismo» criollo podía ufanarse de su labor. El triunfo de la contrarrevolución era un hecho consumado en las nueve décimas partes de la región y sobre dicha base política, que significaba una sustancial alteración de la correlación de fuerzas existente a principios de la década de los setenta, el gran capital podía emprender el reordenamiento de la economía latinoamericana en función de la nueva fase, de crisis y reordenamiento también, en que había entrado todo el sistema capitalista imperialista mundial.

II

En efecto, la marejada contrarrevolucionaria que alcanzó su punto culminante hacia mediados de la década pasada fue, en primera instancia, un hecho político que desde la derecha extrema respondía al avance de las luchas populares, de masas, que levantaban o trataban de articular proyectos alternativos de desarrollo para las sociedades latinoamericanas. En muchos casos estos proyectos perfilaban en el horizonte no sólo direcciones progresistas, sino incluso trayectorias que apuntaban hacia soluciones revolucionarias. Entre 1945 y 1970 la clase obrera latinoamericana había crecido mucho cuantitativamente, por efecto del propio desarrollo capitalista de nuestros países; pero también —y esto es lo más importante— se había desarrollado en el plano cualitativo, asimilando, acumulando y convirtiendo en conciencia y organicidad su rica experiencia de luchas, de victorias reales como la de Cuba en 1959, de triunfos pírricos como el del 52 boliviano, de cotidianos avances y coyunturales derrotas. Y los demás sectores populares habían seguido un indudable proceso de radicalización, sobre todo a partir de la década de los sesenta, en que ensayaron las más diversas formas de lucha.

Pero lo que interesa destacar aquí es que el auge de las luchas de masas de la primera mitad del decenio pasado se inscribía en el contexto de un verdadero «agotamiento» de la modalidad de crecimiento que el capitalismo había seguido en América Latina desde la postguerra, y que no sólo había sido incapaz de resolver los problemas típicos del «subdesarrollo» (miseria extrema, desnutrición, analfabetismo, carencia de vivienda, pésimas condiciones de salubridad, etcétera), sino que incluso tropezaba ahora con serios problemas para asegurar una acumulación «normal» de capital y, sobre todo, para asegurar el paso a una nueva etapa en el proceso de industrialización.

Las razones de este «agotamiento» son múltiples y complejas pero, para efectos del presente análisis, baste con destacar dos hechos estructurales básicos. En primer lugar, la casi totalidad del desarrollo capitalista en el agro latinoamericano ocurrió por una vía reaccionaria, esto es, a partir de la estructura latifundiaría tradicional que fue modernizándose a su manera, sin una transformación radical que desencadenara un rápido desarrollo de las fuerzas productivas, ampliara aceleradamente el mercado interior y creara las condiciones socioculturales necesarias para romper los viejos moldes «oligárquicos». El agro de la región ha padecido además todos los efectos de las deformaciones impuestas a su aparato productivo por la articulación de nuestras economías con el mercado mundial imperialista: hipertrofia de los sectores de exportación, sujetos a los vaivenes de aquel mercado; atrofia de los sectores dedicados al consumo interno. Son datos bien conocidos, sobre los cuales sólo cabe recalcar una cuestión: su vital importancia por tratarse de países en que el capitalismo arranca precisamente del agro y tiene en él, hasta muy reciente fecha, su eje fundamental de acumulación.

En segundo lugar, el proceso de industrialización había venido realizándose, para decirlo de una manera metafórica, desde el techo y no desde los cimientos: industria sobre todo liviana y dependiente, para la adquisición de maquinaria, de las divisas generadas por el sector primario exportador. Sector industrial carente, por lo tanto, de un circuito autónomo de acumulación de capital y, lo que tal vez sea peor, incapaz de realizar la imprescindible acumulación acelerada de tecnología. En suma, un sector secundario estrictamente tan deformado como el primario y tan vulnerable como él.

El hecho es que, en la década de los sesenta, para tirios y troyanos estaba claro que toda una modalidad de desarrollo capitalista había llegado a su límite en América Latina y que, ante este «agotamiento», sólo se abrían dos opciones: la de profundas transformaciones estructurales, como las que los sectores populares trataban de impulsar; o bien, la de un despiadado reordenamiento «desde arriba», que creara las condiciones necesarias para una nueva fase de desarrollo capitalista bajo la égida de las corporaciones transnacionales.

El triunfo de la contrarrevolución en una escala como la analizada creó sin duda las condiciones políticas de implantación de la segunda opción, que no tardó en aplicarse de acuerdo con los lineamientos siguientes: drástica reducción de los salarios reales; política de «austeridad» para los gastos sociales (educación, salud, vivienda popular, etc.); desnacionalización violenta de la economía, incluyendo fuertes «privatizaciones» de sectores estatales; contrarreforma agraria que permitiese la constitución de complejos agroindustriales de propiedad monopólica; reorientación del aparato productivo en función de la inserción en una nueva división internacional capitalista imperialista del trabajo; aceleración del proceso de acumulación y centralización

de capital (esto último, obviamente, a costa de vastos sectores de la pequeña y mediana industria nacional).

Con la aplicación de esta política económica claramente inspirada en los lineamientos del Fondo Monetario Internacional y de la escuela monetarista de Chicago, el gran capital imponía, pues, su proyecto histórico, que no sólo consistía en frenar el avance de las luchas de masas, sino además en remodelar la base misma (económica) de la «sociedad civil» latinoamericana. De modo que nuestro subcontinente no atravesaba únicamente por una fase contrarrevolucionaria, mas también por una etapa de inequívoca adaptación de sus estructuras productivas a las necesidades de desarrollo actual del conjunto del sistema capitalista imperialista mundial. Los economistas del área no se equivocaron al hablar de la implantación de un nuevo «modelo» de acumulación de capital, así como los sociólogos y politólogos no erraron al alertar sobre los cambios que se estaban produciendo en la configuración misma del Estado latinoamericano (¿transición al capitalismo monopolista de Estado?) y de sus formas políticas que, en situaciones como las de Uruguay y Chile, particularmente, adquirirían perfiles claramente fascistas. En todo caso, estaba claro que no se trataba de un simple «renacimiento» de las dictaduras tradicionales, sino que el presente «autoritarismo», incluso por sus métodos bárbaros pero ya altamente tecnificados de represión y opresión, expresaba un nuevo nivel de desarrollo del capitalismo y, por lo tanto, de las contradicciones inherentes a este sistema económico-social.

III

Es un hecho hasta ahora plenamente comprobado que la «cadena» imperialista tiende a romperse en aquellos puntos que Lenin denominó «eslabones débiles»; esto es, en los «lugares» donde la propia historia del capitalismo ha ido acumulando todas las contradicciones que el sistema es capaz de engendrar: opresión nacional, problema agrario no resuelto ni siquiera en términos democrático-burgueses, pauperismo de las capas medias, ausencia de democracia política; además, claro está, de la contradicción fundamental entre el trabajo asalariado y el capital. En este sentido, no es una casualidad el que durante la presente crisis del sistema sus rupturas hayan ocurrido en situaciones como la de Etiopía (1974), Guinea Bissau (1974), Mozambique (1975), Angola (1975), Vietnam (1975), Camboya (1975), Laos (1975) o Afganistán (1978), aunque en cada uno de estos casos hay, como es natural, determinaciones de orden mucho más concreto que aquí no podemos entrar a analizar. Obsérvese, por lo demás, que estos grandes triunfos de las fuerzas populares de Africa y Asia se producen al mismo tiempo en que la oleada represiva burguesa imperialista va alcanzando su punto culminante en América Latina.

¿Simple azar histórico? Por supuesto que no. Lo que sucede es que América Latina, tomada en su conjunto y habida cuenta de su condición subdesarrollada y dependiente, también constituye estructuralmente un eventual eslabón débil de la cadena imperialista. Esto explica su endémica inestabilidad, su permanente «ebullición»; así como la brutal respuesta contrarrevolucionaria del sistema en la fase a que venimos refiriéndonos y en la cual, a la vez que se sentía fuertemente amenazado en esta parte del mundo, el imperialismo disponía de ventajas estratégicas que el movimiento popular no logró contrarrestar.

Pero —y éste es el nudo gordiano de la situación latinoamericana— la respuesta contrarrevolucionaria, por exitosa que pareciese, era un arma de doble filo: mermaba y desarticulaba en lo inmediato a determinadas fuerzas sociales portadoras de proyectos revolucionarios, conjurando con ello el «peligro inminente», pero tal «conjuro» estaba lejos de constituir una solución definitiva: al no modificar en un sentido «descompresor» la base estructural que engendraba este cúmulo explosivo de contradicciones, sino más bien a la inversa, la misma represión pasaba a convertirse en un elemento más de exasperación de tales contradicciones.

Los estrategas del imperialismo comprendieron sin duda esta situación o al menos la intuyeron —algo les ha enseñado la historia— y de ahí surgió, en 1977, la tan pregonada política Carter «en favor de los derechos humanos», que en síntesis no era más que un desesperado intento de recuperación de la hegemonía ideológica perdida por el capitalismo en el último período. Se trataba, para el caso de América Latina, de abrir una válvula de escape impulsando fórmulas de recambio gubernamental capaces de presentar una fachada democrática y civil que hiciera menos patente y odiosa la dominación burguesa imperialista, sobre todo allí donde ésta había puesto al descubierto su faz más terrorista. Si con la política de Kissinger la represión había estado al orden del día, ahora, con la política Carter, parecía que entraríamos en la fase de construcción de un «consenso».

Así fueron concebidas las cosas, mas resulta que la historia tiene su densidad objetiva. Los dos ingredientes inherentes a toda dominación capitalista, esto es, la violencia física y la manipulación ideológica, no pueden dosificarse a voluntad en cualquier punto del sistema, sino que el índice de predominio de uno u otro elemento corresponde a una ley estricta: la del desarrollo desigual de las contradicciones del capitalismo. La democracia burguesa como forma de dominación relativamente sólida y estable —recordémoslo— no es la superestructura «natural» del modo de producción capitalista, sino la modalidad que tal dominación llega a adquirir en los eslabones fuertes (o relativamente fuertes) del sistema, en función de determinadas características nacionales e internacionales de la lucha de clases.

Ahora bien, América Latina distaba mucho de encontrarse en una situación de este tipo. A las condiciones estructurales anotadas se sumaba ahora un problema más, que constituía un real obstáculo

para la «liberalización» propugnada por Carter: nos referimos a la nueva modalidad de acumulación que se había acabado de implantar. Y es que de veras resulta difícil imaginar que un esquema económico basado en la brusca contracción de los salarios, en una política de «austeridad» que necesariamente llega a afectar a vastos sectores de las capas medias, en una centralización del capital que elimina a amplias franjas de la burguesía nacional mediana y pequeña, y en una contrarreforma agraria que va en sentido estrictamente inverso al de las aspiraciones de los campesinos, pueda llegar a obtener un consenso popular, por más que se pongan en marcha los mecanismos de manipulación ideológica más sofisticados del mundo. En síntesis, y aun suponiendo las mejores intenciones y la mayor «sinceridad» del nuevo equipo gobernante estadounidense, era evidente, en un primer nivel de análisis, la contradicción entre el modelo económico que el sistema necesitaba aplicar para reactivar su proceso de acumulación y el modelo político que el mismo sistema requería idealmente para «descongestionar» la situación.

De todas maneras, la búsqueda de una democracia «viable» para América Latina por parte de la administración Carter tropezó, de entrada, con dos obstáculos muy difíciles de vencer. Primero, la resistencia del propio «gorilismo» de las épocas fascistizadas que, con una curiosa mezcla de intuición táctica y ceguera estratégica, no acababa de entender bien por qué ese mismo imperialismo que le había brindado todo el apoyo material e ideológico necesario para realizar el trabajo sucio ya cumplido, ahora se presentaba con una exótica bandera: la de los «derechos humanos». Por lo demás, esas fuerzas represivas estaban muy poco convencidas de la conveniencia de un cambio de actores en la mitad de un drama de incierto desenlace.

En segundo lugar, la política Carter tropezó, como era de esperarse, con la desconfianza, por decir lo menos, de las fuerzas populares del área latinoamericana. Esto de que el lobo hubiera decidido de repente velar por la integridad de las ovejas, rebasaba ciertamente todo límite de credibilidad. «Ayúdate y Dios te ayudará» pareció ser, en todo caso, el razonamiento de las masas del subcontinente.

Como quiera que sea, parece claro que, hacia 1978, la estable *pax* imperialista comenzaba a resquebrajarse. En ese año, la oposición obtuvo en Brasil rotundos triunfos en las elecciones parlamentarias de noviembre; en Bolivia se produjeron dos golpes de Estado y las elecciones «tuvieron» que ser anuladas; en el Perú, la izquierda obtuvo sorpresivamente un tercio de los votos para la Asamblea Constituyente; en el Ecuador, la derecha fue derrotada dos veces, en el referéndum constitucional de enero y, luego, en la primera vuelta de la elección presidencial de junio; en la República Dominicana, los emisarios del imperialismo se vieron forzados a intervenir «diplomáticamente» para evitar que una eventual anulación de las elecciones colocara al país al borde de la guerra civil; en Nicaragua, en fin, el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro sirvió de detonador de un proceso insurreccional que llevaría a la derrota definitiva del somo-

cismo. En estos y otros casos, y más allá de los a menudo ambiguos resultados electorales, lo importante fue que las masas volvieron a ganar las calles y el movimiento obrero y popular en general dio muestras de una renovada vitalidad. Indudablemente asistíamos a un significativo cambio de coyuntura.

IV

La nueva fase en que entró la lucha de clases en América Latina se caracterizará, desde luego, por una gran complejidad de perspectivas y por una especie de «astucia» de la historia que fue abriendo brechas por los lugares a veces menos esperados. A este respecto hay una primera cuestión que es necesario destacar y que consiste en el surgimiento de tendencias autonomistas en la política de ciertos Estados de la «periferia» capitalista; tendencia que en la generalidad de los casos expresa grados de desarrollo distintos de la propia crisis y de las contradicciones del sistema en el momento presente. En América Latina esto ha tenido, para comenzar, un reflejo inmediato e importante: el resquebrajamiento de la Organización de los Estados Americanos. En efecto, la unidad monolítica que había convertido a la OEA en un verdadero «ministerio de colonias de los Estados Unidos», según la clásica definición del «Che» Guevara, se rompe en el período que ahora estudiamos, hasta el punto de convertir a ese organismo regional en caja de resonancia de las contradicciones al menos secundarias del área. Descomposición del «panamericanismo» que en su momento tuvo siquiera dos consecuencias positivas: deterioro del bloqueo contra Cuba e imposibilidad de conformar una «santa alianza» contra la revolución sandinista.

Y hay algo más que conviene subrayar. El desarrollo de esas contradicciones secundarias a que hemos aludido —y que no por ser tales carecen de realidad y significado— ha conferido al contexto latinoamericano ciertos perfiles políticos que se proyectan bastante más allá del marco institucional señalado, abriendo nuevas posibilidades para el avance de las luchas populares. El complejo papel reciente de la socialdemocracia, que por sí solo ameritaría un detenido estudio, es otro ejemplo elocuente de la nueva situación. Y es que no cabe olvidar que la lucha de clases nunca se desarrolla única y exclusivamente a través de una contradicción principal, ni mediante expresiones políticas «químicamente puras», y menos aún en sociedades como las nuestras que, como se ha visto, se caracterizan por una acumulación muy abigarrada de contradicciones.

Así que no es de extrañar que, dentro del contexto indicado, ese cúmulo de contradicciones haya estallado con mayor notoriedad, aunque en niveles diversos y con matices distintos, en un área como la de Centroamérica y el Caribe que, por razones históricas específicas (dominación imperialista por demás evidente y con modalidades di-

rectamente coloniales, «violencia estructural» particularmente acentuada, regímenes tiránicos de larga «tradicición», etc.), constituía de hecho el punto más vulnerable de la dominación imperialista en América Latina: si se quiere, el eslabón *relativamente* más débil del subcontinente. Pero eso es aquí donde, desde 1978 en adelante, el cambio de coyuntura ha ocurrido de manera más perceptible. Los acontecimientos que atestiguan este cambio están suficientemente frescos como para que tengamos que reconstituirlos detalladamente: triunfo sandinista en Nicaragua, gigantesco ascenso de las luchas de masas en El Salvador, agudización de la lucha de clases en Guatemala, éxito de las fuerzas progresistas de Bishop en Granada, tenaz resistencia del gobierno de Manley a las presiones imperialistas sobre Jamaica, recuperación por Panamá de buena parte de su soberanía sobre la Zona del Canal, revitalización de la lucha independentista en Puerto Rico, ascenso de Cuba a la presidencia de los países no alineados; para sólo señalar los hechos más destacados.

Es por lo mismo en esta área donde la política de Carter ha sido más duramente puesta a prueba, y ello en un doble sentido. De una parte, al demostrar que los caminos y formas de una real democracia en América Latina no tienen por qué corresponder a los señalamientos del Imperio, sino a lo que nuestros pueblos decidan a través de sus luchas; de otra parte, al poner en evidencia que lo que en última instancia cuenta para ese Imperio no son precisamente los derechos humanos ni nada que se les parezca, sino sus propios intereses económicos y políticos. En efecto, la respuesta de la administración Carter ante los avances de las luchas democráticas en esta área no ha podido ser más clara, al menos a partir del segundo semestre de 1979: desencadenamiento de una nueva etapa de «guerra fría» poco antes de la VI reunión cumbre de los Países no Alineados en La Habana, so pretexto de haber descubierto una supuesta brigada soviética de combate en Cuba; discurso de Carter del día primero de octubre, que inequívocamente anuncia su proyecto de reimplantar la política del «gran garrote» en el área de Centroamérica y el Caribe; maniobras militares en la base de Guantánamo, que no por grotescas dejan de simbolizar una actitud belicista; desplazamiento de misiones militares norteamericanas a países como Haití y la República Dominicana para ofrecer «ayuda» en caso de una «agresión soviética»; apoyo abierto de todo tipo al actual régimen represivo de El Salvador, país sobre el cual se cierne una amenaza cada vez mayor de intervención militar directa de los Estados Unidos; en fin, y en los momentos mismos en que redactamos estas líneas, provocaciones desembozadas al pueblo y gobierno de Cuba, tanto por medio de los supuestos «asíladados» como mediante la programación de nuevas maniobras militares en Guantánamo.

¿Qué queda, con todo esto, de la política en pro del restablecimiento de la democracia y del respeto a los derechos humanos que tanto pregonara Carter dos o tres años atrás? Evidentemente, el horno imperialista no parece estar para bollos; no es el símbolo de la

«paloma», sino el del «halcón», el que ahora predomina, a medida que la crisis del sistema se profundiza y sus contradicciones se exacerban en escala mundial. Fuera del área latinoamericana, el recrudecimiento de la «guerra fría» es un hecho indudable, al menos desde el año pasado, cuando recibió un decidido impulso el delirio armamentista de la OTAN y la situación del golfo Pérsico se tornó extremadamente tensa en razón de las amenazas imperialistas contra la Revolución iraní; en el presente año, las cosas han ido más lejos aún con la histeria belicista de Carter, a raíz de la frustración de sus planes para desestabilizar a Afganistán.

Hemos puesto un énfasis especial en la situación de Centroamérica y el Caribe por ser ésta la zona crítica por excelencia en la coyuntura latinoamericana actual; mas ello no quiere decir que el resto del subcontinente esté viviendo una fase de «estabilidad» o que la represión haya logrado congelar el desarrollo de la lucha de clases. En el Brasil, pese al «milagro» económico y a las múltiples acciones dictatoriales tendentes a un reordenamiento drástico de la «sociedad civil», el proyecto de instaurar una «democracia viable» ha sido ya desbordado por el renacimiento de grandes luchas obreras y populares en general, así como por la relativamente rápida rearticulación orgánica de las fuerzas progresistas del país. Con todas las restricciones que sigue imponiendo una dictadura que tiene a su haber dieciséis años de ejercicio ininterrumpido del poder, el ámbito político objetivamente abierto por aquellas fuerzas es actualmente bastante mayor del «programado» por los círculos dominantes. En el caso de Bolivia, el esquema de dominación militar montado en 1971 se halla en plena crisis, sin que haya logrado imponerse en su lugar ninguna de las fórmulas de recambio «razonables» preconizadas por el imperialismo. Con un «gorilismo» que, sin embargo, se resiste a abandonar la escena histórica, frente a un pueblo decidido a reconquistar plenamente su papel protagónico, la sociedad boliviana pareciera encontrarse, en el presente momento, al filo de cierto «equilibrio catastrófico». En el Perú, el paso a un orden civil tampoco está exento de complicaciones para la gran burguesía: la izquierda en su conjunto ha registrado avances notables en los últimos años, aunque la capacidad de constituirse en una alternativa a corto plazo se ve fuertemente mermada por sus múltiples pugnas y divisiones. El deterioro de la clásica dominación burguesa oligárquica de Colombia no puede ser más patente, como evidente es la imposibilidad de los regímenes militares de Chile, Uruguay y Argentina de consolidar socialmente su sistema de dominación y sentar así las bases de una futura transición a la «democracia restringida». Incluso en el Ecuador, donde el relativo «auge» petrolero parecía facilitar la consolidación de un gobierno burgués estable, no puede decirse que las cosas caminen sobre rieles.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Está claro, en todo caso, que lo más significativo de América Latina al comenzar la década de los ochenta es el fracaso del bloque monopólico en su intento de afianzar

su dominio a través de formas gubernamentales de apariencia legal y democrática. Cada paso en esta dirección, lejos de ir configurando ese esperado espacio de «hegemonía», de «consenso» en favor de la burguesía, no ha hecho más que producir fisuras por las que van emergiendo, a veces impetuosamente, las fuerzas populares portadoras de proyectos de transformación. No es, pues, la política de la gran burguesía, sino la acción de esas fuerzas populares, la que va abriendo los surcos para procesos más profundos de democratización de nuestras sociedades.

V

Ultimamente, casi se ha convertido en un lugar común la afirmación de que el problema cardinal de América Latina en la hora actual es el problema de la democracia. Lo cual es verdad, pero siempre que se precise que la democracia no es una esencia metafísica, socialmente indeterminada y definible en abstracto, sino que constituye un conjunto de metas y tareas concretas que cada pueblo tiene que definir y cumplir de acuerdo con su tradición y ubicación históricas.

En este sentido, una primera observación que cabe hacer es la de que, dado el lugar que América Latina ocupa en el seno del sistema imperialista, la cuestión de la democracia no puede plantearse como algo desvinculado de las tareas de liberación nacional. Hay aquí un problema de soberanía, de independencia, que involucra algo sustancial: la necesidad de liberarnos de la explotación y el sojuzgamiento imperialistas, requisito *sine qua non* para construir y desarrollar una auténtica identidad histórica latinoamericana. Fuera de esta perspectiva liberadora ninguna forma de democracia podrá alcanzar un contenido real.

En segundo lugar, parece claro que la democracia no puede prosperar, como no sea en la mera apariencia, sobre la base del actual patrón de desarrollo económico impuesto por el capital monopólico. Es lícito, desde luego, pensar en el problema de la democracia ubicándolo dentro de la *relativa* autonomía que posee la esfera política; pero resulta puro idealismo absolutizar esa autonomía hasta el punto de olvidar sus determinaciones de orden económico. La lucha contra el predominio cada vez mayor del capital monopólico y su modelo de acumulación en nuestras sociedades es, pues, inseparable de la lucha en pro de la democracia.

En tercer lugar, mal cabe olvidar que la dominación burguesa imperialista en el subcontinente ha adquirido una dimensión abiertamente militar (por regla general), agravada en esta coyuntura de «guerra fría» que, en los puntos más conflictivos de América Latina, tiende a cambiar bruscamente su «temperatura». Plantearse el problema de la democratización de la sociedad en general sin plantearse simul-

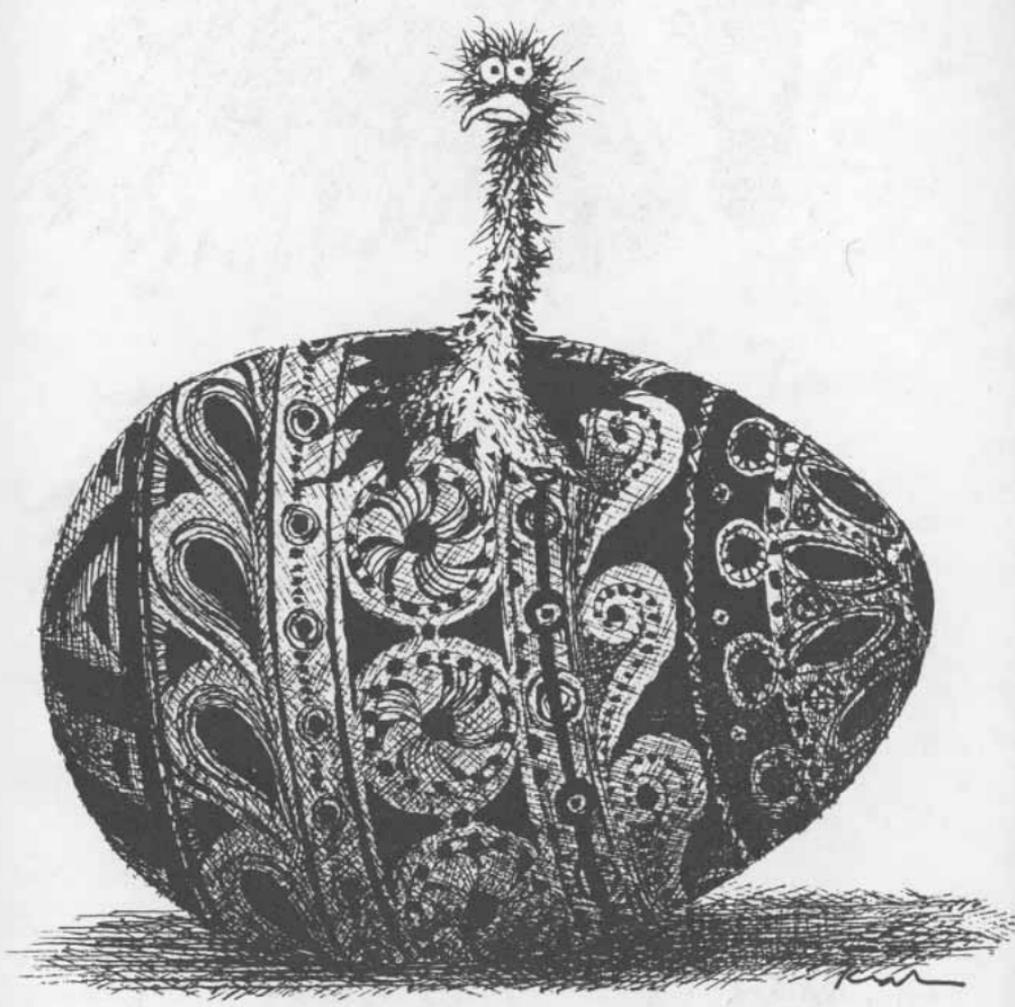
táneamente el problema de la democratización real de las fuerzas armadas resulta, por lo tanto, ilusorio.

En cuarto lugar, y dada la correlación de fuerzas actualmente existente, parece indudable que cualquier proyecto de democratización sólo podrá triunfar a condición de aglutinar al mayor número posible de sectores sociales, teniendo en cuenta sus específicas aspiraciones y reivindicaciones. Hace falta, para ello, conocer mejor las transformaciones que en los últimos años ha sufrido, por efecto de la propia modalidad de desarrollo capitalista, la estructura de clases de las sociedades latinoamericanas.

En quinto lugar, resulta una tarea de las más urgentes la unidad de ese amplio espectro que constituyen actualmente las fuerzas de izquierda del subcontinente y de cada país en particular. Uno de los grandes «secretos» del triunfo sandinista es sin duda el logro de esta unidad, que a su vez es la base de la aglutinación social a que nos acabamos de referir.

Por fin, y éste parece ser el otro gran «secreto» de la victoria nicaragüense, es menester encontrar una ruta hecha de firmeza, pero también de creatividad y flexibilidad, adaptada a las condiciones específicas de cada entidad nacional, pues, pese a todas sus similitudes y rasgos comunes, América Latina es una región bastante diversificada en cuanto a su desarrollo económico, a su constelación de clases, a sus tradiciones y ritmos de lucha política. En este último terreno no existen obviamente «recetas» aplicables por doquier, sino sólo desafíos, tareas y posibilidades de ir forjando con mayor o menor acierto el porvenir.





VISION DE ESTADOS UNIDOS Y AMERICA EN LA ELITE LIBERAL (1860-1870)

BERNARDO SUBERCASEAUX

1. Unidad y variedad en la élite ilustrada

«Elite ilustrada» es tal vez una de las categorías más usadas por quienes hoy se ocupan del siglo XIX hispanoamericano. Por supuesto no se trata sólo de un concepto inventado, sino de una realidad tangible y relativamente fácil de comprobar. En Chile, por ejemplo, el uso en la época de la voz «vecindario decente» implicaba la conciencia de un clan privilegiado, y aludía también a un «vecindario indecente», a un sector excluido que no participaba en las decisiones políticas y sociales del país. En *Canto general*, Neruda, caracterizando a los «caballeros del siglo XIX», dice:

*Ellos se declararon patriotas.
En los clubes se condecoraron
y fueron escribiendo la historia.
Los parlamentos se llenaron
de pompa, se repartieron
después la tierra, la ley
las mejores calles, el aire,
la Universidad, los zapatos.*

Las imágenes de Neruda han sido corroboradas por investigaciones históricas. Un trabajo reciente sobre el poder político en Chile muestra que entre 1831 y comienzos del siglo XX una sola de las familias más influyentes de la oligarquía criolla aportó cuatro presidentes y 59 parlamentarios. Señala además que, en el mismo período, de un

total de 599 diputados y senadores considerados, se dieron 98 casos de hermanos, 61 de padres e hijos, 57 de tíos y sobrinos, 20 de primos, 12 de suegros y 32 de cuñados. Las relaciones de parentesco —entre quienes tenían el poder político— lejos de disminuir aumentaron; el estudio concluye que durante el siglo XIX la estabilidad institucional chilena dependió en gran parte de un sufragio limitado, de niveles de participación política muy bajos y de la mantención de los principales puestos de gobierno y de las cámaras en manos de una pequeña élite interrelacionada social y familiarmente¹.

Aplicado a una concentración de poder como la descrita, el concepto de «élite ilustrada» resulta sin duda justo. No se trata, entonces, de cuestionar su funcionalidad o la realidad histórica que lo avala; el problema reside, como veremos, en la tendencia a usarlo como concepto homogeneizador, como una categoría que simplifica e ignora la variedad de lo real, y que en virtud de cierta similitud de intereses político-económicos desconoce los estratos sociales y las diferencias o matices ideológicos que se dan al interior de la élite.

«Ideology in Nineteenth-Century Latin American Historiography»², artículo reciente de E. Bradford Burns, es un buen ejemplo de esta tendencia. Bradford sostiene la tesis de la homogeneidad de la élite ilustrada apoyándose en una prosopografía, vale decir en los datos que le proporciona una biografía colectiva de los historiadores hispanoamericanos más importantes del siglo XIX. Entre los chilenos de la generación que sigue a Lastarria incluye a M. L. Amunátegui (1828-1888), Diego Barros Arana (1830-1907), Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), y de generaciones posteriores a José Toribio Medina (1852-1930). Señala Bradford que todos ellos —junto a una cincuentena de otros historiadores del continente— recibieron la misma educación secundaria, conocieron otras lenguas —sobre todo el francés— y estudiaron para abogados. Agrega que vivían en la capital y que tuvieron en un momento u otro conexión con el Gobierno. Fueron historiadores, en fin, asociados con la élite económica, política y social del siglo XIX, con el sector privilegiado de una sociedad que daba pocos privilegios.

Esta vinculación con la élite ilustrada explicaría, según Bradford, rasgos ideológicos comunes, por ejemplo, el considerar a Europa como medida del progreso universal, el tener una actitud anti-mundo indígena o el considerar —hacia 1850— como parámetro de la civilización a las libertades políticas y luego, hacia 1870, con el positivismo, a la cantidad de rieles, edificios y telégrafos. Explicaría también que los historiadores hubiesen generalizado la vida de un sector como imagen global de la sociedad y que sus historias fuesen crónicas de la capital

¹ Tesis citada por Brian Loveman, *Chile. The legacy of Hispanic Capitalism* (Oxford Press), N. York, 1979, 176-177.

² *Hispanic American Historical Review*, 58 (3), North Carolina, 1978, 409-431.

o historias de héroes o de la Constitución más que historias de una realidad nacional o de una experiencia humana completa.

Bradford menciona, es cierto, grietas al interior de la élite, polémicas entre historiadores liberales y conservadores o entre partidarios de la historia filosófica y narrativa, pero dice que las similitudes entre estas concepciones son más importantes que las diferencias, y que, por ende, las discrepancias se refieren más bien a detalles que a aspectos sustanciales. Desde esta perspectiva, la historiografía propuesta por Bello y la propuesta por Lastarria serían coincidentes, puesto que las dos —diría Bradford— responden a los intereses de la élite ilustrada. Ambas tendrían, por ejemplo, como meta la europeización de Hispanoamérica.

Llevar esta línea de razonamiento hasta sus últimas consecuencias significa colocar un signo de equivalencia no sólo entre los historiadores, sino entre todos los intelectuales y políticos del siglo XIX. Hay, qué duda cabe, intereses comunes que en el siglo pasado aglutinan a la élite como bloque de poder, pero asumir la perspectiva niveladora en forma absoluta, ignorando los estratos y las tendencias que la componen, implica transformar el concepto en una abstracción, en una categoría que no ayuda a situarse con profundidad en el contexto social y en la atmósfera espiritual de la época. Como hemos señalado en otra oportunidad³, las discrepancias entre la postura histórica de Bello y la de Lastarria no son sólo de detalles: conllevan una visión del pasado y un proyecto nacional diferentes.

En la década de 1860 —además de las divergencias ante la fusión liberal-conservadora que tocamos en un capítulo anterior*— hay también otro tópico que permite indagar el espectro ideológico de la élite. Nos referimos a la concepción de América y Estados Unidos. Bastante se ha dicho sobre este tema, pero casi siempre de modo muy general, sin situar las ideas en su contexto, adjudicándole a este o a aquel ensayista el propósito de europeización del continente, a los liberales el entusiasmo por el modelo político norteamericano y por Francia y a los conservadores el rescate de España y la admiración por Inglaterra. El asunto, como veremos, es más complejo, particularmente en lo que respecta a la visión de Estados Unidos y América entre los propios liberales.

2. Idealismo liberal e interés nacional

A mediados de siglo —como señalamos en el capítulo VI*— se opera en Lastarria un cambio en su visión de Europa como modelo político y cultural. Pensando en Francia e Inglaterra, y excluyendo a España,

³ Bernardo Subercaseaux, «Filosofía de la historia, novela y sistema expresivo en Chile (1840-1850)», *Cuadernos Americanos*, 4, México, 1979, 99-122.

* Los capítulos aludidos forman parte del libro J. V. Lastarria: *Liberalismo y literatura en el siglo XIX*, de próxima aparición.

sostiene en 1848 que los países europeos desempeñan el papel de «regeneradores de nuestra sociabilidad» porque «nos pegan sus costumbres y sus ideas», pero también porque son los únicos que pueden «fomentar en los países de América el *interés industrial*»⁴. Con la instauración del Segundo Imperio esta perspectiva democrático-burguesa varía sustancialmente. Para Lastarria, después de 1851 Europa se españoliza y se convierte en un anti-modelo:

«De allá —dice— nos vienen la enseñanza de los golpes de Estado, de las declaraciones de sitio..., de los fusilamientos y destierros por causas políticas, de la estrafalaria nueva doctrina de los intereses materiales, de los planes de socialismo y comunismo, de la democracia pura, de libertad a lo salvaje, y en fin, de todas las demás lindezas que forman el repertorio de los políticos europeos»⁵.

Eclipsado el modelo europeo, el publicista se vuelca a Estados Unidos. «Es preciso —afirma en 1855— ser como el norteamericano para no ser presa del norteamericano.» La civilización estadounidense —dice— debe ser nuestra guía. En los mismos años, el liberal Miguel Luis Amunátegui, en carta a Francisco Bilbao, le informa que Lastarria acaba de publicar un libro en que concibe a Estados Unidos como su ideal de gobierno. «Creo que estarás de acuerdo conmigo —le dice— en que no puede tomarse por ideal la República donde impera el egoísmo y donde la estatua de Washington está cubierta con un bonete de esclavo»⁶.

Mientras los conservadores chilenos ven favorablemente al Imperio de Luis Napoleón, entre los liberales se van gestando puntos de vista disímiles respecto al modelo norteamericano y a las relaciones entre ambos continentes. Es sobre todo en la época del 60 cuando estos puntos de vista adquieren un mayor grado de sistematicidad, como replanteamientos —en el marco doctrinario de la democracia liberal— del bolivarismo por una parte y del monrovismo por otra.

Entre 1860 y 1867, como consecuencia de una serie de hostilidades e invasiones europeas, una ráfaga de americanismo recorre el continente. Se protesta porque en 1861 España anexa Santo Domingo; porque en 1862 las escuadras francesa, española e inglesa incursionan en la costa mexicana; porque Francia, en 1863 —luego de haber intentado establecer un protectorado en Ecuador—, invade México e instaura el Imperio austro-húngaro. Se protesta también porque en 1864 España se apodera de las Islas Chinchas del Perú y porque en 1865 hostiliza a Chile, bombardeando en 1866 el puerto de Valparaíso. En estas circunstancias el tema de la unidad hispanoamericana y de las relaciones con Estados Unidos y Europa adquiere enor-

⁴ «Crónica», *Revista de Santiago*, I, 1848, 454-455.

⁵ Carta a Ambrosio Montt, 15 de agosto de 1855, *Miscelánea*, t. III, 1870, 51-71.

⁶ *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LXXXIV, 9, Santiago, 1938, página 40.

me importancia; se ocupan de él los gobiernos y las cancillerías y también —como en el caso de Chile— los intelectuales más destacados del momento. Francisco Bilbao publica *La América en peligro* (1862) y *El evangelio americano* (1864) —aparecidos originalmente en Buenos Aires—; Lastarria escribe *La América* (1865); Benjamín Vicuña Mackenna publica *Chile, Estados Unidos y España* (1866) y Justo Arteaga Alemparte escribe *La alianza fantástica. Yankees e ingleses* (1866) y *La España moderna* (1866). Aunque se trata de autores de tendencia liberal, las concepciones de Hispanoamérica y Estados Unidos que encontramos en estos libros son —como veremos— distintas y hasta opuestas.

En Santiago, en 1862, el Círculo de Amigos de las Letras —que pocos años atrás bullía en efervescencia— languidece y casi con sus mismos miembros se forma otra agrupación muy diferente: la Sociedad de la Unión Americana. Se trata de una sociedad privada, independiente del Gobierno, que permanece activa hasta 1867 y que se propone, según sus estatutos, «sostener la independencia de América y promover la unión de las repúblicas del continente». Forman parte de ella liberales y más tarde algunos radicales. Lastarria se encuentra también en esta oportunidad entre los fundadores, incluso preside con Vicuña Mackenna la comisión que edita el primer tomo publicado a expensas de la Sociedad. El volumen, titulado *Colección de ensayos y documentos relativos a la Unión y Confederación de los pueblos hispanoamericanos* (1862), rescata la tradición americanista partiendo con Bolívar y su llamada al Congreso de 1826; reúne artículos de Andrés Bello, Bilbao, Alberdi, Fernández Castro, José María Samper y de los miembros de la Sociedad. Todos los textos enfatizan la idea de una confederación americana y producen la impresión de un pensamiento homogéneo, en el que se eluden las discrepancias que existen en ese momento respecto a Estados Unidos. La pregunta que puede hacerse el lector contemporáneo de si la unión que se promueve debería incluir o excluir a Estados Unidos queda realmente —a pesar del título del volumen— sin respuesta. Parece que se hubiera evitado deliberadamente el tópico o por lo menos su tratamiento directo.

Aun así, algunos planteamientos sobre el fracaso de la unidad americana son reveladores. Vicuña Mackenna, por ejemplo, señala que los congresos de 1826 y 1848 (se refiere al de Panamá convocado por Bolívar y al de Lima motivado por las incursiones del general Flores) y el tratado de confederación tripartito entre Ecuador, Perú y Chile habrían fracasado por episódicos, por haber sido hijos del miedo y de la circunstancia más que de una visión estratégica de largo alcance. Estas ideas de Vicuña hay que conectarlas con un artículo que publica en 1856, en que plantea la necesidad de una alianza americana con exclusión y hasta en oposición a Estados Unidos. A propósito de lo que llama «velado patrocinio de Walker en Nicaragua», advierte que se trata de una triquiñuela para establecer un canal interoceánico y denuncia que «los filibusteros tipo Walker» no son simples aventureros, sino «la vanguardia de la América del Norte en su marcha»

hacia la conquista de la «América española». Propone como solución el *Pluribus Unum*, la alianza hispanoamericana. «Que nuestras divididas repúblicas —dice— sean una sola América delante de las repúblicas unidas del Norte... ¡Seamos sudamericanos delante de la América del Norte!»⁷

Entre 1862 y 1867 la Sociedad de Unión Americana se expande y con la influencia de los radicales logra cierto arraigo popular, creando capítulos en La Serena, Ovalle, Talca, San Felipe y Copiapo. En 1864 se realizan manifestaciones públicas en protesta por la intervención en Perú de «los piratas de la Antigua Iberia». Hay también pronunciamientos de municipalidades, de la Universidad de Chile y del Colegio de Abogados. La Sociedad trata de organizar una legión de voluntarios para la defensa del continente, y llega a aprobar un uniforme con «camiseta a la Garibaldi..., pantalón angosto de paño azul, polainas de cuero hasta la rodilla y sombrero a la calabresa de color oscuro»⁸. La Sociedad desempeña un papel fundamental en esta concientización de la opinión pública, pero tan pronto pasan o aminoran las circunstancias que han originado su funcionamiento el entusiasmo decae y la agrupación prácticamente desaparece. Proyectos como el de eliminar las barreras aduaneras y crear una instancia de relación mediante un congreso permanente de plenipotenciarios quedan sólo en el papel. La circunstancialidad, que según Vicuña había limitado la unidad americana en la primera mitad del siglo, explicaría también las limitaciones y en cierta medida el fracaso de esta nueva etapa.

La falta de principios capaces de orientar una acción sostenida que encontramos en los documentos de la Sociedad, se entiende mejor cuando se estudian las divergencias que se dan en ese momento entre los americanistas de tendencia liberal. Particularmente entre Bilbao y Lastarria, por una parte, y Vicuña Mackenna y Arteaga Alemparte, por otra. En 1865 Lastarria publica *La América*. La escribe en Buenos Aires, donde desempeña un cargo diplomático desde agosto del año anterior. Tomando en cuenta su amistad con Mitre, el Gobierno de Pérez le había encomendado gestionar un tratado de alianza contra España y la solución de algunos problemas limítrofes pendientes⁹. En carta al ministro de Relaciones Exteriores, en que el publicista deja entrever el fracaso de su gestión, se refiere así a *La América*:

«He consagrado ahora mis esfuerzos en formar una opinión pública en favor de los *intereses americanos*. En este sentido, no he trepidado en publicar el libro titulado *América*, que remito a U.S. y cuyo objeto no es otro que el de dar a conocer *aquellos intereses*

⁷ «La conquista de la América española por los americanos del Norte». Reproducido en *Miscelánea* (Mercurio), Santiago, 1872, p. 199.

⁸ *Colección de ensayos y documentos relativos a la Unión y Confederación de los pueblos hispano-americanos*, II (Ferrocarril), Santiago, 1867, p. 209.

⁹ Véase recuento crítico del fracaso de esta gestión diplomática en Carlos J. Larraín de Castro, *La misión Lastarria (1865-1866)* (Imparcial), Santiago, 1940.

manifestando el natural antagonismo político que existe entre nuestro continente y el viejo mundo»¹⁰.

¿Pero qué entiende Lastarria por intereses americanos? ¿Y en qué sentido puede decirse que esos intereses son naturalmente antagónicos a los europeos? En las más de 500 páginas de su ensayo, Lastarria reitera una y otra vez la oposición entre *intereses americanos* y *europeos*, entre América y Europa. Utiliza la voz «América» —como sinónimo de Nuevo Mundo— referida a una unidad que engloba a Hispanoamérica y a Estados Unidos. La razón fundamental de la oposición reside, según Lastarria, en que América (como ex colonia del Viejo Mundo) encarna la vocación republicana y libertaria mientras Europa representa la tradición monárquica y absolutista. América —excluyendo a Brasil— es el mundo ilustrado y Europa el *Ancien Régime*. No se trata, entonces, de una oposición económica, étnica o cultural, sino de una oposición en el plano de las ideas y de los principios. Para Lastarria, por ejemplo, lo que une a Washington, Bolívar, Sucre y Lincoln es su condición de héroes republicanos, mientras los héroes europeos, tal como César y Napoleón, serán siempre héroes de las fuerzas despóticas.

Es importante señalar que el publicista está oponiendo más que realidades históricas concretas lo que él percibe como el espíritu de esas realidades, o, si se quiere, su esencia jurídico-política. Imbuido de una concepción providencialista, piensa que los mundos históricos tienen alma y cuerpo y que mientras el espíritu de Europa es la idea de concentración de poder, el espíritu de América corresponde a la idea de libertad y a sus concomitantes (*laissez faire*, parlamentarismo, etcétera). Desde esta perspectiva, el modelo de los *intereses americanos* viene a ser el sistema federal de los Estados Unidos; sistema que, según Lastarria, se caracteriza porque limita el papel del Estado y permite al individuo máxima posibilidad de acción. Se trata —dice— de un régimen en que la sociedad está hecha para el individuo y no el individuo para la sociedad. Sigue la corriente liberal de Benjamín Constant: del Estado en su función mínima, del individualismo, del *laissez faire* y del hombre como un ser radicalmente autónomo, defendido por fronteras que el Estado no puede ni debe traspasar. Por otro lado, se aparta y explícitamente ataca al liberalismo alemán de Humboldt, que concebía al Estado como defensor del individuo ante los males de la sociedad.

La visión de Estados Unidos que tiene Lastarria obedece a un idealismo liberal que lo lleva a identificar la realidad de ese país con su Constitución y sus leyes. El nivel abstracto en que se mueve se hace evidente cuando se piensa que en el mismo momento en que escribe *La América* el país del Norte se encuentra en la etapa final de una larga guerra civil, y en varios de sus Estados sigue en pie la esclavitud. Como advierte Luis Oyarzún, Lastarria, a diferencia de

¹⁰ C. Larraín de Castro, op. cit., 34-35. La cursiva es nuestra.

Vicuña Mackenna, sólo conocía Estados Unidos a través de libros jurídicos y políticos que le habían despertado una admiración sin límites, que no siempre implicaba un conocimiento suficientemente profundo del país cuyas leyes lo maravillaban.

«Su espíritu —dice Oyarzún— fuertemente polarizado hacia los tres o cuatro temas que constituían la pasión de su vida, no se interesó tampoco más que por esos aspectos de Estados Unidos... que a él se le antojaban verdaderamente dignos de la atención del pensador: los políticos y jurídicos»¹¹.

Hay que agregar a las palabras de Oyarzún que la visión idealista que Lastarria tiene de Estados Unidos se alimenta —paradójicamente— de pensadores europeos, sobre todo franceses. *La América* es un libro hecho con tijeras y engrudo¹²: el publicista, además de incorporar fragmentos completos de sus obras anteriores, repite o cita a Alexis de Tocqueville, Courcelle-Seneuil y Laboulaye. Elabora el contraste entre América y Europa siguiendo la idea de Tocqueville¹³ de que en Estados Unidos todo viene del individuo, mientras en Europa todo viene del Estado. Se apoya extensamente en Courcelle-Seneuil¹⁴ y en su concepción de Estados Unidos como modelo político para América. Siguiendo a Laboulaye¹⁵, identifica la idea de la soberanía del Estado con la tradición pagana y la primacía de la libertad individual con la tradición cristiana; señala también que los europeos apoyan el Estado fuerte porque son herederos de la tradición griega y romana. A su vez, a Lastarria y a sus fuentes francesas hay que situarlas en la tradición iluminista, en la línea de aquellos que, como Voltaire, reducían el desarrollo cultural al desarrollo de la «razón», y que consideraban que el nivel de cultura o civilización de un país

¹¹ Luis Oyarzún, *El pensamiento de Lastarria* (Jurídica), Santiago, 1953, página 96.

¹² Resultan en este sentido curiosas las alabanzas que ha recibido *La América*. Fuenzalida Grandón dice: «es, en suma, uno de los libros de más sólida factura que han salido de la pluma de Lastarria, y acaso el que acusa más originalidad, al propio tiempo que mayor fuerza discursiva en la emisión de las ideas», *Lastarria y su tiempo*, op. cit., t. I, p. 373. Roberto Fernández Retamar menciona a *La América* como ejemplo de una «doctrina más saludable» para el destino del continente, «Nuestra América y Occidente», *Casa de las Américas*, 98, La Habana, 36-59.

¹³ Alexis de Tocqueville (1805-1859) pasó un año en Estados Unidos estudiando el sistema penal, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840).

¹⁴ Jean Gustave Courcelle-Seneuil (1813-1892) fue a Chile después del golpe de Estado de Napoleón III en 1851; ejerció como profesor de economía política desde 1853 a 1863 en el Instituto Nacional, *Traite theorique et pratique d'économie politique* (1858) y *Etudes sur la science sociale* (1862).

¹⁵ Edouard René Laboulaye (1811-1883), abogado e historiador, *Histoire politique des Etats Unis* (1855) y *L'Etat et ses limites* (1863). Courcelle-Seneuil y Laboulaye fueron enemigos liberales del Segundo Imperio, lo que explica su frecuente llamado a imitar a Estados Unidos.

estaba determinado por el grado de «racionalidad» de su sistema político y de sus instituciones.

Lastarria invierte la tesis de Sarmiento, Europa —esa Europa española y africanizada— ya no es el foco de la civilización, sino de la barbarie. El Viejo Mundo equivale al Imperio romano en decadencia, a la tradición pagana, a la monarquía, al despotismo de Estado o de la muchedumbre, al socialismo y al comunismo. América, en cambio, es la tradición cristiana, evangélica; la democracia republicana, el liberalismo racionalista y, sobre todo, la soberanía del individuo tal como se practica en Estados Unidos. Sintetizando el contenido de su libro, Lastarria dice que «la Europa y la América son, en política, dos polos opuestos, los dos centros de dos sistemas contrarios; en uno triunfa la soberanía del individuo, esto es, los derechos individuales, en otro la antigua soberanía del Estado, esto es, la unidad que absorbe al individuo y aniquila sus derechos»¹⁶.

Es cierto que *La América* se escribe en un momento en que para los hispanoamericanos Europa representa la invasión a México, las incursiones españolas y el Imperio napoleónico, pero el problema es que Lastarria elude el análisis concreto de estas situaciones y transforma una oposición que es histórica en naturaleza, en oposición *ad-aeternum*. El libro es, pues, fundamentalmente, una argumentación en pro del monrovismo y de lo que a partir de 1890 se conocerá como panamericanismo. El publicista aplaude la Doctrina Monroe como un precedente de Derecho Internacional para la defensa de América. Dice que «la pretensión de empeñar a los hispanoamericanos en una resistencia sistemada contra los Estados anglo-americanos no tiene otro fin que el de hacerlos retrogradar a la organización monárquica y a la civilización de la Edad Media». En 1826 el ministro norteamericano Henry Clay señalaba que la Doctrina Monroe debía interpretarse como un «American system under United States leadership». Por más que haya intentado conferirle un nivel filosófico a su argumentación, tal y no otra es la tesis política del libro de Lastarria.

La visión monrovista de *La América* no es, sin embargo, una perspectiva aislada, corresponde en la década del 60 a una tendencia dentro de la élite liberal. En 1862 Bilbao había publicado *La América en peligro*, resaltando el ejemplo de Estados Unidos y «el dogma del libre examen» como fundamento de la libertad. En *Emancipación del espíritu en América* (1863) volvía a destacar el ejemplo de Estados Unidos, señalando que había llegado la hora de libertarse del servilismo espiritual de Francia. En *El evangelio americano* (1864) pronosticaba que el genio sajón y el hispanoamericano formarían una «síntesis de la civilización americana destinada a regenerar el Viejo Mundo». En 1866 aparecen en Talca, firmados por D. B. G., unos *Artículos escritos a propósito de las pretensiones monárquico-europeas sobre las repúblicas americanas*, en que se presenta la guerra entre

¹⁶ *La América* (Vanderhaeghen), 2 ed. Gante, 1867, p. 114.

Francia y México como la guerra entre la monarquía y la república y a Estados Unidos como el modelo para «desmonarquizarse».

Frente a esta perspectiva monrovista que se prolonga en el panamericanismo de fines de siglo, se da otra de cuño bolivariano, inclinada más al análisis de situaciones históricas concretas que a la extrapolación idealista de una ideología liberal. Justo Arteaga Alemparte, en *La alianza fantástica. Yankees e ingleses*, luego de referirse a la guerra entre España y Chile, critica la posición neutral de Estados Unidos. Caracteriza a la política norteamericana por su contradicción constante entre los principios y los hechos; el americano del Norte —dice—, en la disyuntiva entre «la ventaja para su país... y un gran principio, estará siempre por la ventaja antes que por el principio»¹⁷. Prevé la amenaza del neocolonialismo y para contrastarla llama —como Bolívar— a la unidad de la América española. Según Arteaga, la actitud antieuropea motivada por la calaverada francesa en México no debe hacer olvidar los despojos de que ha sido objeto ese país:

«La América —dice—, en su irritación contra los que venían a apoderarse de los restos de la república mártir, se olvidó de los que la habían despojado de California y de Texas y cazado sus ejércitos. Miró lo perdido como carga arrojada al mar en medio de la tempestad, que convenía no recordar con tal que el resto se salvara» (p. 14).

«Para los norteamericanos —dice Arteaga— no somos sino europeos degenerados» (p. 19), de modo que cuando los Estados Unidos se alarman por la invasión a México «no defienden a México», sino que «se defienden a sí mismos en México» (p. 15). Lo que le interesa al país del Norte —dice— es que no se divida su imperio, «la fórmula de la célebre Doctrina Monroe —la América para los americanos— no significa otra cosa en el lenguaje de los políticos del Norte» (p. 15). Debido a estas razones, Arteaga señala que «la alianza de las dos Américas no es sino un fantasma», un imposible. Dice que aunque en la coyuntura de la guerra con España esto puede resultar dañino, a largo plazo traerá beneficios.

«Conviene que cesemos de perseguir fantásticas alianzas. Si esta América debe ser para nosotros, es preciso que sea para nosotros» (página 26).

Cuando Arteaga aboga por la soberanía y la unidad de la América española, distingue entre una *América oficial* y otra *popular*, dice que todos los esfuerzos de confederación han tenido hasta ahora un carácter oficial, de gobierno a gobierno, y que ha llegado el momento

¹⁷ *La alianza fantástica. Yankees e ingleses* (Ferrocarril), Santiago, 1866, página 8. Citas posteriores en el texto.

de trabajar por la unidad en función de la otra América. Se muestra también partidario de fomentar el intercambio económico con Inglaterra, a la que identifica con el desarrollo burgués, con el comercio y con la paz.

Benjamín Vicuña Mackenna es otro de los liberales bolivarianos. Y tal vez —por su acción en pro de la libertad de Cuba y porque vincula las ideas de soberanía y unidad hispanoamericanas con el desarrollo de una burguesía nacional— uno de los más destacados. A causa de la guerra con España, a fines de 1865, el Gobierno de Pérez envió a Vicuña como agente confidencial a Norteamérica, encomendándole la tarea de conseguir que Estados Unidos abandonara su neutralidad y apoyara —por lo menos diplomáticamente— la causa chilena. Misión difícil, porque el enviado era el mismo que pocos años antes había proclamado: «¡Seamos sudamericanos delante de la América del Norte!», y también porque para nadie era un secreto que Estados Unidos, a pesar de su posición neutral, estaba de hecho favoreciendo a España. Si se hubiera tratado de un diplomático convencional la misión habría sido relativamente sencilla, ya que constituía una ocasión propicia para invocar la Doctrina Monroe, estrategia que, sin embargo, Vicuña no podía seguir porque contradecía sus propias ideas.

Aunque no consiguió el apoyo del Gobierno norteamericano, no puede decirse que su misión haya fracasado. Más aún, desde otro punto de vista Vicuña fue uno de los representantes más dignos con que ha contado la Cancillería chilena. En un folleto titulado *Chile, the United States and Spain* (1866) consigna sus actividades y algunas de las conferencias que dictó en los diez meses que permaneciera en Estados Unidos. Buscaba la ayuda del país del Norte, pero con extraordinaria dignidad. En lugar de mendigar ante el secretario de Estado (que favorecía abiertamente a España), centró sus esfuerzos en crear por medio de la prensa una opinión pública favorable a Chile, buscando también el apoyo de los representantes hispanoamericanos en Washington. En sus conferencias, luego de explicar en detalle la agresión de la escuadra española, mencionaba el problema de la Doctrina Monroe, señalando que «en la opinión de los sudamericanos» ésta no significaba derecho a conquista o invasión injustificada. Sin antagonizar al público trataba de ilustrar con ejemplos concretos que la Doctrina había sido interpretada por el Gobierno yanqui de modo unilateral, de acuerdo sólo a los intereses de su país. En la visión de los hispanoamericanos —decía—, la Doctrina Monroe está vinculada a un principio de no intervención y de respeto por la soberanía nacional¹⁸. Por otra parte, en privado, Vicuña no se hacía ilusiones sobre los designios de la política norteamericana; en carta al presidente Pérez hablaba de un país «desmoralizado por la grandeza misma

¹⁸ *Chile, the United States and Spain* (Hallet), N. York, 1866, p. 81.

de sus intereses materiales e indiferentes a todo lo que no fuera el incremento de esos mismos intereses»¹⁹.

A comienzos de 1866 el Gobierno norteamericano, incómodo por el éxito con que Vicuña había logrado promover la suspicacia de la prensa neoyorquina frente a la política de neutralidad —y a instigación presumiblemente de España—, ordenó su arresto. Agentes de policía visitaron al diplomático declarándolo reo, sin que la prisión material se llevara a cabo²⁰. Se le acusaba de estar planificando una expedición contra Cuba. A propósito de esta orden de arresto, el *Mer-cantile Chronicle* del 21 de febrero de 1866 preguntaba:

«Is Cuba to be the price paid to the United States by Spain for lending her a hand in her present desperate efforts to crush the South American Republic?»

Antes y después de regresar a Chile, Vicuña fue un decidido publicista de la independencia de Cuba; en marzo de 1866 escribió un artículo en que planteaba que la liberación de Cuba y Puerto Rico no sólo era una tarea de los cubanos y puertorriqueños, sino de toda la América española²¹. Fue, en síntesis, un liberal que no idealizó a Estados Unidos, que llevó a la práctica sus ideas y que —tal como Bolívar— vio con claridad que independencia y soberanía eran las metas que debían unir a los países del continente.

Entre los bolivarianos chilenos, además de Arteaga y Vicuña, habría que mencionar a Domingo Santa María y a Miguel Luis Amunátegui. Santa María, anticipándose a la nordomanía de Rodo, escribía en 1869: «Los *yankees* van a tragarnos a trozos; la raza latina va a desaparecer o a ser esclava o ser transformada en una cosa distinta de lo que ha sido y es ahora»²². La tendencia liberal bolivariana se encuentra también en otras áreas de Hispanoamérica; en la zona del Istmo, por ejemplo, cuenta con publicistas tan destacados como el panameño Justo Arosemena²³. Lo singular en el caso de Vicuña es

¹⁹ Ricardo Donoso, *Don Benjamín Mackenna* (Universitaria), Santiago, 1925, página 218. En *Spanish American Images of the United States 1790-1960* (U. of Florida), 1977, 48-63, John T. Reid señala algunas opiniones favorables de Vicuña sobre Estados Unidos, pero corresponden al período 1853-1855 y son más bien valoraciones del espíritu emprendedor de un William Wheelwright que del sistema jurídico o político del país.

²⁰ «Aunque Mr. Steward me ponga en mil cárceles —escribía Vicuña en abril de 1866— he de seguir quebrantando la neutralidad por cuantos caminos me alumbre Dios, pues no sé por qué no les tengo miedo a estos yanquis. Tal vez será porque sé que con cien pesos me salgo de la prisión más vigilada en que me pongan; pero lo cierto es que no se me dan un cuarto esos procesos y sus farsas. Al contrario, los tomo como tribunas para seguir mi propaganda y a la verdad que esto vale por muchos folletos». R. Donoso, op. cit. p. 225.

²¹ «La insurrección de Cuba», aparecido en *La voz de la América*, marzo de 1866; periódico editado por el propio Vicuña.

²² Luis Oyarzún, op. cit., p. 107.

²³ Véase Ricaurte Soler, «La idea nacional hispanoamericana: Justo Arosemena», *Historia y sociedad*, 14, México, 1978.

que fue uno de los pocos que comprendió que la idea de soberanía nacional necesitaba para plasmarse una base de sustentación económica y social, y que esa base no podía ser otra que el desarrollo de una burguesía criolla y de una economía sana, capaz de sortear el intercambio desfavorable y las presiones del capitalismo internacional²⁴.

Mientras la perspectiva monrovista de Lastarria no es más que una extrapolación de su idealismo liberal, el pensamiento de Vicuña está más cerca de lo que era y de lo que pudo ser Chile; si en un caso podría hablarse de ideología en el sentido de falsa conciencia, y de un republicanismo de repúblicas aéreas, en el otro habría que hablar de un pensamiento más ligado a los intereses y posibilidades de una burguesía nacional. Se trata también —para usar una frase de Martí— de la pugna constante en el siglo XIX entre hombres montados a caballo en libros y hombres montados a caballo en la realidad. Desde un punto de vista psichistórico podría hablarse de personalidades intelectuales distintas, de liberales intransigentes como Lastarria, que absolutizaban las ideas, y de intelectuales de acción, visionarios pero con mayor sentido de la realidad, como Vicuña Mackenna. Habría que añadir —sin caer en mecanicismos— que la controversia tiene también cierta base social. El énfasis en la soberanía y en la unidad hispanoamericana que hacen Arteaga y Vicuña obedece a los estratos más avanzados de la burguesía criolla, a aquellos sectores que quieren orientar la interdependencia entre latifundistas y empresarios en una dirección determinada, y que prevén la situación a que puede conducir el libremercado a ultranzas. Aunque a Lastarria es difícil conectarlo con intereses específicos, sus ideas en último análisis son fomentadas indirectamente por las debilidades de los elementos burgueses del Norte y de Valparaíso. Sectores éstos que hacia 1865 ocupan un papel subalterno en el bloque hegemónico, y que, por lo tanto, incapaces de perfilar un proyecto nacional de acuerdo a sus intereses, promueven— por omisión— un clima propicio para el voluntarismo ideológico y para el desfase entre el mundo de las ideas y el de la realidad.

Podría argumentarse que las diferencias en la visión de Estados Unidos que hemos apuntado son contradicciones secundarias de la élite, y que en ningún caso alteran el orden oligárquico existente. Así como hay aspectos ideológicos que entre 1860 y 1867 separan a los

²⁴ En 1878 Vicuña decía: (Chile) «produce lo suyo caro y paga más caro por lo que le viene del extranjero. El país suda primero sobre la dura aunque no siempre ingrata tierra y en seguida suda sobre el fardo y el alquitrán de los ingleses, y en seguida sobre el mostrador de la dura caoba de los bancos...» «No tenemos retornos valiosos, no tenemos artefactos, no tenemos lo que los ingleses llaman *barter*, es decir, el cambalache de artículos, que es la esencia del comercio y su riqueza, sino que estamos condenados a un eterno contrato leonino en que todo o casi todo lo que consumimos de fuera, incluso lo propio nuestro que ha salido para volver, lo pagamos a precio de oro: la diferencia de este precio forastero y del producto indígena, esa es 'la crisis'» (Alejandro Witker, *Chile: Sociedad y política*, UNAM, México, 1978, p. 55).

liberales, hay otros que los unen y que aglutinan a conservadores y liberales o a la élite ilustrada en general. Por ejemplo, es decidor, en un momento de efervescencia americanista, el silencio de Lastarria o de Vicuña frente al problema araucano, o el que hayan favorecido explícita o implícitamente una política que continuaba frente a los indios la misma línea de acción que los españoles habían tenido durante la Conquista²⁵. Otro aspecto en que coinciden es la visión negativa del movimiento obrero europeo y de los sindicatos, y la idea de que el juego natural de las leyes económicas, ayudado por la buena voluntad general, era la única fórmula deseable para elevar la condición del trabajador²⁶. Estos aspectos aglutinantes confieren, es cierto, un aire de familia —o, más bien, de clase—, pero sería, sin embargo, un error que en virtud de intereses globales coincidentes se adoptara una perspectiva homogeneizadora, desconociendo ciertas diferencias reales que más adelante se proyectarán en el resquebrajamiento de la élite liberal, en la candidatura de Vicuña frente a la de Pinto en 1875 y en la guerra civil de 1891.

²⁵ La demanda externa de trigo y productos agrícolas llevó en la década del sesenta a empujar a los indios hacia el Sur. El gobierno de Pérez incrementó la represión y estableció —como en la época de la Colonia— fuertes en Mulchen y Angol (1863) y «líneas de defensa» cerca de Malleco (1867-1868), paralelamente promovía la colonización europea y empezaba el sistema de «reducciones». La primera ley creando reservaciones indígenas data de 1866.

²⁶ En *Apuntes de Derecho Público*, 3.ª ed., 1865, Lastarria se pronuncia contra los sindicatos, considerándolos atentatorios a la libertad de trabajo. Vicuña, en un artículo de 1870 escrito en Ginebra, hace un recuento de la Primera Internacional de Obreros; aunque trata de darle un carácter meramente informativo, el artículo es sobre todo un intento por perfilar la amenaza que significa el movimiento obrero organizado.





PRONTUARIO DE UN AGITADOR*

CESAR GODOY URRUTIA

Mariátegui llamaba «accidentes del trabajo» a las caídas en las garras policiales o conflictos con la justicia, inherentes a todo revolucionario. Cada cual tiene su propia historia y experiencia. Naturalmente, tengo mi prontuario, y bajo el gobierno de Salvador Allende me habría gustado examinarlo, pero no fueron acogidas las sugerencias que hice al respecto. ¡Para otra vez será!

En Argentina supe que el doctor Alfredo Palacios, viejo político socialista, fue llamado una vez por el jefe de policía, en su calidad de amigo suyo. Concurrió a la cita y al rato de conversar, le expresó: «Doctor, le tengo una sorpresa.» En voz baja dio una orden a un asistente y éste volvió portando un inmenso legajo que depositó sobre la mesa. «Doctor —dice el jefe—, aquí tiene para usted: su prontuario.» Recuperado de la emoción, Palacios repuso: «¿Y qué voy a hacer con tantos papeles? En mi casa se los comerán los ratones y aquí ustedes los conservan muy bien. Además, les van a servir a mis biógrafos.» Y se retiró dando las gracias.

Nunca he estado largo tiempo preso; siempre por períodos cortos, fugaces. Hay que precisar y distinguir: apresamiento es un hecho, pero no es lo mismo estar detenido en una comisaría que en la Penitenciaría de Santiago o la cárcel de Villa Devoto de Buenos Aires. Tampoco es igual estar relegado en zona inhóspita, que detenido en su propio domicilio.

* Fragmentos de un capítulo de las memorias que el autor tiene en preparación.

He estado preso, mezclado entre delincuentes comunes y compartiendo el aire infecto de una celda subterránea en el «cuadro quinto» de la policía de Buenos Aires, con tenebrosos proxenetas o empresarios explotadores del negocio lucrativo de la prostitución. Me han tenido mezclado entre borrachos e «hijos de ladrones», diría Manuel Rojas, pero jamás he recibido una ofensa ni me han provocado, unos u otros. Al contrario, como nadie me visitaba para llevarme abrigo o alimento, he compartido con ellos el pan, el café, la frazada. Los recuerdos de estos ingratos episodios no van saliendo por orden cronológico. Serán descritos a medida que se escurran por la punta de los dedos, en la máquina de escribir.

Hacia marzo de 1932, los profesores de Magallanes (Punta Arenas) me invitaron a ofrecer algunas charlas. Como las primeras tuvieron público, propusieron hacer la última en un teatro, con entrada pagada, para abonar los gastos de viaje. Mi pronóstico era pesimista, pero el teatro estaba de bote a bote. Mientras me anunciaban, se acercó un señor de civil y mostrando su placa policial, me dijo: «Soy el jefe de Investigaciones y tengo orden de sacarlo preso de aquí mismo si usted hace mención despectiva del Presidente de la República» (Alessandri, padre). ¿Cuál fue mi reacción? Cuando se abrió el telón avancé hasta el borde del proscenio y expresé: «Antes que todo deseo explicar cuál es mi estado de ánimo: un señor que está aquí, entre bastidores, y que dice ser jefe de la policía secreta, acaba de amenazarme» (y conté todo). La reacción que se produjo entre el público fue tremenda: «¡Que se vaya! ¡Hable y diga cuanto quiera! ¡Con nosotros se va a entender!» Con defensores así, cuidando sólo las formas, barrí el suelo con el que me amenazaba desde el trono... y no pasó nada.

Voy a referirme a dos apresamientos: uno, en Buenos Aires; el otro, en Montevideo.

El 6 de septiembre de 1930, las fuerzas del ejército argentino, desde Campo de Mayo, avanzaron hacia Buenos Aires y dieron por tierra con el presidente constitucional, Hipólito Yrigoyen («El Peludo»), suceso que provocó encuentros con fanáticos del radicalismo, dejando las calles regadas de cadáveres. Por solidaridad con el pueblo argentino, junto al que había vivido cuatro años, desde aquel día concurrí a manifestaciones de protesta, sin disimular mi posición. En diciembre, las cosas se pusieron de color de hormiga y se practicaron detenciones masivas. Muy de mañana fui detenido y me llevaron a la policía central. Un día entero sin probar bocado. Hacia la noche, ya tarde, fui metido en un furgón, casi asfixiante, y me condujeron a la cárcel de Villa Devoto. Una vez hechos los trámites de rigor (ni cordones, ni suspensor, ni cinturón, ni corbata, ni reloj, ni pañuelo, mucho menos una maquinita para afeitarse), me subieron a uno de los pisos, donde los presos eran seleccionados por ideologías: comunistas, radicales, anarquistas. Metido en uno de esos inmensos pabellones me informaron que se acababa de declarar la huelga de hambre en protesta por el pésimo tratamiento que se daba a presos políticos

y comunes. No valió de nada que explicara que, a cuenta, traía ya un día sin comer. Adherimos y aguantamos. Al cuarto o quinto día ya no dábamos más: tirados en el suelo, semiinconscientes, agudo dolor de cabeza, deshidratados y las glándulas secretando por su cuenta. Los presos comunes rompieron la huelga. Quisimos lanzarnos sobre las provisiones acumuladas, pero, gente con experiencia, gritó: «¡Nada de ponerse a comer! Poca agua, chupar pedacitos de chocolate, y contenerse.» Un negro de San Juan pasó por encima de los consejos y hubo de ser llevado a la enfermería del penal y a los pocos días fue dado por muerto. ¡No es broma, cuando la huelga es de verdad!

En Montevideo el apresamiento fue más breve, pero violento, según reconstruí los hechos revisando viejos diarios en la Biblioteca. Una noche estábamos de plática en el café más grande y popular, el Café de los Sportmen. Formábamos grupo con la poetisa Paulina Medeiros, un cobrador de autobús y un estudiante de Medicina. De repente, un hombre herido que había entrado por una puerta lateral, del fondo, caminó por un pasillo y se paró frente a nosotros. Encarándome, dice: «Por favor, lléveme a un médico de su confianza.» La persona venía gravemente apuñalada en el vientre. Lo tomamos entre todos y pedimos a un taxi de la parada que nos llevara a la Asistencia Pública. En el camino, un anarquista griego, Furnerakis, intentó subir al estribo. Lo empujamos para que descendiera, pues era muy conocido de las policías del Plata. Su especialidad consistía en encaramarse a un árbol macizo de Avenida 18 de Julio, encadenarse en él y ponerse a despotricar contra el gobierno, escena que producía gran tumulto. No pudiendo romper la cadena, hubo ocasiones en que la policía tuvo que llevárselo con árbol y todo. La pateadura que le daban después, ya sin testigos, lo dejaba por meses en el hospital. Era ya famoso y en esta emergencia no podíamos llegar con él. Cuando entregamos al herido, nos dejaron presos e incomunicados.

De repente, al cuarto en que me tenían entraron con furia desatada cuatro agentes policiales gritando: «¡Ah, con que eres el famoso chileno!», y sin más trámites se me fueron encima y me golpearon más que a un membrillo, lanzándome de uno a otro lado. Pensé para mí, estos locos me van a matar, y me puse a gritar como condenado. Me recogieron y metieron en una celda llena de parásitos, en la que apenas cabía encogido. Pasada la media noche me introdujeron en el sidecar de una moto y con motociclistas adelante y atrás, llegaron conmigo a otra comisaría dejándome en el cuarto de guardia. Era noche de carnaval. A decir verdad, no me divertí mucho y sentía dolores agudos en el cuerpo. Pedí que me llevaran a la Asistencia, para un reconocimiento. Aceptaron y luego de auscultarme, un médico joven expresó: «La policía es muy técnica para golpear y las consecuencias suelen presentarse más tarde.» ¡No era mucho el consuelo! Al día siguiente, un juez me tomó declaraciones empezando por darme excusas, porque la policía me había confundido con un chileno cuya detención estaba encargada.

Hay otra historia relacionada con las persecuciones de Ibáñez en la segunda presidencia, al que parece que la primera no le hubiera enseñado nada. Un día cualquiera, de madrugada, la policía política hizo un *raid* juntando prisioneros. Entre unos cuantos más estábamos: Luis Corvalán, Volodia Teitelboim, el periodista José Gómez López, Juan Chacón Corona, el que habla y otros. Nos concentraron todo el día en el gimnasio de Investigaciones, sin bebidas ni alimento, y a última hora nos embarcaron en una Fortaleza de la fuerza aérea, llegando a Iquique a medianoche. Habían declarado el estado de sitio y nos esperaba el jefe de plaza, que no era otro que el general de la Primera División. Con buenas maneras, explicó que tenía órdenes de mandarnos la misma noche a Pisagua. «Como sé que vienen sin comer —dijo—, les espera una taza de café y les serán proporcionadas mantas de ejército para que se protejan del frío, ya que irán en camiones abiertos.» Finalmente, agregó: «En cuanto al señor Godoy, lo esperan médicos para examinarlo.»

Oficiales carabineros me llevaron hasta el hospital. En la puerta estaban varios médicos, con sus delantales blancos. Adelantándose uno, me dice: «Soy el director; impóngase de este telegrama.» El texto era el siguiente: «Pongo en tus manos a mi viejo amigo César Godoy Urrutia, para que lo recibas y respondas de su salud (firmado) Dr. Salvador Allende.» Inmediatamente ordenaron algo de comer y dispusieron cama. A primera hora de la mañana recibí la visita del intendente y su secretario. Reservadamente me dijo el último: «Señor Godoy, soy hijo de una maestra que lo estima mucho. Haremos todo lo que podamos por usted.» A las cuarenta y ocho horas fui devuelto a Santiago, con el mismo agente que me había traído. Entregué a la prensa una declaración circunstanciada. ¿Cómo se produjo cambio tan brusco en las autoridades? Gracias a un cable de protesta suscrito por un grupo de sabios de la Sorbonne. Ibáñez respondió que podía salir libremente de Chile, lo que efectivamente hice, para asistir a una reunión internacional de educadores, que se realizaba en Praga.

No hago caudal de otras detenciones o de alguna escapada, como la que me tocó hacer el 1.º de mayo de 1931 en Sao Paulo. Invitado a participar en un mitin obrero, acababa de intervenir cuando, por detrás, me toman en vilo y me sacan hasta la calle, donde rápidamente me introducen en un automóvil. ¿Qué había pasado? La policía copó el teatro y si me encuentran en él me habrían detenido y expulsado del territorio. ¡Buena salvada!

* * *

Deliberadamente he dejado para el final la narración de sucesos que me tocó protagonizar a los dos años, casi justos, de la instauración del fascismo en Chile.

Junto con el asesinato del presidente Allende, la muerte tomó posesión de calles, poblaciones, campos y fábricas. Durante los pri-

meros días ningún civil pudo salir a la calle sin peligro de ser asesinado. El fascismo castrense allanaba, detenía, injuriaba, quemaba libros, violaba, robaba, asesinaba impunemente. Un general dijo esos días: «En Chile hay cuatro millones de huevones que están demás. ¡Hay que eliminarlos!» Hasta hoy los grandes culpables ni ellos mismos saben cuánta gente mataron o han hecho desaparecer.

El infausto día martes 11 de septiembre del 73, al enterarse mil días del gobierno de Unidad Popular, me sorprendió en camino hacia una ciudad del sur. Tomadas militarmente las carreteras era insensato seguir. Regresé a casa dispuesto a enfrentar los hechos. A nadie le deseo los tiempos amargos por los cuales pasé junto con los míos.

Cada día, cada nueva hora, nos enterábamos de hechos que importaban prisión, cesantía, vejamen, tortura o muerte de miles y miles de compatriotas: socialistas, miristas, comunistas, radicales. Hombres y mujeres, jóvenes o entrados en edad, de todas las profesiones aun aquellas tradicionalmente más respetables. En estas condiciones, todo resultaba irregular, fuera de centro: las comidas, el sueño, la paz en el alma.

Cuando salía a la calle por motivo justificado —tales eran las instrucciones que tenía—, vigilado, como estaba, temía comprometer a la gente que se acercaba a darme las manos, estrecharme en abrazo o a decirme, sencillamente: «¿Hasta cuándo, don César? ¿Qué esperamos, compañero?» Sin faltar algunos que sollozaban. ¿Para qué contar mutuamente miserias o desgracias? Con una palabra, con un gesto fraternal, me parecía que ayudaba a vivir —a sobrevivir— a tantos mártires y desesperados.

En mi pequeño escritorio, rodeado de mis libros y papeles, que sentían conmigo el luto que cubría mi corazón, ellos fueron los mejores y más leales amigos y compañeros en esos años de agonías colectivas.

Temiendo que el departamento fuera allanado en cualquier momento, en los primeros días, junté en grandes paquetes papeles y documentos personales: fotos, cintas magnéticas, recortes de prensa, cartas que apreciaba mucho, conferencias inéditas, y los llevé a la casa de una vecina. Era lo que más me importaba salvar. Entre ellos había documentos de gran valor para reconstruir la historia política, cultural y social de Chile. La vida quiso y me dio oportunidades para enterarme a fondo de muchos sucesos y conocer de cerca, midiéndolos en todas sus flaquezas, a políticos y hombres de gobierno. Digo flaquezas, para expresarlo con palabra benigna, porque las grandezas no se ven a menudo entre oligarcas deshumanizados y mediocres. Esto, entre los civiles. Tratándose de militares, ¡por sus frutos los conoceréis!

Contra todo lo que esperaba, por un denuncia cobarde, mi vecina fue allanada y con ella mis documentos fueron a parar a Investigaciones. Ese mismo día llamé telefónicamente a una persona de ese servicio, conociendo apenas su nombre, y le expuse lo ocurrido, responsabilizándome de mis papeles e intercediendo por la libertad de la

vecina. Me contestó: «Si se trata sólo de eso, mañana la vecina vuelve a su casa, pero usted está citado a Investigaciones: lo va a interrogar un oficial del Servicio de Inteligencia.» Acudí a la cita a la hora convenida y después de esperar inútilmente cuatro horas fui despachado de vuelta. Lo único que vi fueron mis paquetes, dispersos y en desorden, por el suelo. Un empleado subalterno me dijo: «Señor Godoy, esta noche serán quemados. Es la orden que tenemos.»

No mencionaré por sus nombres a las personas con las cuales tuve contacto ni lo que logramos realizar en el campo de la ayuda y solidaridad. Hubo quienes «desaparecieron» voluntariamente y no dieron más la cara. Será compensación, pero también sabemos de personas sin filiación política que se portaron admirablemente; con valentía y generosidad. A la hora de los «quiubo» —como se dice en Chile—, todo se sabrá y cada quién tendrá que responder de su conducta y asumir responsabilidades.

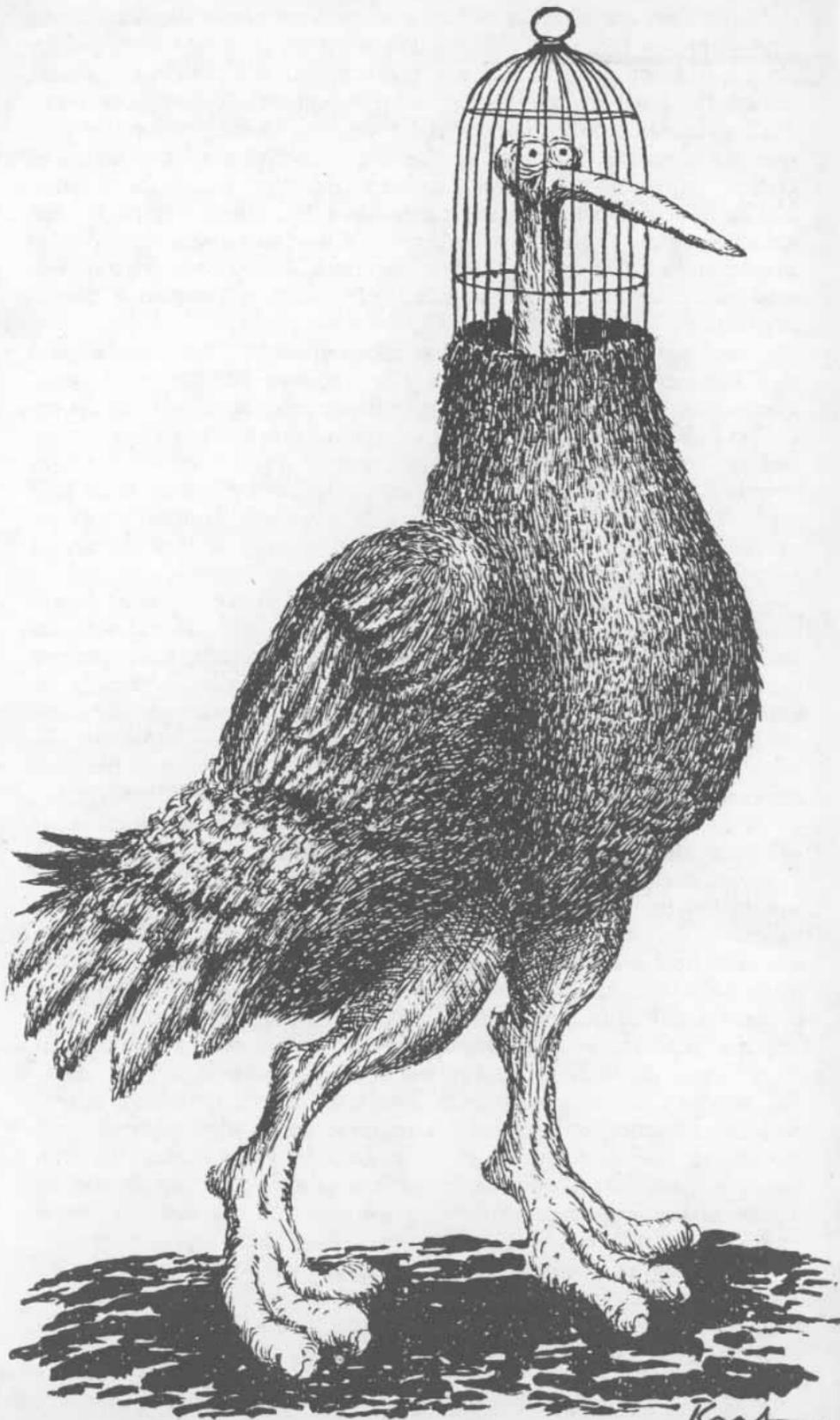
Preocupación muy amarga era para todos la suerte de los presos políticos. La prisión de Dawson era para nosotros algo así como la de Guayana. Fluían lágrimas pensando en Berta, la querida maestra, con su proceso renal; la del director de la Escuela «Aurora Urrutia», de Teno, preso en la cárcel de Curicó; la del senador Jorge Montes, su esposa y las dos hijas, presos en distintas cárceles; la de profesores de Curicó, llevados a la Penitenciaría de Talca; la de los maestros de la Normal de Copiapó, ahora, según creemos, en Suecia u Holanda; la de los cuatrocientos presos de Magallanes, obreros en su inmensa mayoría; la del inolvidable amigo que jugaba tenis con los oficiales del regimiento que lo capturaron; ¿a qué seguir, sin peligro de caer en omisiones?

* * *

Confieso que María me observaba alarmada. Fue cuando había llegado a la íntima conclusión de que podía servir más al proceso de liberación, preso o muerto que recluso e impotente en mi casa. Fue así como en el invierno del segundo año del fascismo —1975— asumí abiertamente actitudes que no podían escapar a la vigilancia y represalia fascistas.

¿Cómo contribuir a la liberación de presos? A toda costa deseaba hallar una fórmula práctica que permitiera, al menos, la solución de algunos casos por los cuales tenía particular interés. Con la ayuda del coronel Vallejos, ex edecán de la Cámara que fue muy deferente, hasta asegurarme que la primera vez que votó, ya en el ejército, lo había hecho por mí, obtuve que me recibiera el ministro de Justicia de la Junta fascista. Estaba instalado nada menos que en la sala del presidente de la Cámara.

Se conocía que estaba incómodo por el problema que le llevaba: liberación de tres mujeres detenidas, entre las muchas privadas de libertad. No logré sacarle una palabra positiva, pero me pidió que le hiciera una solicitud fundamentada. ¡Hay que aguantarse!



Más tarde me propuse visitar a las mujeres presas, llevadas a una casa-quinta en Pirque, próximo a Puente Alto. Hice una carta pidiendo autorización para la visita y me dirigí al edificio de la Cámara donde funcionaban la DINA y su jefe, coronel Manuel Contreras. Pedí audiencia, que no la concedió y despachó a un funcionario para que me atendiera. Lo primero que hice fue preguntarle: «¿Usted es civil o militar?» «¡Militar!», contestó haciendo sonar los talones. Expliqué a lo que iba y entregué la carta. Me dijo que esperara. La carta era larga y planteaba la terrible situación en que se hallaban los detenidos. Demoró en traer la respuesta: «Mi coronel se molestó, está estudiando su carta y manda decir que pida permiso a carabineros».

Ante esa respuesta verbal me encaminé a la Dirección General de Carabineros. Como me negara a hablar ante otra gente, el oficial que me atendió me condujo a una oficina privada. Y atacué de entrada: «¿Me podría decir cuál es su grado? Cuando veo varias estrellas me confundo, salvo cuando se trata de las tres estrellas en las etiquetas del vino.» Me paró en seco: «¡Déjese de bromas!; ¿a qué viene?» Le expliqué lo de la visita a las presas. «¿Son parientes suyas?» «Sí, ¡son mis hermanas!» Cortante, expresó: «¡Vea al jefe del sitio donde están y entiéndase con él!»

Topé con un taxista conocido y conseguí de él que me acompañara en todas las gestiones. Primero, adquirí cajas con galletas en una famosa fábrica de Santiago; en seguida, en una feria libre compré cajones con manzanas. Con todo esto, un sábado, día de visitas, llegamos a Pirque donde las tenían concentradas. Detrás de las rejas había dos carabineros que ya reventaban de gordos. «Ahora me explico —expresé en voz alta— que nuestro pueblo esté tan flaco; si los carabineros están que no caben en los uniformes.» Empezó a llegar la gente y formamos cola conmigo a la cabeza. Un vecino me dijo: «El otro sábado nos revisaron hasta los calcetines...» Llegó la hora y nos hicieron entrar. El jefe se hizo presente y secamente, dispuso: «¡Revisión de paquetes!» Personalmente, abrió una de las cajas con galletas y las vio tan formaditas que él mismo la cerró. Después le tocó el turno a los cajones con fruta. Metió la mano y removía las manzanas. («¡Bombas de mano!», dije.) Miró enojado y siguió el proceso de revisión de paquetes. Daba lástima mirarlos: ropita limpia, una que otra fruta y algún emparedado, apenas una visita con un termo con café. Terminado el procedimiento y rehecha la cola, exclamó: «¡Ahora, revisión personal!» Estaba primero que todos y empecé a desnudarme. «¿Qué está haciendo?», me gritó. Respondí: «El otro sábado ¿no le revisaron hasta los calcetines a la gente? Por eso, anoche me bañé para que me encontraran limpiecito.» «¡Póngase su ropa!», ordenó disgustado. Entonces nos revisaron por encimita, como debe ser: sin ofender, ni manosear, ni vejar a nadie.

¡Al fin logramos entrar! Fuera de la sala estaba mi querida amiga Berta. ¡Con qué emoción nos abrazamos! De entrada, me advirtió: «¡Cuidado, César, porque nos aplican castigos!» Las detenidas, jó-

venes casi todas, estaban en una sala que hacía de comedor, con pequeñas mesas y sillas. Hice entrega de los obsequios y en seguida me puse a abrazar presas, hasta que me cansé. En mi vida he abrazado a tantas mujeres al mismo tiempo, y bajo un estado emocional indescriptible. ¡Qué lindas me parecían en medio de su dolor y su tragedia! ¡Vaya a saberse las pruebas a que fueron sometidas y los vejámenes recibidos! Lo que sabía de ellas —mis hermanas—, es que afrontaron dignamente los abusos. En voz alta me puse a alentarlas y a decirles cómo admiraban los hombres el ejemplo que habían dado.

En la puerta de salida, como esperábamos, estaba un grupo no menor de veinte carabineros, con casco y metralletas y cara de muy pocos amigos. Salí gritándoles algunas verdades y recriminándoles su cobardía. Di vuelta hacia el auto y creí que me iban a balear...

Han pasado cuatro años desde aquella terrible experiencia. Los comunistas detestamos el terrorismo como método, pero ¿quién puede contenerse? Si a alguien debo una explicación es a mis compañeros de partido. Aquí la dejo y la rindo públicamente.

* * *

Con los antecedentes entregados anteriormente será más fácil comprender lo referente a mi experiencia con la DINA, la policía secreta del fascismo chileno.

¿Cuál era mi situación personal en ese duro y frío agosto de 1975?

Con motivo del Bicentenario de los Estados Unidos me había propuesto imprimir en mimeógrafo un material extraído de un libro de Emerson, *Hombres representativos*, y de otro del ensayista chileno Domingo Melfi, para distribuirlo entre mis colegas del Magisterio. La obra de Emerson la conseguí en la biblioteca del Congreso, que los militares hicieron cerrar casi por dos años, hasta expurgarla de libros marxistas y «subversivos», tarea que le fue encomendada al inquisidor Jorge Iván Hübner, ex diputado fascista y conservador.

Justamente andaba en esos trajines, cuando una tarde de lluvia, pasadas las 17 horas, venía hacia mi casa, desde el centro. En el destartalado ómnibus de la movilización colectiva, me senté al lado de una señora modesta, con la que entablé conversación. Comentaba la noticia de prensa según la cual se autorizaba la apertura de casinos de juegos de azar en varios puntos de la República. Habían traído para el casino de Viña del Mar, desde Estados Unidos, cuarenta máquinas traga-níqueles, de esas que un alcalde honrado de Nueva York había hecho arrojar al mar. Las carreras de caballos, que antes eran una vez por semana, ahora serían dos veces, para que obreros pauperizados fuesen a arrojar sus jornales a las patas de los matungos. En torno a esto eran mis comentarios. La vecina asentía con la cabeza, dándome la razón. Justo en ese momento entrábamos a la plaza Bulnes.

Repentinamente, desde el fondo del bus se levantó un carabnero del tránsito, alto y gordo, especie de «ropero de tres cuerpos»; avanzó hacia el chófer y ordenó: «Pare y cierre la puerta cuando se detenga.» Mientras el vehículo esperaba, los pasajeros decían: «¡Córrese, señor!» Si lo hubiera hecho me habrían corrido bala por la espalda. Volvió el hombre con otro sayón y me bajó violentamente dándome una bofetada por la cabeza que arrojó al suelo mi audífono, pisándolo uno de ellos. Me tomaron de ambos brazos y caminando unos pasos, conmigo casi a la rastra, se metieron a pedir teléfono en el cine Continental, que queda sobre la misma plaza y que a esa hora estaba funcionando. Al producirse el incidente alguna gente salió tras el grupo. Alzando la voz y dando el número del teléfono de casa, pedí por favor que avisaran mi detención. (Tres personas lo hicieron y alguna se ofreció para servir de testigo.)

Fui llevado a la Dirección General de Carabineros, donde dieron instrucciones para que me condujeran a la Sexta Comisaría, en calle San Francisco con Condell. En la sala de guardia me quitaron algunas prendas y no hallaron papel, nombre ni dirección alguna en mis bolsillos. En seguida dieron una orden y fui encerrado en un calabozo. Rato después se me sacó de él y recibí asiento bajo un corredor. Puedo describir los hechos con lujo de detalles, porque esa Comisaría me es casi familiar, no por haber estado antes preso en ella, sino porque corresponde al sector donde vivo y, sea como edil o como diputado, muchas veces tuve que llegar hasta ella por situaciones o problemas que afectaban a gentes del pueblo: huelgas, lanzamientos, detenciones, etc. Entonces era suficientemente conocido entre su personal.

De pronto fui llamado por el comisario, pero sólo llegué hasta la antesala. A última hora se arrepintió temiendo, tal vez, que algún confidente lo denunciara. No conocía al comisario: era alto, canoso y de su fisonomía no me he olvidado. Desde la antesala pasé otra vez a la guardia, donde me dieron a firmar en el libro de novedades, haciendo constar que a determinada hora había sido puesto en libertad. (Esta táctica les permite defenderse de algunas de las múltiples acusaciones sobre la suerte corrida por los desaparecidos: no sabemos de él, dicen, a tal hora salió en libertad y eso ya no es problema ni responsabilidad de las autoridades.) Firmé, y, como lo temía, ya en la puerta de calle me tomaron dos sujetos jóvenes, de civil, agentes de la DINA. Me pusieron contra la muralla para cubrirme la vista con tela adhesiva, sobre ella una venda y encima anteojos ahumados. Luego me echaron a un auto que tenía motor en marcha y partieron conmigo hacia el sur de la ciudad. Después de viaje largo, según cálculo, a la altura del matadero doblaron hacia el norte, posiblemente por calle Chiloé. Deteniéndose frente a un sitio vacío me hicieron descender y arrancaron la venda. Fui introducido a una casa grande, de varios patios, según verifiqué al día siguiente. Me dio la impresión de que allí hubo antes un lenocinio para «caballeros». En

esa casa me encerraron en una de las numerosas piezas. Por el momento me pareció que era el único huésped en tal sede de la DINA.

Uno de los aprehensores entró dos veces a preguntarme: «Don César, ¿cómo se siente?» A lo que respondí: «Mal, pues; ¿cómo quiere que me sienta?» Calculo que pasada la media noche entró uno de los agentes, sigilosamente, y por detrás me vendó y esposó y me dio a inhalar un narcótico. Perdí el conocimiento y al otro día —el miércoles— recuperé la lucidez y amanecí botado en el suelo con dolores agudos al miembro viril. Entró alguien a ofrecerme alguna bebida, que rechacé, y pedí que me sacaran a orinar, pero no conseguí emitir sino unas cuantas gotas que provocaban intenso dolor. Cerca del mediodía me trasladaron a una oficina. A la pasada vi un estante colmado de ejemplares de las obras editadas por los talleres Quimantú. En el nuevo sitio me sentaron frente a una estufa eléctrica encendida.

Ya de noche, volvieron a vendarme, me sacaron a la calle y me empujaron hacia dentro de un camión que iba lleno de borrachos, muchachos viciosos y gentes de mal vivir. Junto con empujarme, me sacaron las vendas. Por el camino iban haciendo descender a los presos, quedando al final enteramente solo. En medio de la oscuridad procuraba orientarme y hasta creí que íbamos por una avenida que conduce al aeródromo de Pudahuel. Pensé: me van a arrojar en cualquier avión para alejarme del país, como lo han hecho con tantas personas. ¡Estaba completamente equivocado! Íbamos en dirección contraria, hacia el sur, por la avenida que conduce a la penitenciaría de Santiago. Allí la guardia de cárceles me bajó casi al peso, porque mi estado físico era verdaderamente malo. Después de preguntas para abrir nuevo prontuario, en que tuve que dar hasta los nombres de mis abuelos, se dispuso que me examinara un médico interno, el cual ordenó un calmante y cama en el hospital, pabellón desglosado del resto del presidio. Fue inútil mi exigencia de que fuera llevado a la Asistencia Pública. Esa noche —la del miércoles— no dormí, ni comí, ni bebí nada. Los siete presos que estaban en sus lechos se alarmaron cuando supieron quién era y algunos de ellos se levantaron para tratar de ayudarme. ¿Qué podían hacer?

El jueves, poco después de mediodía, entró un oficial de prisiones, con varios gendarmes, y me ordenó a gritos que me levantara para ir a declarar a los tribunales militares. Como me resistiera a hacerlo, dado el estado calamitoso en que me encontraba, ordenó que me vistieran. Me pusieron los pantalones y la camisa, los zapatos (sin calcetines ni pasadores) y salí entre la guardia, sujetándome los pantalones. En la puerta me esposaron, dejándome la huella en las muñecas, en medio de mis protestas. Llegamos a los juzgados militares, que se hallan detrás del Ministerio de Defensa, en el momento justo en que un grupo de altos oficiales descendía de sus coches: gordos, relucientes, abotagados, después de haber comido y bebido copiosamente en el Club Militar. ¡Los héroes del 11 de septiembre! ¡Los valientes asesinos de Allende y de miles de chilenos inermes!

Me pasaron a una sala interior del Tribunal para que me tomara declaración un actuario. Imagino el aspecto que ofrecía: dos días sin agua, sin jabón, sin sueño, sin un peine y sin ingerir alimento, sosteniendo los pantalones que se caían. Para declarar, pedí hacerlo en sala donde hubiera un urinario cerca y donde se pudiera hablar en voz alta, pues estaba casi completamente sordo.

Sentado frente al funcionario judicial, se me vino a la cabeza la opinión que Romain Rolland tenía de los jueces. Refiriéndose a los que actuaron en el proceso contra Sacco y Vanzetti, los caracterizaba así:

«No me asombro en absoluto de que existan almas feroces. Nosotros hemos conocido iguales en nuestro *affaire* Dreyfus: los grandes jueces militares o laicos (son de la misma harina) cuando han juzgado, dejarían desplomarse el mundo antes de reconocer que han podido equivocarse. Tienen un orgullo monstruoso, más cruel que la crueldad, implacable y estúpido, que se obstina en su error y en su crimen con las mandíbulas ajustadas. Más allá, si existe un infierno, el lugar de honor les está reservado.»

El actuario me pidió que repitiera el diálogo sostenido con la vecina en el autobús. Los lectores ya saben que no fue diálogo, sino monólogo. Ella se limitaba a hacer gestos. El funcionario tomaba nota de cuanto expresé y me hizo una que otra pregunta más. Le interrumpí para expresarle: «Ahora me va a escuchar usted. Tengo denuncias que hacerle.» Me cortó la palabra: «Usted viene aquí a contestar lo que yo pregunte y no a hacer denuncias.» Por mi parte, le gritaba: «Usted tiene que escucharme.» Entre los gritos de uno y de otro, terminó mi primer contacto con la justicia militar, con esa gente intachable y punzonosa...

Vuelto a la prisión, con el padecimiento consiguiente, uno de los practicantes o enfermeros se acercó a mi cama y dijo: «Don César, aguante. Esta noche le voy a aplicar una sonda y dejará de sufrir. Entre tanto, tome un poco de leche que voy a conseguir.» «No vaya, le dije, porque no puedo ni quiero comer ni beber nada.»

En la noche de ese día se levantaron de sus lechos todos los presos para actuar como ayudantes del enfermero. Aplicada la sonda, corrían con lavatorios llenos de sangre, de pus y de orina que extraían del fondo de mi magra e indefensa humanidad. ¿Cómo agradecer la solidaridad de los penitenciaros? Aquí están sus nombres: *Juan Sánchez Z., Julio Castro, Oscar Báez, Luis Muñoz, José Acevedo, Luis Moreno y Hugo Alvarez S.* Quisiera tener poder para abrirles las puertas de la cárcel, a ellos, que demostraron tener tanta humanidad y nobleza.

¡Cómo descansé la inolvidable noche del jueves y qué contentos se pusieron mis compañeros de prisión! El viernes me llevaron nuevamente a los tribunales militares, donde fui notificado de que quedaba

en libertad bajo fianza de mil escudos, que fueron depositados esa misma tarde por un pariente con el cual me comuniqué por teléfono.

Notificado de mi liberación, creí que la misma tarde del viernes sería puesto en la calle. ¡Ingenuo! Mientras no autorizara la DINA, no podía dejar el penal, y como sus oficinas en la sede del Parlamento estaban cerradas, había que esperar hasta el lunes, el primer día hábil.

Para mí, el sábado fue como un día de gloria, de resurrección. Llegaron a verme María y mi sobrina. ¡Cuánto les costó saber dónde me tenían! Me trajeron ropa limpia y útiles para asearme y afeitarme, leche que tomé con ansia, fruta y alimentos que distribuí entre los demás presos. Ellos mismos, ¡qué contentos quedaron cuando sintieron entre las suyas las manos honradas de dos mujeres que agradecían con lágrimas las bondades que habían tenido para conmigo!

Será un hecho muy sencillito, pero ¿cómo voy a omitirlo? El domingo entró a la sala un preso con una manzana y saludos. Eran los presos políticos de los patios interiores quienes se hacían presentes. No sé cómo se comunican los presos en las cárceles, pero esta comunicación inalámbrica permite que sepan cuanto está sucediendo dentro y fuera del penal.

Al fin el lunes —¡qué interminable semana!—, después de largos trámites burocráticos y de haber sido una vez más identificado, teniendo como «efectos personales» la máquina de afeitar y el cepillo de dientes, pude traspasar las rejas de la penitenciaría.

Pocos días después —guardaba cama todavía— una noche desperté a María. Estaba funcionando el subconsciente y reproduje lo que pasó en la noche del martes en la cámara de tormentos de la DINA. Una voz (el médico) pregunta: «Y a éste, ¿por qué lo traen?» «Porque insultó al Gobierno y a las fuerzas armadas.» Réplica: «Entonces le voy a meter dosis doble para que el desgraciado se acuerde toda la vida de nosotros.» Nunca he creído mucho en Freud, pero de haber subconsciente, ¡lo hay!

* * *

La dirección del Partido Comunista en la clandestinidad, a través de Marta Ugarte, que era mi contacto, dispuso que saliera de Chile. Había dos inconvenientes: necesitaba autorización de la justicia militar, pues estaba bajo proceso, y dinero para el pasaje en avión. Se me indicaba que debía salir antes del aniversario funesto: el 11 de septiembre. Junto con poner en movimiento a mis amigos para que ayudaran a adquirir el pasaje, lo que conseguí en pocos días, fui personalmente al Ministerio de Defensa con la esperanza de entrevistarme con el general Pollarolo, encargado de la justicia militar. No me atendió directamente, pero mandó a una joven secretaria a saber de qué se trataba. Explicado a ella el problema, pidió que volviera al día siguiente. Antes de terminar le pedí que entregara al general dos libros de mi pequeña biblioteca: *Cuestiones militares*, de Engels, y *La Segunda Guerra Mundial*, de un famoso general y estratega soviético.

Así fue como pude salir de Chile.

Se demoraron un poco en extenderme el pasaporte, porque en cierta oficina, sin indicarme cuál, aseguraban que faltaban datos. Decidí averiguar de qué se trataba, hasta que en el Servicio de Investigaciones, cuando metí la cabeza en una dependencia, un señor entrado en años me dice: «Don César, ¿quiere decirme si el año 45 usted era miembro de la Comisión Política o del Comité Central?» ¡Ese era el dato! Subsanao, el mismo día corrieron los últimos trámites.

El 10 de septiembre de 1975 vencía el plazo que me había dado el Partido. Poco antes había visto por última vez a Marta Ugarte, amiga, colega y camarada. ¡Cómo no voy a sentir en lo más vivo el horror de ese epílogo trágico cuando, menos de un año después, su cadáver mutilado fuera descubierto en una playa!

Ese día 10, entonces, viajé a San José, Costa Rica, la querida Costa Rica. Y tres meses después llegaba, con María, a Ciudad de México.

La odisea había terminado. Por lo menos esta vez, esta odisea.





NOTAS SOBRE LA VIDA COTIDIANA EN UN ORDEN AUTORITARIO*

XIMENA BARRAZA

Estado de sitio

Un cometa surca el cielo de Cádiz. Mal presagio. Guerra. Un maleficio se cierne sobre la ciudad. Las gentes se atemorizan y se agitan, pero un heraldo trae una orden del gobernador y la tranquilidad con ella: «Que se retire todo el mundo y cada cual vaya a su ocupación. Los buenos gobiernos son aquellos en que no pasa nada. Así, pues, la voluntad del gobernador es que no pase nada en su gobierno, para que éste prosiga tan bueno como hasta aquí. En consecuencia, se declara a los habitantes de Cádiz que nada ha ocurrido en este día que pueda motivar alarma o perturbación. Por eso todo el mundo, a partir de esta hora de las seis, deberá tener por falso que ningún cometa haya aparecido en el horizonte de la ciudad. Los contraventores de esta decisión, los que hablen de cometas de forma distinta a fenómenos siderales pasados o futuros, serán castigados con todo el rigor de la ley.» Pero las gentes no se equivocaban: el cometa anunciaba la llegada de la Peste. El primer alcalde del rey da a conocer al pueblo la orden del gobernador ante esta situación: «A partir de hoy, en señal de penitencia por la desgracia colectiva y para evitar los riesgos del contagio, se prohíbe toda asamblea pública y toda diversión.» La Peste, sin embargo, se apodera de la ciudad y sus mensajeros imparten las nuevas instrucciones: «Todas las luces deberán apagarse a las

* Fragmentos de un ensayo basado en el trabajo de investigación *La cultura y el nuevo orden en Chile* (mimeo), Santiago, 1977.

nueve de la noche y ningún particular podrá permanecer en sitio público o circular por las calles de la ciudad sin un salvoconducto en las debidas condiciones, que no será librado más que en casos muy raros y siempre de forma arbitraria. Todo el que contraviniera estas disposiciones sufrirá los rigores de la ley... Se prohíbe severamente prestar asistencia a toda persona alcanzada por la enfermedad, si no es para denunciarla a las autoridades, que se encargarán de ella. La denuncia entre los miembros de la misma familia queda particularmente recomendada y será recompensada con la asignación de doble ración de alimentos, llamada ración cívica... A fin de evitar todo contagio por la comunicación por el aire, toda vez que las palabras pueden convertirse en vehículo de infección, se ordena a todos los habitantes llevar constantemente en la boca un tapón impregnado de vinagre que los preservará de la enfermedad al tiempo que los acostumbra a la discreción y el silencio.» La Peste, el nuevo gobernante, advierte al pueblo que el caos debe ceder su plaza al orden: «A partir de hoy aprenderéis a morir dentro de un orden. Hasta ahora habíais muerto a la española, un poco al azar, al arbitrio de cada cual, por decirlo así. Moríais porque había hecho calor después de hacer frío, porque vuestras caballerías tropezaban, porque la línea de los Pirineos estaba azul, porque en la primavera el Guadalquivir atrae al solitario o porque hay imbéciles desenfrenados que matan por el provecho o por el honor, cuando es mucho más distinguido matar por el placer de la lógica. Sí; moríais mal. Un muerto por aquí, otro por allí, éste en cama, aquél sobre la arena; libertinaje puro. Pero, felizmente, este desorden va a ser administrado. Una muerte única para todos, según el orden de una lista... Alinearse para bien morir; ¡eso es lo principal! A tal precio gozaréis de mi favor. Pero cuidado con las ideas poco razonables, con los furiosos del alma, como decís, con las pequeñas fiebres que engendran grandes revueltas... Yo os otorgo el silencio, el orden y la absoluta justicia. No os pido agradecimiento, pues lo que hago por vosotros es muy natural. Pero exijo vuestra colaboración activa. Mi ministerio ha comenzado.» (Albert Camus, *El estado de sitio*.)

¿No habría que ser artista para captar (comprender, expresar) lo que es la vida cotidiana bajo un orden autoritario? La imaginación artística sea quizá la única capaz de hacer visible los matices escondidos por el tablero blancoynegro en que se ha encasillado la sociedad chilena en 1973. ¿Cómo percibir las mutilaciones que hemos sufrido, esta vida de inválidos que arrastramos de día en día sin siquiera ya avergonzarnos de nuestra miseria? ¿Cómo ver las heridas que nos ocultamos a nosotros mismos para poder seguir existiendo? En una sociedad donde se ha trastocado lo lícito y lo ilícito, donde de la noche a la mañana se invirtieron lo bueno y lo malo y donde esto ha de ser vivido como «lo normal» hay que tener la fuerza del «idiota» para asombrarse. Hay que ser «loco» para tomar conciencia de la falsedad, para darse cuenta que el rey está desnudo. ¿Pero cómo nombrar la desesperación sin señalar la acción capaz de consolarnos? ¿No

habría —en un sentido muy literal— que descubrir las cicatrices, abrir el dolor silenciado para sacar a luz la protesta y la rebeldía?

La profesión de sociólogo —en su tradición racionalista— presume una sociedad transparente. Construimos «modelos» claros y distintos similares a la «competencia perfecta» del economista. Pretendemos despejar las tinieblas, trabajando en el desencantamiento del mundo: elaborando estadísticas, diagramando mapas de correlaciones de fuerzas, auscultando discursos y encuestas. Y no captamos la vida social sino donde ya está racionalizada y formalizada. Duplicamos y reproducimos la cosificación de las relaciones sociales, colaborando en el férreo autocontrol que hemos ido imponiendo a nuestra creatividad. Y a ello contribuyen también (o sobre todo) aquellos «progresistas» que identifican la razón con el progreso de la ciencia, dogmatizando la racionalidad burguesa. Pues nuestra frustración de sociólogo proviene de la concepción misma de lo científico en que fuimos formados. Se nos exige un análisis científico, o sea, objetivo. Y la objetividad de nuestras afirmaciones se pretende garantizada por el método. Mi afirmación puede reivindicar validez solamente si el otro puede hacer la prueba, es decir, reproducir/repetir mi procedimiento; la intersubjetividad se basa en la formalización. Cuanto más concreta quiere ser la investigación (empírica) es cuando más yerra su objeto; no capta el proceso social sino como «cosa en sí». El análisis no logra dar cuenta de lo que es la vida en un orden autoritario; la representación de las estructuras socioeconómicas ofrece una imagen singularmente distante a la experiencia diaria. De ahí que el trabajo del sociólogo tratando de dar alcance a «la realidad», adquiere ese carácter híbrido de «denuncia». Comunicación distorsionada que requiere la complicidad del lector.

Valga este prólogo «literario» para insinuar las dificultades del oficio y los límites de la «razón diurna», para sugerir el nudo en la garganta —lo que se quiere y no se sabe decir.

El autoritarismo como estrategia de poder

Desde el 11 de septiembre de 1973 Chile vive en estado de sitio. La vida de la sociedad es regulada por decreto; su historia sometida a censura. Las reuniones se han prohibido, las diversiones reglamentado. Los movimientos son controlados, las palabras vigiladas; se estimula la delación. El toque de queda encierra el silencio de la noche. Como penitencia cada cual es encarcelado en sí mismo. El poder impone el orden: administración de la vida y de la muerte.

Los habitantes de la ciudad sitiada son desgajados de su espacio y de su tiempo. Enclaustrado al límite de su piel, el hombre deja de ser histórico, pierde la capacidad de proyectar. Confinado a su experiencia personal, marginado de una comunicación estrictamente acotada, la sociabilidad se establece a sus espaldas. El sentido ha sido apropiado en esta ciudad sitiada.

Reprimida la competencia abierta por determinar el sentido de la convivencia social, el vacío es cubierto por la «razón de estado». Su entronización oficial es la doctrina de seguridad nacional y los intentos por concretizarla en una «nueva institucionalidad». Es tentador, ya lo vimos, analizar el proceso actual allí donde se presenta formalizado. Pero lo principal está dicho¹ y poco avanzaremos profundizando una crítica ideológica, que debe los intereses subyacentes al discurso, o impulsando un estudio normativo, que «mida» las nuevas instituciones por referencia a determinado sistema de valores. Suponemos, además, que el orden se impone *de facto*, que su facticidad no se explicita en textos y que es más bien en la práctica cotidiana donde podemos dar con lo que es la sociedad. Es la experiencia diaria, en la «textura celular de la sociedad» que analiza O'Donnell, donde aparece el autoritarismo y es, pues, allí donde debemos captarlo y des-cubrirlo. En tal perspectiva vemos en el ordenamiento invisible, pero ineludible, de la vida cotidiana un dispositivo de lucha. Nuestra hipótesis es considerar el autoritarismo como una estrategia de poder y los intentos de institucionalización —las actas constitucionales, las políticas económicas, los planes laborales, las directivas educacionales, etc.— como trincheras que cruzan el campo de batalla. Las «declaraciones de principios» como el «modelo económico» son ya una maniobra bélica que hay que «leer» dentro de un «discurso de la guerra».

El punto de referencia de nuestro intento de interpretación es la noción clásica, casi anticuada, tan obvia y confusa a la vez, de poder. La creciente juridificación de la vida hace aparecer el poder como una cosa estática, un botín a disputar y conquistar, y no como una relación social por medio de la cual se estructura el orden de la sociedad. El poder entrelaza múltiples mecanismos en una compleja red de procesos a través de la cual los hombres se reconocen entre sí como constitutivos de una sociedad. Se desarrolla en la disposición sobre la acumulación y distribución, en la articulación de diferenciaciones y afinidades, en la creación de representaciones simbólicas, de estructuras de comunicación e identificación, en la definición de lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, en la decisión sobre los fines y los medios de la organización social, en fin, en la determinación del sentido de la convivencia.

Todas estas relaciones son luchas por compatibilizar el monopolio de decisión y disposición con la responsabilidad colectiva de la sociedad por su modo de vida. Estas luchas conforman el campo de la democracia en cuanto lucha por construir una sociedad sujeto de sí misma. Para que la sociedad pueda generar innovaciones y dirigir su propio desarrollo tiene que eliminar los privilegios que sustraigan

¹ Cfr., entre otros, Garretón, M. A., «De la seguridad nacional a la nueva institucionalidad», en *Revista Mexicana de Sociología* 1978/4, y Brunner, J. J., *La concepción autoritaria del mundo* (manuscrito), 1979, así como numerosos artículos en la revista *Mensaje*.

determinados grupos a las decisiones colectivas. De ahí que la «estrategia democrática de poder», luchando por una sociedad que sea sujeto de sí misma, amenaza y tiende a suprimir las posiciones de inmunidad de las antiguas clases dominantes. Contra ello reacciona la «estrategia autoritaria» con una «revolución restauradora». El golpe militar revoluciona el orden social para restaurar el predominio del capital.

Situamos la génesis del Estado autoritario en el desarrollo mismo del denominado «estado de compromiso». En los años 1920-30 se disgrega la oligarquía (éstos y otros términos son equívocos a falta de un análisis de clases), dando lugar a relaciones fluidas, inestables y, por lo mismo, flexibles entre los diferentes grupos sociales. La débil estructuración del poder social y su atenuada concentración estatal facilitan estrategias de negociación y cooptación, tendentes a institucionalizar/juridificar los conflictos. Por causas que no es del caso abordar, tales estrategias de poder no condujeron a que una clase adquiriera la hegemonía sobre las demás. Se establece, al contrario, cierto equilibrio en el poder de negociación; equilibrio que al no resolver las contradicciones de fondo aumenta la intensidad del conflicto. En otras palabras: a través de su competencia (regulada) se van perfilando y cristalizando los grupos difusos en sujetos cada vez más consistentes. La relativa condensación de la «burguesía» y del «movimiento popular» restringe sus campos de maniobra, acotando las transacciones. Se instala un tipo de «equilibrio catastrófico» en que ningún bando reconoce la supremacía del otro. El conflicto deviene entonces una lucha de vida o muerte. La burguesía chilena sólo puede afirmar su vida recurriendo a la guerra. Para subsistir como clase necesita matar al movimiento popular. No exterminarlo físicamente (pues requiere la fuerza de trabajo), pero sí eliminarlo como *alternativa*.

La destrucción del «pueblo» en cuanto sujeto político conlleva la construcción de un orden nuevo. Sobre la muerte de uno se erige la vida de otro. El régimen militar chileno —de manera mucho más radical y sistemática que el brasileño o el argentino— revoluciona las relaciones sociales. No interesan aquí el modelo de acumulación de capital, ni los intentos de institucionalización jurídica, ni los esfuerzos de justificación ideológica; no son ellos sino mecanismos de poder utilizados por la «burguesía» para asegurarse la competencia final de resolución de conflictos y así afirmar su vida. Son momentos en una estrategia de poder y es al interior de ésta que se hace inteligible el significado de uno y la trama del conjunto. Definimos tentativamente la nueva estrategia como disciplinamiento. El disciplinamiento —en los términos de Foucault— apunta a la vez a la utilidad y a la obediencia. La acción instrumental mediante la cual el hombre trabaja, domina y aprovecha la naturaleza es aplicada a la sociedad. Ya no se trata de hacer una sociedad sujeto de sí misma; la sociedad es tomada por una planta, un frutal a cultivar, un objeto a valorar.

Disciplinar la sociedad significa ordenar cada relación social y el conjunto de ellas de manera que sean económicamente rentables y políticamente controladas. La población es puesta al servicio del ca-

pital privado como su medio de vida. Cada cual es definido y medido según su rendimiento productivo: económico y también político.

Se disciplina mediante prohibiciones y afirmaciones. Actos que prohíben la vida pública y la acción colectiva. Actos que afirman la atomización de la vida social y la privatización de los súbditos. Así, en nombre de la reconstrucción y de la modernización es pulverizado el movimiento popular y refundido en «masa» disponible y «materia» útil.

Tras la victoria militar vienen las operaciones de pacificación y domesticación. La guerra sigue y la violencia no desaparece, pero toma la forma de «normalización». Se trata de hacer de la «sociedad disciplinada» una necesidad, un fin en sí.

La marca del orden

«No es cuestión de falsos sentimientos humanitarios. La sociedad avanzada se halla en estado de legítima defensa; para prevenir en el futuro nuevos derramamientos de sangre, recurriré a rigores excesivos y aun a la crueldad. No me preguntéis qué se hará; es imprescindible, de una vez por todas, aterrorizar a las almas, destempearlas por medio del temor»².

El hecho fundamental es bien éste: la efectividad del orden autoritario radica en la omnipresencia de la violencia. Violencia física que no se ejerce sobre todos, pero de la cual todos saben que podrían ser sus posibles víctimas. Ni siquiera es necesario una oposición activa. Para caer víctima basta cierto grado de desadaptación pasiva. En principio, nadie está a salvo y nada otorga impunidad. Y es así que la violencia permea toda la sociedad y se introduce bajo la piel de cada uno. Detenciones, torturas, desaparecimientos componen el horizonte de lo posible de las experiencias sociales y de la imaginación individual. (¿Quién, que se haya opuesto en una u otra forma al régimen impuesto, no ha adelantado imaginariamente estos hechos? ¿Quién no ha soñado con ellos? ¿Quién no se ha preguntado en secreto cuál sería su conducta en esos casos? Cabe interrogarse por los efectos que tienen tales trasposiciones anticipatorias sobre la conciencia social y la acción colectiva. Autocensura, se dirá; ¿pero mediante qué mecanismos opera, cuáles son los impulsos estimulados?) La amenaza omnipresente de la violencia física va entrelazada y se confunde con aquella que se manifiesta subrepticia y permanentemente a través de símbolos, marcas y advertencias con que el poder disciplina la vida social, llegando a transformar imperceptiblemente no sólo lo que *es* cada persona, sino incluso lo que *quiere ser*.

Por otra parte, y desde el punto de vista de la norma explícita, el carácter sistemático de la violencia se da no solamente en la imprecisión de las normas jurídicas o en la incalculabilidad de las sanciones

² Joly, Maurice: *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 54.

estipuladas, sino también y sobre todo en las disposiciones fácticas. Disposiciones fácticas (revestidas o no de juridicidad) que, generadas *ad hoc* en esas reacciones instintivas/instantáneas del poder, van adecuando el curso de la sociedad a las necesidades (intrínsecas o coyunturales) del poder. (Aquello es ilegal, dirá quien viste ropajes anticuados. No es cuestión de legalidad, le responderán, recuerde que la ley la hacemos nosotros.) Que el derecho no deje de ser violencia, no es novedoso. Pero un caso es el poder sometido a las normas de la sociedad y otro, bien diferente, es una sociedad sometida a las reglas y los resortes ocultos del poder.

El poder tiene en la violencia física su «última instancia». Es bajo amenaza de muerte que determina la vida. No requiere, pues, un ejercicio constante de la violencia, basta su amenaza efectiva. El mecanismo es conocido. La violencia debe abatirse como un evento imprevisible, posible y atendible a cualquier hora, en cualquier lugar. Debe ser un acto impune, cubierto por el secreto o un decreto de amnistía. Entonces nadie sabe si comete un «delito», si será detenido, torturado o «desaparecido». La violencia deja de ser un tabú y cobra el halo de un destino fatal y ese saber impregna como «principio de realidad» todas las actividades. Habiendo modificado el parámetro de lo real y normal, es suficiente aplicar de vez en cuando, acorde a la intranquilidad social, un castigo ejemplar. O sea, establecer un ejemplo que invoque fehacientemente la vigilancia permanente y actualice los temores y las angustias. Como el caso de aquel hombre que las fuerzas de seguridad detuvieron en su casa, ataron a la puerta trasera del furgón y pasearon —sábado en la tarde— por las calles principales de la población, exponiendo su humillación a las miradas silenciosas y obligadamente cómplices de los vecinos, hasta dejarlo finalmente, sin explicación, de vuelta en su casa. El control constante y minucioso hace de lo cotidiano una vida bajo fianza (débil fianza compuesta de cautela y sigilo, de inteligencia y cálculo, de silencio y movimiento. Y de una buena dosis de buena suerte.)

La tortura es una expresión privilegiada de la violencia. Pues aun como terror latente está siempre presente. Este saber interiorizado, esta anticipación subconsciente del horror, vehiculiza el poder. Sobre la tortura se levanta y camina la violencia invisible del orden autoritario. La desocupación, el hambre, la miseria, la soledad, toda la fuerza implacable de las «condiciones sociales» remite a una sistemática amenaza de muerte. La tortura aparece así como el gendarme en acto de la estructura social, la garantía de su vigencia.

En el fondo, la tortura es la encarnación de la legalidad autoritaria³. La ley se dicta bajo forma de castigo. Como en el relato de Kafka sobre la colonia penitenciaria, la ley se publica grabada sobre la piel del culpable. No es necesario comunicarle su sentencia, puesto

³ Esta interpretación se apoya en el estudio que hizo —en perspectiva diámetralmente opuesta— Pierre Clastres: *La société contre l'état*, Ed. de Minuit, París, 1974.

que la va a aprender sobre su cuerpo. El cuerpo es el espacio donde se concretiza la norma abstracta. La tortura da a conocer la norma para que el cuerpo sea su memoria. El torturado testimonia con su vida la perpetuidad de la ley. Es el testigo de la existencia del orden.

El daño físico no es más que un medio. La finalidad de la tortura es la confesión: aceptar lo que sin coerción no se consentiría, reconocer el poder, legitimarlo. La confesión, sin embargo, supone la vida de la víctima. Solamente vivo, con su vida, puede reconocer. La tortura debe, pues, conservar la vida de quien está amenazando a muerte.

El principio de utilidad gobierna incluso a la violencia. También la tortura debe ser rentable. Para poder rendir frutos tiene que trabajar sobre un cuerpo sano y resistente. El esfuerzo médico por la salud del detenido deja de ser un fin en sí. Le salvan la vida para ponerla al servicio de la confesión. Y los médicos están conscientes del «precio de la salud»; se paga colaborando.

La acción simultánea y complementaria de los médicos y los policías es sintomática de la situación de irrealismo en que es sumergido el individuo. Por un lado, es un «desaparecido», de paradero y existencia desconocida; por el otro, vive y reflexiona, de día le llegan los ruidos del colegio cercano, de noche escucha las canciones folklóricas de los guardias. Está a la vez fuera y dentro del mundo. Pequeños gestos humanos-cotidianos se entremezclan con la situación-límite, trivializando lo excepcional. «Mientras me torturaban —cuenta un detenido—, algunos de ellos tomaban café, hacían bromas, escuchaban música y conversaban con unas mujeres que estaban allí, quienes participaban en los interrogatorios, haciendo cariño, diciendo palabras amorosas, en general, tratando de tener una actitud maternal.» El acto de torturar deviene banal. Es la normalidad.

La tortura es una marca. La tortura marca la propiedad del poder. Adueniéndose de su propiedad, el poder la diferencia y discrimina. La toma de posesión es a la vez una marca de exclusión. Lo que distingue el amor del siervo es que no lleva marca. La tortura estigmatiza, delimita el mundo de los «sin poder». El torturado ya no es sólo un derrotado y humillado; se lo ha constituido como otro. En algunos casos, esto tiene por efecto una crisis que lleva a la pérdida de identidad. En otros, por el contrario, quien ha sufrido la tortura experimenta una suerte de liberación del terror, que se vuelve, como contrafinalidad, contra la efectividad de la coerción⁴.

Los amos construyen su seguridad sobre la incertidumbre de sus súbditos. Para el «desaparecido» la certeza de su existencia termina residiendo en el sufrimiento. Impedido de comunicarse con el mundo, sólo alcanza a afirmar su identidad en el dolor físico.

El mundo exterior es inalcanzable; tan anónimo para el desaparecido como éste para sus familiares. La incomunicación es total, justamente por las noticias mismas que son filtradas desde afuera.

⁴ El mejor testimonio de un «campo de detenidos» chileno lo ofrece Hernán Valdés: *Tejas Verdes*, Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

«Sin saber de la familia, sin saber qué les pasaba, fueron momentos de extrema dureza. Nunca me dijeron nada respecto a mi esposa. Solamente los primeros tipos que me tomaron, me mencionaron de que ellos sabían que mi señora andaba conmigo y que la ubicaban perfectamente y me hablaron de mi niño; sobre él me amenazaron bastante, diciéndome que todavía no le había pasado nada, pero que le podía suceder un accidente, un atropello, una cosa así.»

La incertidumbre corroe la identidad. El detenido, sabiendo de los «desaparecimientos», nunca sabe su futuro: es trasladado de una reclusión secreta a otra, sin que nunca anuncien adónde lo llevan.

«Allí me hicieron firmar una declaración donde decía que yo no había recibido daños físicos. Sí, yo me preocupé de leer lo que decía, que yo no había recibido daños físicos en Tres Alamos, lo que es efectivo. En Tres Alamos nadie recibe actualmente apremios físicos, por los conocimientos que hay. Ahí dice también que uno no ha recibido daños morales. Eso es falso. Ya que toda la estructura de un campo de detenidos está hecha para aniquilar moralmente al detenido. Porque incluso a uno lo pueden llamar para sacarse una muela y jamás le dicen a uno dónde lo llevan.»

El testimonio es de 1976. Aquel año fueron cerrados los «campos de concentración». Desde entonces han disminuido las denuncias por violaciones de los derechos humanos. Pero la violencia prosigue bajo otras formas.

La violencia no finaliza con la vida; se apropia incluso de la muerte. Quince cadáveres de campesinos detenidos-desaparecidos en 1973, primero fueron escondidos en una mina de cal en Lonquén; después, una vez descubiertos, fueron retenidos durante meses por las autoridades judiciales (mientras los policías-homicidas eran liberados bajo la ley de amnistía) para, finalmente, en septiembre de 1979, ser enterrados repentina y secretamente en una fosa común. Una segunda muerte. El secuestro de los cadáveres es también el robo del entierro, de la tumba, del duelo. Es el intento desesperado por robar incluso la memoria y esparcer el olvido. Pero el mismo temor al recuerdo y al dolor colectivos señala los límites del poder.

El orden de lo ajeno

El hambre

«El hombre que tiene hambre no es, no puede ser, un hombre libre; es el prisionero de su hambre; no tiene sino un deseo, un pensamiento, un fin; comer. Después, si el hambre se prolonga, cae en una profunda apatía y pierde, poco a poco, todo deseo, aun el de alimentarse»⁵.

⁵ Josué de Castro, citado por Aldunate, José, *El hambre en Chile*, en *Mensaje*, 253, octubre de 1975.

Se trata acá de abordar el «*status* político» del hambre, que no es un «círculo vicioso» sino uno de los instrumentos privilegiados del control de los cuerpos: el mecanismo de la muerte actuando en la raíz del proceso vital, condicionándolo como proceso biológico y social.

El caso chileno —en este sentido— no parece constituir una novedad. Solamente que, dada la debilidad económica y la precariedad del sistema de hegemonía, los mecanismos y los niveles de constitución de la muerte son más descarnados y más agudos que aquellos que operan en sociedades de economías sólidas, con un orden establecido y relativamente operante. Los «mecanismos capilares del poder» de que habla Foucault⁶ se conjugan, en el caso de sociedades dependientes y con un orden social débil, con aquellos recursos que atingen directamente a la posibilidad física-material de constituirse en orden alternativo.

Un hombre hambriento no pensará sino en satisfacer su hambre. Un hombre hambriento concentrará todos sus esfuerzos y energías en conseguir alimento, pues el hambre y la debilidad física son percibidas por un cuerpo singular y concreto. A un primer nivel es —y no puede ser de otro modo— un asunto personal. Es la determinación externa de la condición humana, la más directa. En ella se cierra el primer anillo de control sobre los cuerpos. El hambre apela —al igual que el dolor y como dolor él mismo— a la individualidad. El hambre volatiliza al ser social y deja al desnudo la existencia individual. Es el nivel más primitivo del reino de la necesidad. Su desarrollo condiciona al reino de la libertad. La libertad no es un valor absoluto/absolutizado «por encima» de las necesidades concretas. Es el producto y, a la vez, el objetivo de estas necesidades concretas. Por tanto, la reducción de las necesidades a la sobrevivencia biológica significa también una mutilación de la libertad. Consumado por la lucha por el pan cotidiano el hombre no desarrolla sus necesidades. La mera sobrevivencia no tiene historia.

En la búsqueda del pan se elimina el tiempo social. Podría decirse que el hambre construye a-políticos. Cuando la necesidad es percibida solamente como algo individual, su satisfacción se encuentra también —y solamente— en el ámbito individual. La apatía física conduce a la apatía social. El control de los cuerpos deviene control de la libertad. Sin historia, sin lugar, sin tiempo, el hambriento se transforma en la real «utopía». Justamente por su violencia individualizadora, el hambre hace desaparecer al hombre concreto de la sociedad.

La necesidad de los hambrientos no se transa en el mercado. Y no porque ella sea «intransable» (como lo es para una moral de la vida) sino porque dentro del modelo económico-político ella no tiene «valor de mercado». En efecto, al no tener el desposeído poder de negociación —ya sea como clase, ya sea como organización—, es decir,

⁶ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, México, 1976.

negada su capacidad de negar, el sistema mantendrá el total de la iniciativa. Tendrá el poder absoluto sobre la llave de agua y creará de paso, con el goteo, el valor de orden que necesita.

El hambre demuestra así su «funcionalidad» para el afianzamiento del orden existente.

El silencio

«La miseria y el temor tienen vergüenza de aparecer y son primos hermanos del silencio»⁷.

El silencio se revela como una forma de ocultar, por una parte, y como incapacidad de negar, por otra. Se oculta el dolor que no se puede negar prácticamente, provocando una praxis revertida: no nombrando aquello que no se quiere finalmente saber. Es el rechazo instintivo a una lucidez estéril y dolorosa. Se rehúsa un saber que no provee de los instrumentos necesarios para negar la situación de miseria. ¿Para qué conocer una situación en la que no se puede influir, que no se puede transformar?

El silencio es una defensa propia: oculta el asesinato, oculta al asesino inmune, oculta que uno sabe de asesinato y asesino. El silencio es una estrategia de sobrevivencia en la sociedad represiva.

El silencio es también una adaptación afirmativa, pues en él se entretejen la sobrevivencia del dominado y los intereses del poder. La clase dominante requiere de una masa anónima que no observe ni escuche, que no piense ni reaccione. La adaptación a una sociedad autoritaria implica no sólo permanecer en silencio; exige reprimir toda acción que pueda ser castigada. ¿Cuánto silencio está cuajado de ruido, protesta y rebelión y cuánto en él hay de asimilación, resignada, pero afirmación al fin de este estado de cosas?

El silencio, tan opaco como expresivo, no es fácil de escuchar. Puede expresar un deseo de olvido o bien la sola incomunicación. El ruido de la radio a todo volumen, la adicción de la televisión no son sino formas por las cuales se establece el silencio, se consagra la ruptura de circuitos de significación compartidos. «Por mal que esté una familia, lo último que vende es el aparato de televisión. Se aferran a la tele que les da un poco de opio.» La expresión masiva y doméstica del silencio revertido. Si, por una parte, el olvido aparece como negación de la realidad, por otra, significa vivir la ajenidad, aun sabiendo que la práctica y el símbolo ajenos no se constituyen en verdad. La TV transmite fetiches que proveniendo de una determinada realidad, se sobreponen a ella, independizándose de su base y adquiriendo vida propia. En la situación de miseria la participación en el fetichismo no invalida el nivel de la propia realidad. (Sin adorar al Becerro de Oro se participa de su fiesta porque no hay otra.) Y la

⁷ Gumucio, Esteban, «El cansancio de los pobres», en *Mensaje*, 244, noviembre de 1975.

televisión —desde la telenovela «cebollera» hasta los seriales norteamericanas pasando por los festivales del *jet-set* criollo y los concursos de ingenio— se instala como la esquizofrenia necesaria. Al no poder desarrollar una praxis propia, los planos de la vida real y de la vida simbólica se sobreponen, teniendo ésta una fuerza de vigencia mayor en muchos casos que la realidad palpable. Ya que la vida real está atomizada, la comunidad con el otro, la relación con lo ajeno se establece a través de la ficción. En eso consiste el «opio» de la oferta televisiva: al no poder negar prácticamente una realidad, tampoco puede negarse su representación simbólica; proscrita la comunidad basada en intereses reales, sus miembros quedan invitados a la integración simbólica. El principio de la «ignorancia consciente» se expresa en la contemporaneidad de los dos planos de la realidad y en la fuerza relativa que adquiere la comunidad simbólica. A su vez, la televisión socialmente instalada actúa como silencio. Evita o altera la comunicación de la realidad propia de los dominados.

El silencio como vacío se expresa también en el encapsulamiento territorial, en el fenómeno de la insularidad. El hombre deviene «poblador» y lo real es aquello que se encuentra dentro de los límites geográficos de la «población marginal». El proceso «isla» no alcanza a ser consignado en las estadísticas. Las cifras de promedios no reflejan la condensación y homogeneidad de la miseria: una alta concentración de población y una alta concentración de desocupación. El mundo afectivo, el de la solidaridad y hasta el del trabajo, tienden a desarrollarse en un mismo sector geográfico. Más allá de ese espacio vital no existen prácticas compartidas. Lo que fue alguna vez una experiencia social es ahora experiencia poblacional. El espacio vacío de la cancha de fútbol funda, cual Plaza de Armas, el centro de cada realidad. Más allá de los límites, el mundo ajeno. No quedaron prácticas ni signos en los cuales reconocerse. Disminuye incluso el traslado físico de las personas. Las líneas de buses «populares» circulan semivacías los domingos, día tradicional de visita a familiares y amigos («la miseria tiene vergüenza de aparecer»).

Dentro de este universo cerrado y nombrado, un nuevo fenómeno toma cuerpo y magnitud. Es el tema del aburrimiento, especialmente entre los jóvenes. Sin expectativas de estudio y de trabajo, ¿cómo constituir algo parecido a la diversión? El fenómeno del aburrimiento desemboca en las diversas formas de negar la lucidez (alcohol, drogas, hasta delincuencia). Las llamadas «prácticas desviadas» son, sin embargo, continuaciones lógicas y hasta lineales del proceso. Pues finalmente se está ante una lucidez trágica: la del propio ciclo vital, suponiendo que es en la juventud cuando el tiempo se constituye como proyecto y se destruye como proyecto.

La identidad

Un hombre sin trabajo no es sólo un hombre sin alimento. Aquel dispositivo de poder que discrimina sobre la cantidad y el tipo de

productores «útiles» también ejerce violencia sobre su personalidad. La afirmación de la rentabilidad económica censura no ya sólo la palabra sino ante todo la identidad. La amenaza a la propia identidad conduce a un nuevo tipo de valoración del trabajo —valoración «por abajo»—, donde la obtención y mantención de *cualquier* trabajo se eleva a categoría de aspiración máxima, dejando en el camino toda una historia personal, profesional y social de muchos años. Este fenómeno, que no es olvido y que señala los niveles de pauperización del obrero, indica también que aun en la situación límite el trabajo mantiene algún tipo de valor de significación.

¿Cuáles son los distintos pasos en la pérdida de la identidad y la forma de recuperación a que se acude? Al comienzo, el hombre busca trabajo en la misma rama de la producción en la que tiene estudios y experiencia. Tiene confianza en sí mismo. Primera frustración: la sociedad no lo necesita en aquello en lo cual lo preparó. Viene entonces la renuncia a la profesión y la búsqueda de un trabajo digno. Pasa el tiempo y en la casa se anuncia la ruptura. El hombre pierde el lugar que antes había ocupado: también dentro de la familia queda cesante. La frustración se transforma en evasión y el alcohol acude una vez más a esconder la lucidez. Se resquebraja la anterior socialización en el valor del trabajo y comienza aquella «enfermedad de la muerte» que es la desesperación. En los intervalos lúcidos aflora en el horizonte el PEM*, vale decir, «cualquier trabajo» que lo rescate de la desesperanza total. Hay una recuperación de sentido mediante el cambio de la condición de cesante y la categoría de trabajo que le toca realizar.

Este ejemplo no afirma que el PEM ocupe un «vacío de sentido» en el trabajador. Nada más lejos de la realidad, ya que el tipo de trabajo que comúnmente realiza el PEM es el aseo y ornato de la ciudad, es decir, labores claramente no productivas. Y las causas que llevan a postularlo tienen su origen en la sola y pura miseria material. Lo que sí muestra esta historia laboral es que aun en el trabajo-alimento existe un germen o un deseo de sentido. Sentido del tiempo, sentido de la utilidad. Pues la valoración social del trabajo mantiene vigencia, aunque no siempre cuestione su origen.

La cesantía es un anonimato no solamente social, también temporal. Anonimato del tiempo por la imposibilidad de estructurarlo. (Hay hombres que tras una larga cesantía se han quedado finalmente en un rincón, en una cama, inexistentes.) «No hay vacantes» significa dejar vacante el proyecto. Es que junto al hambre, la desocupación genera otra destrucción, la moral, que no es otra que la destrucción de la vida como proyecto colectivo. Puesto que en todo trabajo se expresa un proyecto, aunque sea embrionario, el desplazamiento del hombre productor significa un proyecto destruido y una identidad quebrada.

* Plan del Empleo Mínimo.

Punto aparte merecen los procesos que tienen lugar al interior de la familia. En ella se condensa la ruptura de las relaciones yo-otros. Sin poder abordar los complejos problemas psiquiátricos del tema, se insinúan acá algunos aspectos.

El hecho de que en un grupo familiar tanto el hombre, la mujer y los hijos sean «buscadores de trabajo» —y en este sentido intercambiables y «acumulables» en la mantención económica— destruye un aspecto fundamental de la estructura familiar, cual es la organización y conjugación de distintos «tiempos» vitales. El «tiempo» del estudio, el «tiempo» del trabajo, el «tiempo» de la crianza y el «tiempo» del afecto pierden legitimidad o desaparecen. El amor se cansa⁸.

La precariedad o desaparecimiento de estos «tiempos vitales» que se organizan a través de la estructura familiar trae evidentemente serias consecuencias en el equilibrio de la personalidad, que se traduce en ciertas «salidas» patológicas que una sociedad —ella misma patológica— propone o permite. A una identidad quebrada como trabajador, como familiar y como clase, la respuesta de tipo neurótico es frecuente. Siendo clara la causa de la situación, la agresividad, sin embargo, no puede dirigirse sobre el objeto real, volviéndose hacia el mismo sujeto y hacia los afectivamente más próximos a él. La agresividad, así, es interiorizada y carcome la estructura de la personalidad.

Por otra parte, la situación de cesantía significa la destrucción de las expectativas de cambio a través de la educación de los hijos. Recuérdese que a mediados de la década del 60 se amplían las oportunidades educacionales en Chile, creándose una gran esperanza de «promoción». El padre decía «yo ya no puedo, pero mi hijo sí», expresando el deseo de modificar una situación de postración y letargia. Hoy, muchos de esos jóvenes terminaron la escuela secundaria y otros tuvieron que abandonarla. Pero lo que realmente se abandonó fueron el deseo y el trabajo invertidos. A nivel familiar todos estos «valores de inversión» quedaron revertidos. Ahora los jóvenes, al igual que sus padres, se llaman cesantes.

El ensimismamiento de lo cotidiano

Una praxis desarraigada, un proyecto proscrito, una memoria estigmatizada y un presente concentrado en la precariedad de la sobrevivencia material constituyen los elementos del ensimismamiento de la cotidianidad. Las existencias personales quedan condenadas a un presente sin fin, a la inocencia a-histórica. La dinámica socializadora del hambre y del temor fija en el presente inmediato los márgenes de lo cotidiano, vaciando de significación todo aquello que no sea directamente útil a la sobrevivencia. Se da una nueva dimensión de la razón

⁸ Gumucio, Esteban, op. cit.

instrumental, funcional a los principios de mantenimiento de un cierto *status quo*: la preservación de la vida.

Recuerdo, deseo y dolor quedan ocultos bajo los imperativos de la lucha diaria. La vida se coagula en el presente y el mundo queda reducido al aquí y ahora. Y entonces, ¿qué principios de sobrevivencia se desarrollan? ¿Qué sentido y cómo se otorga a las acciones que de todos modos habremos de hacer? Pues se puede proscribir el proyecto, su práctica y su memoria, pero difícil, si no imposible, es arrancar el deseo de una vida mejor. Y aun la posición «fatalista», visualizando el futuro como un destino ajeno, implica en su fantasía mágica una secreta negación del presente. El auge que los juegos de azar han tenido en estos años señalan que esta posición es bastante difundida entre los dominados, aun cuando sería ingenuo suponer que tras los jugadores se esconde la gran masa de los definitivamente adaptados al sistema del poder. Asumiendo la complejidad de planos en que se mueve esta realidad, la invocación mágica es, sin embargo, un elemento llamativo en la congelación del presente. Pareciera que la vida se vuelve una apuesta para quienes fueron desposeídos de su praxis y sometidos al libre juego del mercado: si es el azar quien gobierna el mundo, es racional jugar al azar. Hay algo de astucia infantil en dejarse engañar por las pequeñas promesas del juego con el propósito de engañar a su vez a las leyes estrictas del mercado. En lugar de confiar en la acción mancomunada se tiende a buscar la salvación en algún acto de gracia. Cuando el sacrificio diario se revela gratuito, se busca la justicia en el premio. El premio podría ser una buena cantidad de dinero que cambie la situación personal, pero también puede ser un símbolo: todas aquellas promesas publicitarias vendidas al detalle por las cuales se accede en cuotas al mundo feliz.

La circularidad del tiempo, girando en torno del hoy, es complementada por la cuadrícula del espacio. La lógica del poder exige fijar y situar a los individuos. El disciplinamiento que congela el presente también ordena el espacio; orden geométrico que facilita el cálculo.

Las calles, un campo abierto de comunicación y, por ende, de manifestación de conflictos, son vigiladas para que ningún acto público turbe la seguridad confortable de las luces verdes, rojas y amarillas de los semáforos. La gente sabe que la ciudad está controlada, que circula por terrenos ajenos y aprende a comportarse como un buen recluso, cuida sus modales, sus desplazamientos y sus palabras. Aprende a vivir cotidianamente la desposesión. Aprende a escatimar la palabra, a evitar los malentendidos. La censura explícita a nivel social se desdobra en autocensura a nivel individual: una alerta ininterrumpida por justificar —en cada momento y ante cualquiera— sus actos.

En esta ciudad vigilada «se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder

en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades y los méritos⁹.

La vida es un negocio y el espacio una inversión. Como reza una publicidad actual: «trabajar-invertir, habitar-invertir, divertirse-invertir». Se ofrece y se vende el lugar público como una inversión privada. Y así como el espacio urbano es privatizado, es desprivatizada la morada particular. La vivienda ha dejado de ser inviolable para la fuerza pública; la familia ya no tiene garantizado un espacio privado. Su vida no está al abrigo de la luz pública; incluso en casa hay que mantener las apariencias. La gran limpieza que lavó las consignas políticas de los muros, penetra igualmente al interior de las casas: se limpian los cajones y roperos, se seleccionan los papeles, eliminando todo indicio comprometedor, borrando todo signo identificador. La vivienda debe estar en condiciones de ser «visitada» en cualquier instante y esa misma autocensura induce a sus moradores a dormir con el carnet de identidad bajo la almohada. De llegar la hora hay que estar preparado. Y aunque han disminuido los allanamientos, se mantiene el temor de los desposeídos. No tienen santuarios y saben la precariedad de todo refugio. Es una vida desprotegida.

* * *

El análisis de un orden autoritario es una exploración necesariamente ambigua. No es satisfactorio mostrar el funcionamiento interno como si fuera un sistema auto-regulado y casi estático. Ni es posible dar cuenta de las experiencias de los dominios sin tener en cuenta los dispositivos de poder que las condicionan. No se trata de optar entre un punto de vista «desde arriba» o «desde abajo»; uno remite al otro. Es en la lucha que se constituye el «arriba» y el «abajo», eso es el orden y su dinámica.

Enfocando las estrategias de poder quisimos destacar los procesos y mecanismos fácticos por los cuales se determinan (al margen e incluso en contra del discurso oficial) las condiciones de vida y, por consiguiente, los intereses y valores. Suponemos que éstos no son atributos imputables *a priori* a determinada clase social, sino que son «aprendidos» a partir de determinadas condiciones materiales. Es decir, no existe un imperativo moral prefijado (objetivo) que defina las prácticas de los dominados; no son «democráticas» de antemano. Es a través de la lucha que se constituyen «los dominados» y que van creando las necesidades, las normas y los deseos así como los medios para su realización. De ahí que el análisis oscile entre la estrategia autoritaria de poder que busca «poner orden» a la sociedad y la resistencia que provoca.

Estudiamos, pues, la estrategia de sobrevivencia de los dominados a partir del interior de una lucha de poder. La ofensiva de la estrategia autoritaria apunta a producir y aprovechar todos los recur-

⁹ Foucault, Michel, op. cit., pp. 147 y 141.

sos útiles a la supremacía burguesa. El objetivo de un orden de privilegios implica, a falta de legitimación, la confiscación o represión de reivindicaciones opuestas; la afirmación propia exige destruir e impedir toda alternativa. Observando arriba algunos de los múltiples resortes de poder en uso, el orden autoritario aparece implacable y, de hecho, su lógica tiene algo de ineludible. Pero aun este orden tiene sus fisuras y contradicciones a pesar de que los «secretos de estado» dificulten detectarlas.

Existen, desde luego, los conflictos internos al «bloque de poder»; las fuerzas centrífugas actúan también en una Corte absolutista. La competencia intra-bloque corroe por sus propios mecanismos (la información discriminada, el deslinde de responsabilidades, las «trenzas» y los «anillos burocráticos») la unidad. Se requieren grandes y continuos esfuerzos por conservar la consistencia ideológica, tanto más grandes que tal orden no solamente ha congelado el presente de los oprimidos, sino que se encuentra él mismo encerrado en una coyuntura permanente. Aunque el gobierno guarde la iniciativa del día, se muestra escaso de imaginación; no genera un proyecto-límite de los anhelos sociales que trascienda el *statu quo*.

La atomización y la privatización incrementan el silencio también del poder. La sociedad es igualmente opaca para los dominantes. Los servicios de inteligencia logran investigar, infiltrar, manipular o desbaratar organizaciones; finalmente les es posible comprender racionalidades organizativas. Pero son incapaces de percibir lo que ocurre en la sociedad, los sutiles mecanismos y complejos procesos mediante los cuales una sociedad va aprendiendo y tomando conciencia de sí misma. Para gobernar basta una lealtad pasiva de la población; un orden autoritario no requiere el consentimiento de los ciudadanos, es suficiente que asientan. Sin embargo, aunque el poder quite o trate de quitar los medios para manifestarse contra el orden establecido, no por eso logra generar apoyo en favor suyo. El mismo cálculo de poder despierta la incertidumbre y, por ende, la desesperada ansiedad de seguridad: detener el frágil instante para disfrutar por fin del poder. La seguridad, sin embargo, nunca puede ser absoluta desde un punto de vista simplemente técnico: un control llama a otro en una carrera que no tiene fin y se vuelve ella misma incontrolable. Cuanto mayor es la pretensión de controlar todos los «factores», tanto mayor es el impacto de lo imprevisto y el miedo a lo imprevisible. Se temen eventuales estallidos de protesta a la vez que se duda de los efectos de las propias acciones. Entonces aumenta la agresividad que induce a las clases dominantes a cometer «errores» que aumentan su aislamiento. Mientras más crece su sed de perpetuarse, más disminuyen sus posibilidades de institucionalizarse.

La polarización de la sociedad chilena no es solamente económica y social; también es cultural y política. Arriba señalábamos los intentos de des-politizar a la sociedad y des-socializar a la política. Dos aspectos de una misma estrategia: impedir que la sociedad en su conjunto piense y actúe sobre sí misma y que reflexión y acción política

se refieran a la totalidad social. La estrategia autoritaria genera y requiere conformismo. No es fácil tener súbditos confiados como niños en la providencia del poder. El conformismo supone que el individuo reprima lo propio, sus intereses, su voluntad de comprometerse y responsabilizarse, su deseo de pasiones compartidas. Supone que el individuo ponga entre paréntesis y en suspenso parte de sí mismo.

El «conformista» vive en un estado latente y desinteresado, pero ese desinterés podría ser una barrera psicológica para evitar heridas mayores. A través de la involución afectiva e intelectual buscaría apaciguar el dolor que produce la deprivación de lo propio. De hecho, podría afirmarse como hipótesis tentativa que la actual despolitización no es sino una segunda piel —como una capa protectora— de que se cubre el miedo y la desesperación. El estado de hibernación apática es real, pero no toda la realidad. Hay, aún en un «mundo concentracionario», una resistencia que por medio de distintas mediaciones se opone al orden fáctico. No nos referimos a la resistencia armada, de escasa significación y que tiende a confundirse con la racionalidad de un régimen militar, ni siquiera a la resistencia directamente política. A pesar de los intentos por acallarla existe una oposición política en la penumbra; su voz de disidencia hace visible el silencio. Sin desconocer la relevancia de las organizaciones políticas como núcleos de aglutinamiento y centros de coordinación, nos interesa aquí más bien la parte invisible del «iceberg», la resistencia cotidiana, por así decir. Suponemos que tal como la vida cotidiana es lo que mejor expresa el orden autoritario en acto, así también las experiencias cotidianas son el germen de lo que podría ser un orden alternativo.

La génesis del proyecto alternativo ocurre de manera subcutánea, a veces imperceptible al mismo sujeto. Surge de una resistencia tenaz aunque disfrazada y va adquiriendo formas en la medida en que va cambiando el estado de sitio. Pero ya ahora se vislumbran estrategias de lucha que van aflorando a partir de las mismas condiciones del orden autoritario. Que la actual situación de «normalización» sea generalmente percibida como una a-normalidad es un primer indicio de esa resistencia intangible. Y hay otras contra-estrategias en las cuales podría estar constituyéndose tendencialmente una sociedad sujeto de sí misma.

Es resistencia todo intento de ruptura de la incomunicación impuesta. Un ejemplo lo brinda el lenguaje. El lenguaje de los dominados presenta una innegable ventaja: es un lenguaje históricamente común, que apela a una práctica que es presencia total del tiempo y del espacio de un pueblo. El lenguaje de los dominadores, en cambio, se ve enfrentado a la necesidad permanente de recalificar, de cambiar el contenido histórico de las palabras: la democracia se transforma en nueva democracia, en democracia defendida, democracia autoritaria, en democracia moderna. Los dominadores, en alguna medida, deben aprender a hablar nuevamente y sus balbuceos revelan la fragilidad del orden que funda su nuevo lenguaje. Para los dominados, al

contrario, el lenguaje es expresión de identidad colectiva, un símbolo de comunidad.

Otro ejemplo de resistencia es la memoria que hace saltar el ensimismamiento y recupera el tiempo. Recordar no es volver atrás, es rehacer historia. Recordar el ayer es siempre también un modo de recorrer el mañana, de construir un proyecto. La memoria tiende, cuando no es un sueño onírico, a la comunicación. Es una recreación colectiva; a través y con el otro afirmamos el pasado ya no como biografía personal sino como historia compartida. Rechazar el olvido es además asumir el dolor. Hacer memoria es el intento de comprender las heridas y de explicar las cicatrices: tomar conciencia. La conciencia histórica rompe con la actitud mimética que se pliega sin roce a la realidad para enfrentarse a ésta y actuar sobre ella como algo a crear.

La comunicación tiende a crear una comunidad en torno a símbolos. Pensamos en símbolos complejos como un poema de Neruda, una canción de Violeta Parra, como una misa. La participación en un acto litúrgico o en una peña folklórica adquiere un significado político. No tanto por el contenido como por su forma: por ser un evento colectivo, una concelebración. La gente se reúne, se une, junta sus recuerdos y sus esperanzas y por un breve tiempo comparte un mismo destino. Y aunque la comunidad dure poco y su consistencia sea tenue se ha roto el aislamiento; la soledad pierde su maldición.

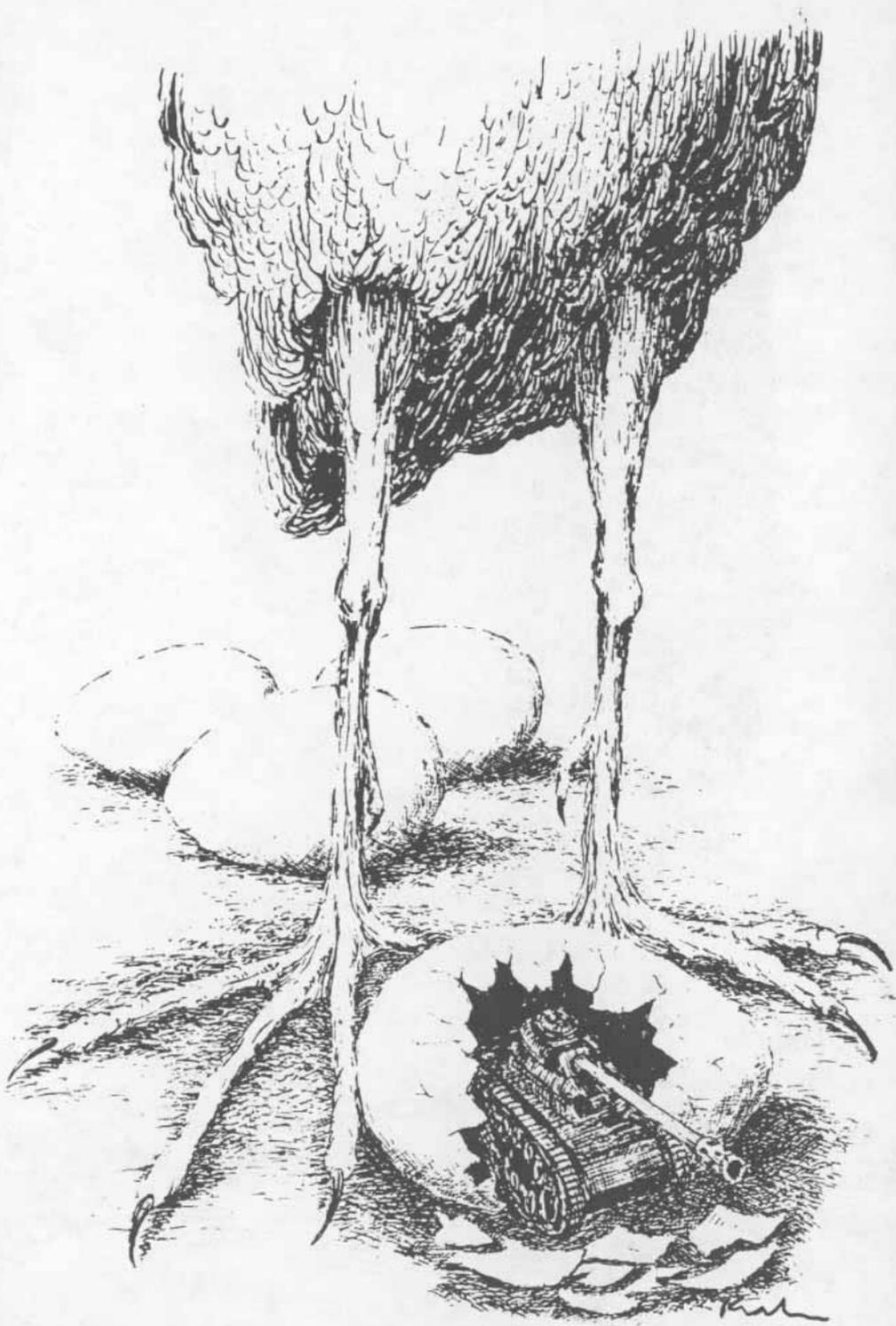
A través de los débiles y cautelosos esfuerzos de comunicación, los dominados descubren una igualdad relativa en sus condiciones de vida; se vive la misma represión y falsa normalidad, la misma lucha por la sobrevivencia. El poder que los diferencia y distancia entre sí simultáneamente los iguala en su condición de pobres, oprimidos y humillados; o sea, produce en un mismo movimiento la polarización y las condiciones en que los intereses de los dominados convergen. En la «carrera» entre la jerarquización vertical y la homogeneización horizontal, el primer proceso tiene la ventaja de imponerse a espaldas de los individuos. La igualdad, por su parte, también es una situación de facto, pero requiere un acto de conciencia para llegar a ser operante y efectiva. Sin embargo, una vez que los dominados logran solidarizar, entonces la posición de ellos es más fuerte, pues, a diferencia del amo que necesita del siervo, la práctica solidaria constituye sujetos autónomos.

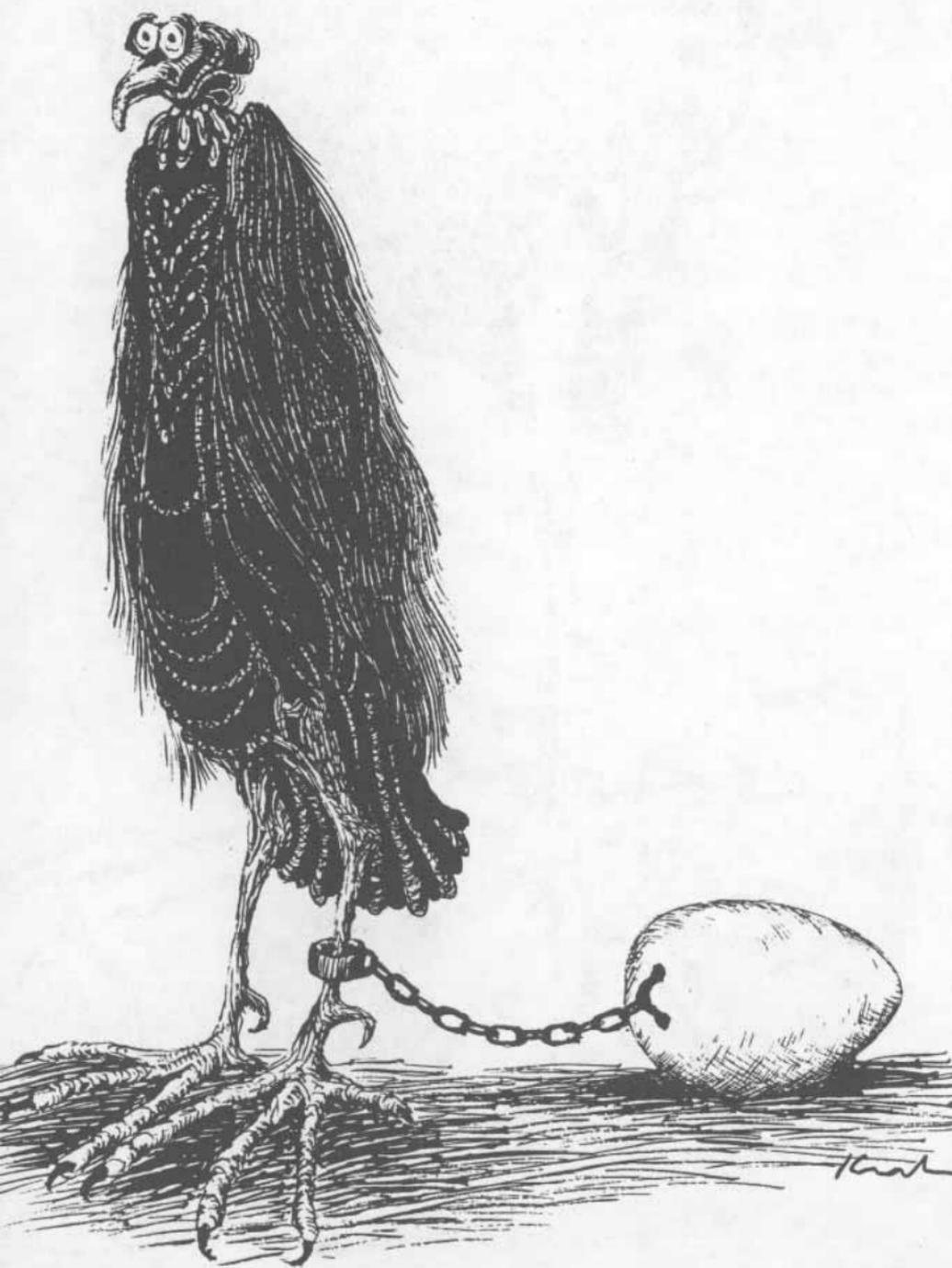
El carácter de común, de constitución de Nosotros, no se juega en el plato de comida del «comedor popular» ni en el logro de un trabajo temporal para el cesante. Un comedor popular puede ser considerado como una institución asistencial, pero su sentido es profundamente contestatario. Apunta a una práctica solidaria, a la organización de intereses comunes. Y —si toda praxis genera razón— apunta a un nivel muy primario, a un nuevo sentido de la convivencia social.

Estas condiciones de igualdad y experiencias de solidaridad sustentan las luchas del movimiento sindical; su resistencia no ha cesado

a pesar de las persecuciones, la fuerte desocupación y los diversos dispositivos por dividirlo y despolitizarlo. La oposición de los sindicatos es la más política, porque frente a los intentos por disciplinarlos su defensa no puede ser sino global, porque en las actuales circunstancias no es posible modificar las condiciones de trabajo sin cambiar la organización de la sociedad entera. En lugar de profundizar tan complejo tema llamamos la atención sobre otros movimientos de defensa aparentemente menos políticos como, por ejemplo, la reacción contra el Proyecto Astillas de Chiloé, un proyecto de explotación forestal exhaustiva. La población de Chiloé se opone a que —en nombre de la rentabilidad económica y del progreso— se arruine la riqueza natural de la isla, se desequilibre la estructura socioeconómica y se produzca un rápido deterioro del medio ambiente. Surge una solidaridad cultural a partir de una motivación «tradicional»: la defensa del *habitat* natural y de las costumbres de vida. Pero la politización de espacios supuestamente pre-políticos es justamente uno de los efectos paradójales de una estrategia de des-politización. La clausura del ámbito político no puede impedir que se levanten siempre nuevas trincheras de resistencia anti-autoritaria.

Se señaló arriba que la sobrevivencia no tiene historia. Es cierto y es lo que la vuelve animal; lo que degrada la lucha por la sobrevivencia biológica a un mero comportamiento animal. Pero, ¿cómo ser persona, cómo lograr actuar en lugar de comportarse? La resistencia a un orden autoritario se aloja finalmente en la última de las libertades humanas: la de decidir sobre la propia actitud. Al conservar/conquistar esta libertad se sobrepasa la mera sobrevivencia adaptativa al afirmar la existencia de alguna área de acción independiente. Al disponer, a pesar de todas las presiones, sobre las actitudes que se tendrán en las experiencias más vitales, el hombre está afirmando un sentido inexpropiable y, por ende, la propia identidad. A la personalidad minada, a la vida oxidada que forja el orden se opone la existencia del «punto sin retorno» de que habla Bettelheim, más allá del cual, bajo ninguna circunstancia, se cedería ante el opresor, aunque signifique arriesgar y perder la vida. Pues renunciar sería la peor de las muertes: una vida sin sentido. Las dos huelgas de hambre realizadas por familiares de desaparecidos testimonian este «punto sin retorno». Recordando públicamente la injusticia, asumiendo políticamente su dolor, este grupo develó los límites de la violencia institucionalizada. El miedo se disipa ante la voluntad de elegir sobre la propia vida y la propia muerte. Al decidir si la vida merece o no la pena de ser vivida se va elaborando una nueva moral, un orden alternativo. En estas decisiones se plasma el sentido magro, enjuto pero nítido de la sociedad que se está construyendo.





ALEJO CARPENTIER: LA VERIDICA (Y MARAVILLOSA) IMAGEN DE AMERICA LATINA

1

FERNANDO MORENO

Verídica historia. Así debía llamarse la novela que Alejo Carpentier dejó inconclusa y en la cual trabajó hasta el día de su muerte¹. El título y el asunto de esta novela inacabada (cuyo protagonista es el cubano Paúl Lafargue —1842-1911—, yerno de Karl Marx y diputado socialista en Francia) constituyen una ilustración evidente del método de trabajo documental, de las motivaciones y de la concepción de la literatura asumida por Alejo Carpentier. Inscrita temáticamente en la zona de confluencia entre Europa y América, elaborada a partir de materiales históricos, *Verídica historia* se sitúa de lleno en ese ciclo de profunda y sostenida reflexión sobre el estatuto y la condición del hombre y del mundo latinoamericanos que es la obra narrativa de Carpentier. Porque su producción literaria es un inmenso fresco donde aparecen retratados los múltiples rostros de un continente, sus vicisitudes históricas y culturales; en ella percibimos la confluencia de una vasta erudición en el dominio artístico y un apego a una realidad de base a través de la presentación de personajes y acontecimientos históricos que, sabiamente reelaborados y reconstruidos, ofrecen una interpretación, una explicación del pasado y del presente americanos.

Esta preocupación por la historia, esta intención de entregar una imagen fidedigna del hombre y del mundo americanos ligada a la naturaleza y a la praxis social no significa, sin embargo, en la obra de Alejo Carpentier, una reproducción estática, un reflejo inanimado de la realidad de base. El referente histórico es punto de partida y de llegada, pero en medio y a través de él se despliega todo un fastuoso

¹ Vid. Jorge Timossi: «La muerte derrotada». *Bohemia*, año 72, núm. 18, La Habana, 2 de mayo de 1980, pp. 52-53.

universo de ambientes y paisajes, de símbolos y alegorías, de reflexiones e interrogantes que moldean, enriquecen y dinamizan los elementos contextuales específicos.

La indagación propuesta por el novelista cubano puede asumir las más variadas formas, recurrir a distintos procedimientos. Uno de ellos es el de la desmitificación. Y nos referimos a este procedimiento porque precisamente es esta desmitificación lo que aparece como fuerza motriz y sustentación estructural de su última obra publicada: *El arpa y la sombra*². En esta novela el personaje central es Cristóbal Colón, es decir, el primer europeo que forjó una imagen de América Latina. El punto de arranque —externo— lo constituye la representación tradicional que sobre Colón ha forjado la historiografía, una imagen en la que éste aparece ensalzado en demasía: es el poseedor de virtudes suprahumanas, el genio visionario, una figura ejemplar e inimitable. Comparándolo con las figuras de Moisés y San Pedro, el escritor León Bloy (1846-1917) solicitó su canonización, y los papas Pío IX y León XII, respaldados por centenares de obispos, propusieron en tres oportunidades la beatificación de Cristóbal Colón a la llamada Sacra Congregación de Ritos, postulación que dicha entidad rechazó.

Considerando estos antecedentes, la novela entrega una imagen distinta del «Almirante de la Mar Océana». Además, el texto se abre hacia otros tiempos y espacios, abarcando así diferentes aspectos concernientes a la historia americana y a su contacto con la historia y las mentalidades europeas. La novela está dividida en tres partes. En la primera, el narrador se ubica en la perspectiva de Pío Nono, en el momento en que éste debe proceder a la firma del documento que solicita la beatificación (instante en el que surgen las evocaciones del personaje acerca de un viaje que realizó a Chile cuando aún era un joven seminarista). En la segunda encontramos una suerte de monólogo de Cristóbal Colón que recuerda y reflexiona, en su lecho de muerte y en espera del confesor, acerca de sus acciones, de sus embustes, de las gestiones que debió realizar para poder concretar sus viajes y las consecuencias que éstos trajeron. Finalmente, en la tercera parte, gracias a las libertades plausibles y explicables por la licencia poética, presenciemos la reunión de la Sacra Congregación, verdadero proceso a la figura del descubridor, reunión a la que éste asiste —en calidad de Invisible, de presencia ausente— y en la que participan, ya sea defendiendo o impugnando al personaje, Bartolomé de las Casas, Julio Verne, Lamartine, Víctor Hugo y León Bloy.

El proceso de desmitificación de Cristóbal Colón y de su figura señera se logra mediante la utilización de la ruptura o del salto cualitativo. En los distintos niveles de la obra se producen quiebras, fracturas, que rompen la continuidad establecida hasta un determinado momento y que dejan en evidencia la otra cara de la medalla, revelan aspectos insospechados del mundo presentado. La división

² Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1979, 227 pp.

tripartita y la ubicación espacio-temporal de cada una de esas partes ya es un primer síntoma de tal procedimiento. Así, por ejemplo, tenemos un contraste notorio entre las dos primeras: la reflexión continua y compleja del Papa, su solemnidad y seriedad forja una cierta imagen de Colón, la que bruscamente se quiebra, pues en la segunda parte aparece este personaje esperando a su confesor en un prostíbulo. También es notorio este procedimiento en el nivel lingüístico en la medida en que constantes destellos humorísticos chocan abruptamente con los propósitos serios y elevados que los narradores pueden haber mantenido hasta un determinado momento.

Cristóbal Colón aparece así caracterizado como un personaje cínico, avieso, pícaro y, sobre todo, embustero. Es también el amante de la reina Isabel. Individuo codicioso, de renombre, de eternidad, de honor y (vana) gloria. No escatima ningún esfuerzo para obtener su voluntad. Incluso inicia y fomenta el tráfico de esclavos para remediar la escasez de metales preciosos que la Corona reclama. Una segunda persona, suerte de desdoblamiento del personaje, realiza un balance final, un balance seco, directo y sin contemplaciones: el Gran Almirante no es sino el hombre que llevó a América la codicia y la lujuria, «el hambre de riquezas, la espada y la tea, la cadena, el cepo, la tralla que habría de restallar en la lóbrega noche de las minas» (página 184).

El descubridor de América es aquí descubierto, revelado, desmitificado. *El arpa y la sombra* nos presenta un Cristóbal Colón visto a través de un nuevo prisma que deja en evidencia sus intenciones y propósitos nunca insinuados o revelados, el oscuro entramado de sus designios, sus cálculos y malabarismos, sus actos justificados pero injustificables. Una revelación que aparece claramente en el texto en boca del propio personaje: «... fui el Descubridor descubierto —descubierto, puesto *en descubierto*, pues *en descubierto* me pusieron mis relaciones y cartas ante mis regios amos; *en descubierto* ante Dios, al concebir los feos negocios que, atropellando la teología, propuse a Sus Altezas; *en descubierto* ante mis hombres que me fueron perdiendo el respeto de día en día [...] *en descubierto*, porque mi ruta a las Indias la siguen ahora cien aventureros» (pp. 181-182). Es también el conquistador conquistado, el que sólo comenzó a existir, que sólo comenzó a definirse a partir del momento en que llegó a América, y es esa América la que esculpe su imagen, una imagen que se desvanece y diluye, tanto más cuanto que esa América nunca fue comprendida ni definida. Eterno navegante, viajero en busca de una patria y de una identidad —como muchos personajes de Carpentier— Colón fue arrojado del ámbito americano, quedándose sin un *acá* y sin un *allá* (los términos de la dialéctica de los espacios en Carpentier), como un naufrago entre dos mundos.

Pero, en la novela, no es sólo Colón quien aparece al desnudo. Es también todo un sistema, toda una serie de mecanismos políticos y económicos —basados en el pillaje, la explotación y la arbitrariedad— y que conducen a la inclusión de los nuevos territorios dentro del

sistema del capitalismo comercial, y cuya evolución y consecuencias han marcado el desarrollo histórico del continente americano. Es también la utilización de la Iglesia para fines políticos, y la utilización del propio Colón para fines políticos por parte de la Iglesia: la figura del Descubridor beatificado vendría a significar la unión del inquieto y disperso continente; es la imagen ideal para «compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América Latina» (p. 49). Y, qué duda cabe, las peligrosas ideas que hay que contrarrestar son las sustentadas por los enciclopedistas, los ideales de la Revolución Francesa, todas aquellas ideas que propugnan un mejor entendimiento entre los hombres, aquellas que intentan sentar las bases para la construcción de una nueva sociedad, son las ideas de la libertad y de la igualdad.

América Latina había sido descrita por Colón como la más hermosa tierra del mundo, «en buena prosa de genovés cazarro que, al regresar de su primer viaje a estas Indias que no lo eran, con la visión anticipada a lo Cecil B. de Mille, montara para sus soberanos, en el gran teatro de un palacio de Barcelona, el primer *West-Indian Show* de la Historia, con presentación de indígenas y papagayos, tiaras de plumas, collares de semillas, algún oro en bandeja...» Este fragmento, que bien podría pertenecer a *El arpa y la sombra*, ha sido extraído de la penúltima —y monumental— novela de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*³. Esta alusión a Cristóbal Colón en una obra totalmente distinta no debe extrañar porque, a pesar de las diferencias de diverso orden que existen entre las producciones literarias de Alejo Carpentier hay también, y sobre todo, zonas de contacto, relaciones evidentes y sutiles que nacen específicamente de la particular actitud que preside el modo de acercamiento, de aprehensión y de expresión de la realidad latinoamericana.

En la mayor parte de las obras de Alejo Carpentier encontramos una serie de motivos, situaciones y reflexiones recurrentes. Así, por ejemplo, la idea de que los hombres son actores en el «Gran teatro del Mundo» y que cada uno desempeña el papel que la suerte le ha asignado, la visión de lo «real maravilloso» americano, la constatación del gigantismo de la naturaleza y de la violencia de sus manifestaciones, la coexistencia de razas y tiempos, los saltos extraordinarios, insólitos, pero verdaderos, de la historia, y tantos otros. Pero hay también una disposición especial, una estructura globalizadora y determinante: es la búsqueda. Una búsqueda que instaaura ejes espaciales y temporales, un aquí-allá, un ahora-entonces. En la obra de Alejo Carpentier, verdadero mediador entre las corrientes culturales del viejo y nuevo mundo, se manifiesta con particular insistencia, y a través del viaje, la confrontación de espacios, la exploración del tiempo, la búsqueda del tiempo maravilloso, la oposición y el

³ Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1979, 576 pp., cit. p. 42.

diálogo textual entre Europa y América. Y en esta obra, el viaje es motivo estructurador y estructurante, el viaje es abandono y búsqueda, incitación a la aventura, huida de la realidad, es encuentro con lo maravilloso, enriquecimiento o decepción; el viaje es también regreso, es ir y volver para volver a empezar, para realizar un balance que incitará a la partida, a otra decisión, es la asunción del regreso. Pero, como señala Carlos Santander, el viaje «no es un mero desplazamiento espacial, sino la asunción por parte de los personajes de un tiempo, de una conciencia histórica trascendente. Los personajes se enfrentan, pugnan por ponerse a nivel de la misión que la época les ofrece en instantes que son inaugurales de un nuevo período»⁴. Los personajes, entonces, se sitúan en momentos inaugurales, instantes decisivos y definitorios para la historia de América Latina: el descubrimiento y la conquista, los impactos de la Revolución Francesa en el mundo del Caribe, las luchas políticas del siglo xx. En esta perspectiva se sitúa *La consagración de la primavera*, suma y cifra de la obra de Carpentier. Aquí, el radio de acción se amplía, y se despliega un vasto y completo relato que toma como punto de partida la Revolución de Octubre y que se abre hacia otros momentos significativos de la historia americana y mundial: la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y, en especial, la Revolución Cubana.

Dividida en nueve partes y un «Interludio», compuesta por 42 capítulos (también son cuarenta y dos los años transcurridos entre 1917 y 1959, los marcos históricos de la novela), *La consagración de la primavera* ilustra de manera particular toda una concepción del trabajo literario, toda una visión del mundo americano. Cuando uno de los personajes principales describe la pintura de Diego de Rivera, parece estar también trazando las características sustanciales del propio texto: «... se había regresado a este ámbito de lo resueltamente caracterizado, documental, historicista, con [...] desfile de trabajos y de días, repertorio de júbilos y labores, regidos por el ritmo de las estaciones en eterno transcurso [...] Acaso respondía este empeño a un deseo de *dar forma* —de poner *en formas*, de modo inteligible, el espíritu de un gran acontecimiento histórico...» (p. 64).

La novela presenta ese desfile de trabajos y de días, la búsqueda azarosa, los viajes espaciales y temporales, las vicisitudes personales e históricas de dos personajes de vidas paralelas, pero que pertenecen a distintos meridianos. Por un lado, el cubano Enrique, intelectual y arquitecto, perteneciente a la gran burguesía isleña, obligado por la familia a abandonar el país por sus contactos y las actividades que realiza en contra de la dictadura de Machado. Por otro Vera, la bailarina rusa, criada en medio de una familia de ricos comerciantes, en un ambiente donde el orden y la estabilidad son los valores fundamentales.

⁴ Carlos Santander: «El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier». *Estudios Filológicos*. Universidad Austral de Valdivia, núm. 4, 1968. Recogido en Juan Loveluck (comp.): *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Ediciones Taurus, Madrid, 1976. Cit. p. 149.

Estos personajes protagónicos son representativos de concepciones del mundo contrapuestas, pero también complementarias. Son encarnación de dos mundos, de dos culturas, del diálogo entre Europa y América. Y en España, puente entre esos dos espacios, se produce el encuentro. A España ha llegado Vera, en plena guerra civil, para encontrar a Jean Paul, su amante, enrolado en las Brigadas Internacionales (y que más tarde morirá en el combate). A España ha llegado Enrique, a participar en la lucha contra el franquismo, impulsado por la solidaridad pero también para vengar la desaparición de una mujer amada, la joven judía Ada, víctima del nazismo. Es imposible dar, en pocas páginas, una idea de la complejidad y riqueza del texto, de los múltiples aspectos evocados, de las reflexiones de distinta índole que allí se desarrollan. De todos modos intentaremos una breve caracterización considerando que en esta obra aparece esa preocupación por la historia, por el sentido de la existencia, por la realidad americana y la función del quehacer artístico, elementos que de una manera u otra surgen a través de las páginas de Carpentier.

En *La consagración de la primavera* el motivo principal es también el viaje. Un desplazamiento que es al mismo tiempo aprendizaje, enfrentamiento con la realidad y con la historia. Un viaje que es derrota y triunfo y a través del cual surgen las tareas que el hombre debe afrontar, los deberes que deben cumplirse. Vera ha decidido dedicar su vida al Arte («Mi oficio era la Danza y a la Danza me atendería ya que era asunto de incumbencia...», p. 324), a una suerte de Ideal Supremo que le hace desdeñar el tiempo humano, el tiempo histórico. Gracias al ballet se sume en lo vital, en lo que considera auténtico, y se evade del contexto real. Enrique, por su parte, es un personaje ambiguo, que rechaza pero al mismo tiempo siente atracción por ciertas actitudes y expresiones de su clase y, en el interior del contexto en el que se desenvuelve, parece no poder hacer otra cosa que poner sus conocimientos y su oficio al servicio de aquella clase a la que desearía no pertenecer.

Conviene además indicar que en la medida en que los protagonistas y otros personajes de *La consagración de la primavera* son artistas o intelectuales, esto implica que la novela encierre un sinnúmero de referencias culturales, y que este universo pase a ocupar en determinados momentos una posición de privilegio, tanto en el nivel de las motivaciones individuales de las figuras, como en el de la estructura significativa del universo representado. De ahí que esta novela —en la que por lo demás pueden rastrearse una serie de materiales autobiográficos— signifique, para Antonio Cornejo Polar, una «espléndida reflexión evocativa de un escritor que —atrapado en su condición de tal— da razón de la trágica y victoriosa historia que le tocó vivir»⁵. Pero, en medio de la presencia a veces aplastante del

⁵ Antonio Cornejo Polar: «*La consagración de la primavera*» (Reseña). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 10, Lima, 1979, p. 166.

mundo de la cultura, surge la Historia. Y los protagonistas terminan por aprender la lección que ésta entrega.

Vera termina por darse cuenta de que es imposible mantenerse al margen de la Historia. Aunque no lo quiera, ésta es la que motiva sus éxodos continuos, es la que determina su vida y sus relaciones con los demás hombres. Una Historia, por lo demás, que está marcada por el signo de la Revolución. Y Enrique, poco a poco, con timidez al comienzo, con mayor convicción más tarde, va incorporándose a las filas de aquellos que combaten la dictadura de Batista, aquellos que luchan contra la opresión. Adhiere así a ese incontenible movimiento popular que acabará con el tirano. Por último, participará activamente en defensa de la Revolución en la batalla de Playa Girón.

El enlace necesario entre la cultura y la Historia se logra a través del proyecto de Vera: el montaje coreográfico de «La consagración de la primavera», de Stravinsky. En Cuba parece ella encontrar las condiciones adecuadas para su realización; es en esta parte de América donde puede producirse el encuentro entre dos culturas populares, la rusa y la africana, de cuya fusión podrían emerger las disposiciones pertinentes para la expresión de esa obra revolucionaria. Pero es un proyecto muchas veces postergado, muchas veces impedido, abortado. Y los motivos están siempre ligados con una cierta estructura y un cierto sistema social; con la intolerancia de los Estados Unidos durante la llamada Guerra Fría, o bien con las mentalidades estrechas y caducas de la burguesía cubana, o con la represión indescriptible de los esbirros de Batista (que desmantelan fría y sangrientamente su escuela, pues alumnos y discípulos pertenecen o simpatizan con los movimientos de oposición). Su proyecto, que es su vida, sólo podrá convertirse en realidad cuando la Revolución haya triunfado. Vera tendrá su Primavera cuando se haya producido la Consagración de la Primavera Histórica.

En las últimas páginas de la novela, la bailarina efectúa el balance de su experiencia y de la de su marido: «Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución. [...] Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a unirnos ahora» (p. 575). Así, tomando en consideración el futuro distinto y promisorio que ahora aparece ante ellos, asumen la tarea artística como una tarea cotidiana, como una labor que les permite entregarse plenamente en una sociedad, en una nueva sociedad, en la cual son trabajadores como el resto de sus integrantes y a cuya evolución contribuyen desde su campo específico.

La novela termina tal como comienza, es decir, con la figura de Vera repitiendo sus ejercicios de danza (pp. 11 y 576). Se emparenta así con otras obras de Carpentier donde el final parece repetir el inicio, donde se sugiere la imagen de un círculo, de un viaje de regreso al punto de partida. Pero en ninguna de las obras de Carpentier

es tan evidente, como en *La consagración de la primavera*, que este círculo es en realidad una espiral, porque la novela aparece sustentada por una concepción finalista de la Historia, por una concepción de acuerdo con la cual los círculos se rompen, donde la Historia no se repite, donde, como ha dicho Salvador Bueno, «la trayectoria cíclica de la historia es superada por el hombre que se impone nuevas tareas; cada estadio histórico, aunque parezca repetir el ciclo anterior, lo supera, porque el hombre traza en la historia una espiral, lenta, difícil, pero segura, que constituye la trabajosa marcha de la humanidad en busca de una mayor felicidad en el Reino de este Mundo ⁶.

Como en el resto de la producción literaria de Alejo Carpentier, en las novelas que hemos presentado someramente se concreta la concepción de compromiso social sustentada por el escritor cubano y, por ende, ellas pueden ser consideradas como instrumento de indagación y como forma de conocimiento. *El arpa y la sombra* y *La consagración de la primavera* son obras disímiles, pero también complementarias. Cada una de ellas, desde la perspectiva que le es específica, contribuye a la configuración de ese inmenso cuadro que, sobre los múltiples, distintos y concomitantes rostros de América Latina, trazó con rigor y lucidez la pluma de Alejo Carpentier; son elementos de un vasto proyecto, de un vasto trayecto que comenzó por la exploración y se convirtió, según la expresión de Graziella Pogolotti ⁷, en reconquista del mundo americano. Son obras que ofrecen la verídica (y maravillosa) imagen de nuestra América.

2

CARLOS SANTANDER

Con Alejo Carpentier desaparece uno de los últimos representantes de una generación que, podemos decir, configura la literatura hispanoamericana contemporánea. Pablo Neruda, César Vallejo, Vicente Huidobro y Nicolás Guillén en la lírica son, después de Darío, nombres fundadores, tanto como Borges, Miguel Ángel Asturias, Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, Agustín Yáñez y Carpentier lo son en la

⁶ Salvador Bueno: «Alejo Carpentier y su concepto de la historia». *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Toronto, 1970, p. 263.

⁷ Graziella Pogolotti: «América reconquistada». *Suplemento de Literatura Cubana*, del Resumen Semanal de *Granma*, La Habana, 6 de enero de 1980.

prosa. A partir de ellos, la literatura hispanoamericana no será ya nunca más ni eco ni folklore y se habrá elevado al rango de la universal.

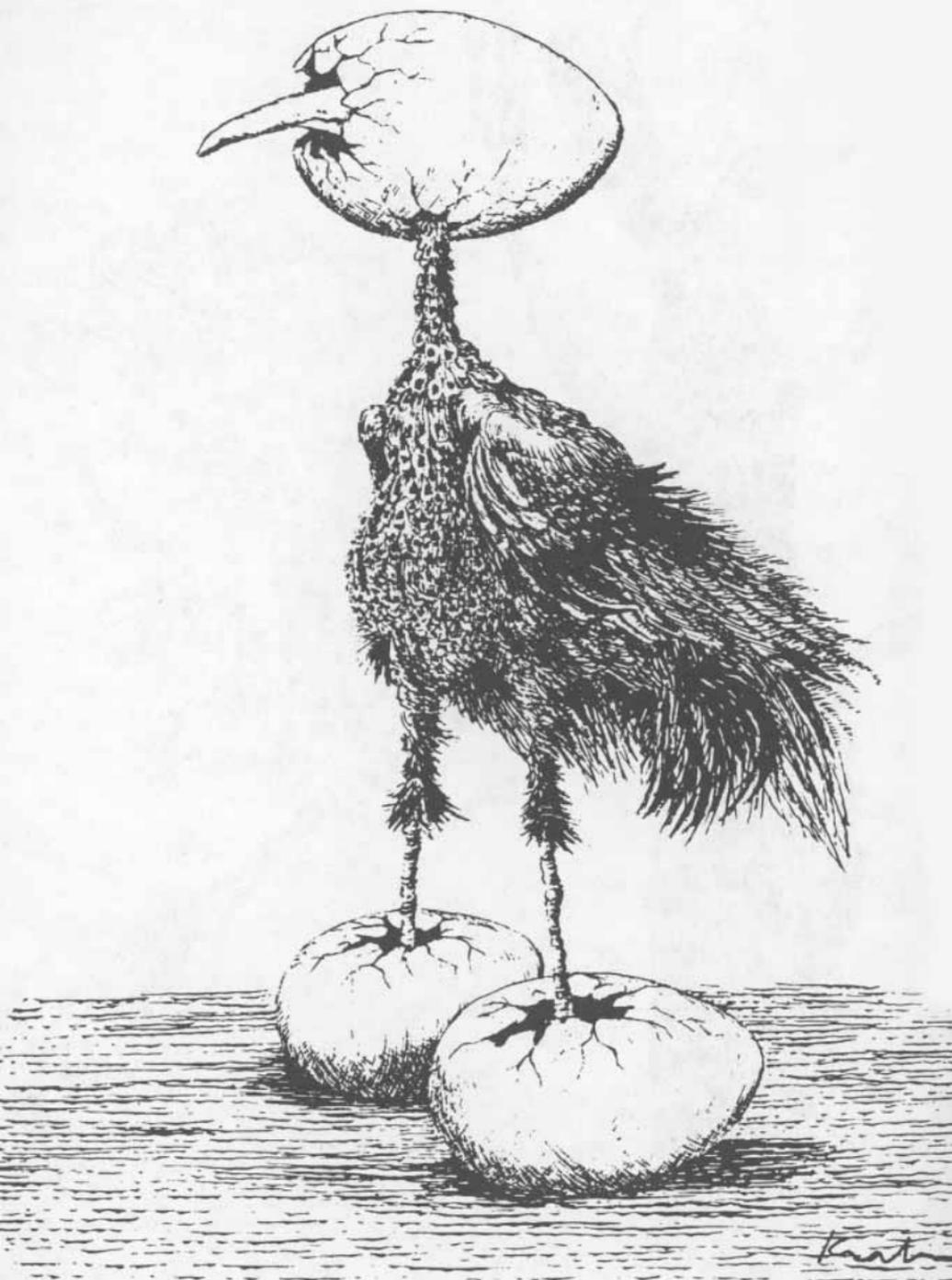
¿Qué aporte particular les ha permitido realizar esta inmensa tarea? Pareciera que la muerte iluminara de pronto el conjunto de lo que han hecho, poniendo de relieve lo que la cotidianidad oculta. Así la muerte de Carpentier, a los setenta y seis años de su edad, pone un punto final al sentido de su obra, la obra que le sobrevive. Y será este rayo doloroso el que abrirá las puertas del homenaje y del balance. Es a través de esta personalidad y de esta obra, señera y representativa, que podemos esbozar con respeto, lo que ha sido su aporte.

En la tradición de los hombres de letras hispanoamericanos, llama la atención el que éstos hayan sido escritores de oficio. Su vocación profunda les ha hecho privilegiar la actividad de las letras por sobre toda obra. No se encuentra en ellos el caso del funcionario que acecha la oportunidad que puede otorgarle el horario burocrático para ejercitarse clandestinamente. Si los escritores de la generación de Carpentier llegan a la Administración —a las bibliotecas o a la diplomacia, por ejemplo— lo harán desde la literatura. Y antes se habrán defendido heroicamente para no caer en la trampa de un oficio ajeno a su objetivo vital.

La seriedad de esta selección no exenta de riesgos personales es proporcional a la seriedad con que se concibe la actividad literaria. Para Carpentier fue siempre un oficio que, como en el caso del artesano, implica saber. La obra no surge, como antaño, de la espontaneidad, sino del trabajo aplicado que es producto de una reflexión profunda sobre el material y sus posibilidades de expresión. Hay que informarse y conocer. No es rara entonces la erudición que resulta de este esfuerzo, verdaderamente asombrosa en nuestro escritor cubano. Por lo mismo, no es excepcional tampoco que, junto a la obra creadora, encontremos una reflexión crítica importante que da a conocer sus procedimientos y su sentido dentro de una concepción general de la literatura y del mundo. Estos escritores han sido enemigos de la improvisación. Tal vez como reacción contra la sociedad de la que emergen —aparte de injusta, desordenada, irracional y contradictoria hasta la caricatura— ellos postulan el orden, la organización reflexiva de las formas. En una época en que el arte europeo realiza una búsqueda febril de nuevos modos de expresión, esta generación con verdadero terror huye del caos, disciplina la fantasía, se refugia en el mundo ordenado de las estructuras. Al profundo irracionalismo de la vida se le opone un sistema de formas altamente racional, de lucidez paroxística. Por eso, Alejo Carpentier —amigo de Desnos y de Breton, colaborador de la revista *La Révolution Surréaliste*— terminará por reconocer lo que en el surrealismo es búsqueda de nuevas dimensiones de la vida, pero rechazará indignado sus procedimientos en lo que tienen de arbitrario, de irreal —máquina de coser sobre una mesa de operaciones, como dirá él—, de «supercherías».

En la concepción que tiene Carpentier del mundo, la vida —la vida social— es caótica, arbitraria, enajenante, repetitiva. El hombre contemporáneo vive como un nuevo Sísifo. Aplastado bajo el peso de una organización social injusta y desposeedora. Casi al nivel del objeto, si no fuera porque guarda aún, y a pesar del mundo, un fuego prometeico en sus entrañas, que lo impulsa a aspirar a un mundo mejor. La historia organiza el ramo de estas aspiraciones en los ideales de una época. Surgen así el entusiasmo individual, las ilusiones colectivas, las revoluciones que, necesarias e indispensables, marcan la historia con sus columnas de fuego. Pero en la historia de la humanidad no abundan los ejemplos de ideales verdaderamente realizados. En la historia de la sociedad burguesa, al menos, ha habido un sistemático escamoteo del ideal igualitario y la vida se ha organizado sobre valores que alejan cada vez más al hombre de su naturaleza original. A la escala humana individual pareciera que no hubiera resurrección posible. Por contraste, este destino resulta más opresivo si miramos el ejemplo de la naturaleza que allí mismo donde muere es capaz de revivir. El horror del nazismo con sus campos de exterminio —y antes, el horror frente al primer holocausto mundial— hacen volver los ojos hacia el continente americano más próximo, al parecer, de su origen mítico. Sus montañas colosales, la vastedad infinita de sus mares, sus selvas infernales, su mezcla de culturas, su capacidad de hacer superponer los tiempos y las épocas en un mismo instante, le otorgan una dimensión maravillosa, «realmente» maravillosa. El descendiente de europeo que es Carpentier —padre francés, madre rusa— siente el «horror *vacui*» cuando contempla el espacio de sus antepasados. Prefiere entonces el mundo abigarrado que lo vio nacer. Es vitalmente caótico, demoníacamente confuso, pero aún original y espontáneo. El trabajo que ha hecho Carpentier —como muchos escritores de su generación— ha sido conocerlo, comprenderlo y transmitirlo a través de categorías estéticas, dándole su puesto en la historia general de la cultura. Es decir, ordenar el caos. Aplicarle conceptos que lo hagan inteligible, en una estructura de contrastes. Las categorías conceptuales están extraídas de las formas de cultura: pintura, arquitectura, música. Los acontecimientos de *El acoso* se desarrollan dentro del tiempo medido de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven; *Los pasos perdidos* se organiza en seis capítulos que se corresponden con los días del Génesis; es el cuadro «Explosión en una catedral», de un pintor napolitano anónimo, el que sirve de soporte simbólico a la estructura significativa de la novela *El siglo de las luces*. Así, el mundo que Carpentier nos presenta está conformado por una materia que lleva el sello original de lo americano, esa confusión todavía presente, aún genésica de las tierras y de las aguas y una forma que es percepción cultural, que es ordenamiento lógico, intelectual recuperación de lo orgánico, europea herencia.

Y no se puede negar que en la verdad estética encontramos esa verdad histórica de América Latina: su esencia jánica, producto particular de un antiguo mestizaje.





CONVERSACION CON JORGE ENRIQUE ADOUM

OSVALDO RODRIGUEZ

—Recordarás que te entrevisté por primera vez en junio de 1973 en París. Me habías obsequiado tu libro Informe personal sobre la situación y fuimos con Rubén Barreiro a ver una representación de tu obra de teatro. El sol bajo las patas de los caballos. En ese montaje se utilizaban trajes y máscaras diseñadas por Guayasamín.

Aquella entrevista no salió jamás. Estaba planeada para una de las publicaciones de la editorial Quimantú, y tú ya sabes lo que pasó en setiembre del 73.

Luego, la copia que guardé para mí se perdió en alguno de los puertos de este largo exilio.

Quise recordarte esto para empezar a conversar ahora en que tantas cosas han pasado en seis años de dictadura (¿dicta-dura, dictar duramente o dictado-que-dura, dirías tú, acaso, en tus poemas de post-español?). Pero tratemos de rehacer ese diálogo perdido.

Tú comenzaste siendo conocido como poeta: Ecuador Amargo (1949); Los cuadernos de la tierra (1951); Yo me fui por la tierra con tu nombre (1964); Dios trajo la sombra, que ganó el primer concurso de poesía de Casa de las Américas de Cuba en 1960. Luego, Informe personal sobre la situación, que reúne los antes nombrados y agrega otros. Luego te diste a conocer como autor teatral con la obra ya nombrada y que cuenta la historia de la destrucción de las civilizaciones indígenas americanas por los conquistadores. Y ahora hemos podido leer ese «texto con personajes»: Entre Marx y una mujer desnuda, del cual se dice: «Desafío a las formas literarias tra-

dicionales. *Obras totalizadora y a la vez abierta, verdadero laboratorio de literatura... balance o testamento de una generación (en la cual) el lector se ve atrapado y al salir habrá dejado en él una parte de sí mismo».*

¿Podrías explicar cuál ha sido tu desarrollo dentro de la literatura para poder abarcar ese abanico de posibilidades expresivas?

—Son muy raros en América Latina los que, habiendo nacido literalmente en la poesía, no se hayan en un momento dado expatriado a otros géneros. O sea que me pasó lo mismo que a casi todos. Y cada uno debe haber tenido razones y recorridos diferentes. En mi caso, ¿por qué el teatro? Se me ocurre que es el género que, en nuestros países, puede llegar a un público otro, quizá más numeroso pero, sobre todo, diferente: el formado por aquellos que por diversas causas —pobreza, analfabetismo, falta de hábito por falta de tiempo— no leen libros. Un público que es el pueblo o está más cerca de él. La prueba: no es por casualidad si en los regímenes de represión el teatro figura entre los primeros perseguidos. Es más peligroso, por más directo, que un libro. Porque cuando uno busca ese público no es para hablarle de los «demonios interiores» del creador, que se han puesto tan de moda últimamente, ni de otros problemas que sólo interesan a quienes cargan con ellos. Y porque en ese caso el público de un autor no se forma por la lenta adición de un lector más un lector más un lector, sino que se trata de una reunión de personas que se ponen a pensar sobre la situación, y a eso le tienen pavor los dictadores: ya se sabe, como dice el decreto, que «está prohibido formar grupos de más de dos personas». En cuanto a *Entre Marx...* no habría podido concebir esas reflexiones sobre la novela, sobre el oficio de escritor, sobre la política de nuestros países, sobre nuestra clase social en nuestras sociedades, en otro género que no fuera ese, un «texto con personajes» que participa del relato y del ensayo.

—*En Chile, en un foro en la Universidad Católica de Valparaíso, alguien te preguntó acerca de la eficacia de la literatura. Tú respondiste que los libros que de verdad han contribuido a cambiar el mundo son la Biblia y el Manifiesto Comunista. Sin embargo, en una entrevista aparecida en un «Magazine Littéraire» reciente, tú sostienes que aunque la literatura no puede gran cosa contra los fusiles y los dólares (salvo luchar para que no la asesinen y tratar de impedir que la compren), el ensañamiento de los inquisidores contra ella te empieza a convencer de lo contrario. Alguna razón habrá para que la palabra escrita, dicha de viva voz o cantada produzca tanto miedo.*

Siendo nuestro Continente un territorio aún tan analfabeto, ¿cómo explicas esa inquina represiva contra los escritores?

—El analfabetismo era mucho mayor a comienzos del siglo XIX y la administración española prohibía la entrada en sus colonias de

las obras de los enciclopedistas franceses, de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, etc. Circularon clandestinamente entre unos pocos que sabían leer y unos muchos analfabetos combatieron por la independencia. Analfabetos eran también en su mayor parte los que tomaron la Bastilla y los que asaltaron el Palacio de Invierno. Esos *hechos* históricos fueron consecuencia a largo plazo de ciertos *escritos* prohibidos. Pero no basta con prohibirlos o quemarlos: las ideas escapan a todos los Fahrenheit 451. La inquina contra los escritores es sólo uno de los aspectos de la cólera contra las ideas. Contra ciertas ideas. Es decir, contra ciertos escritores. Porque escribir no es una actividad subversiva cuando se trata de autores que se sienten a gusto en el sistema, al que sirven desde sus obras como desde un puesto público y del que reciben elogio y condecoraciones. Hoy día, cuando los dictadores se empeñan en robarles a nuestros pueblos su historia pasada —rehaciendo los manuales, destruyendo bibliotecas, quemando archivos— y en no dejar huella de la historia presente —censurando la información, clausurando periódicos, suprimiendo la enseñanza de antropología y de sociología, estableciendo controles del pensamiento—, los escritores son los verdaderos cronistas de su época: sólo en sus obras podrá encontrarse mañana el testimonio de lo que sucedió hoy. Y sabido es que el asesino trata de hacer callar y de suprimir al testigo que estorba.

—*Tú eres un conocedor de la Historia de América Latina (que aparece como leitmotiv en gran parte de tu poesía). Según tu juicio ¿a qué se debe esta verdadera explosión de cantidad y especialmente de calidad de nuestra literatura? ¿Qué relación tiene ese fenómeno con la violencia desatada en nuestro continente?*

—¿Debo entender por «explosión» algo súbito? Y por el empleo del adjetivo «esta», ¿una explosión cercana? En otras palabras, ¿una literatura latinoamericana reciente —y a partir de cuánto es reciente— que se hubiera producido, digamos, por generación espontánea? Sí es así, no creo que haya habido explosión alguna. La ilusión de cantidad la crea, entre otras cosas, la industria editorial que, respondiendo a un mayor interés de los lectores y aprovechando el éxito del último libro de un autor, publica reediciones de obras de hace 15 ó 20 años: hoy se está leyendo en América y en Europa lo que Onetti publicó en 1961 y 1964, José María Arguedas en 1958, García Márquez en 1955. Además, y en buena hora en la mayoría de los casos, hoy se suele considerar a nuestro Continente como una unidad, de modo que al hablar de literatura latinoamericana las carencias de un país se compensan con la riqueza de los demás. Porque cualquier entusiasmo nacional se nos caería a los talones si comparamos, por ejemplo, la poesía chilena de hoy con la de los años 40. En el Ecuador se publicaron, entre 1930 y 1950, y con menores posibilidades editoriales que las actuales, unas cincuenta novelas de cierta importancia, algunas de ellas por lo menos para la literatura nacional:

dudo mucho de que en los treinta años siguientes, cuando finalice 1980, hayamos alcanzado ese número y esa importancia. Por lo que hace a la calidad, la «explosión» es mucho más ilusoria puesto que en arte no existe evolución: los escritores actuales son a su época lo que los anteriores fueron a la suya. Y si hoy no se escribe como hace cincuenta años, en 1930 no se podía escribir como ahora. Se puede (n) comparar la (s) literatura (s) a fin de establecer las constantes y las diferencias, la continuación o la ruptura de la tradición, pero no criterios de valor fundados en nuestras preferencias, que son también de época. La novela latinoamericana actual es heredera de su predecesora (y deudora de la gran poesía de América, también). Es más compleja, debido a la complejidad creciente de nuestras sociedades, y más variada, en respuesta a la multiplicidad de temas que esa sociedad propone. ¿Qué relación tiene este fenómeno con la violencia? Ninguna. La violencia oficial, que no es sólo de hoy sino que ha cambiado de paralelo, no ha servido sino para entorpecer el proceso normal de la creación artística y para causar bajas en las filas de la literatura. No vamos a atribuirle otros méritos.

—*Tu libro Entre Marx y una mujer desnuda es imposible de resumir (lo dice ya el comentario de la contratapa). Es, en realidad, un caleidoscopio múltiple, un desafío simultáneo en varios terrenos del pensamiento. Yo lo siento un poco a la manera de los poemas de Pablo de Rokba, es decir, como meterse bajo una cascada, torrente que sabes beneficioso, pero que amenaza con llevarse consigo o te llena los oídos y te rebalsa el alma. Entonces se me transforma en libro de consulta. Tú, que has sido celebrado por los poetas jóvenes, por inaugurar un mundo distinto en la poesía. ¿Buscarte conscientemente también ese «ordenado-desorden» en este libro?*

—Toda búsqueda es consciente, pero a veces el hallazgo no lo es. Contra mi propósito, el proceso de escritura de ese libro se fue convirtiendo en el tema mismo del libro (se trata, en apariencia, de reflexiones, notas y apuntes sobre situaciones, personajes y diálogos de una novela que, aparentemente, no llega a escribirse). Sólo entonces encontré «conscientemente» que no debía introducir en ese material una ordenación lógica que, por ser a posteriori, habría sido falsa, y hasta tramposa frente al lector. Por lo demás, cuando se habla de «desorden» es porque se tiene una noción implícita de cierto «orden». La nota editorial se refiere al «ordenado desorden de sus capítulos». Por ejemplo, el prólogo comienza en la página 233. Flaco servicio me haría quien pensara que soy capaz de emplear recursos como ese en busca de una originalidad que sería artificiosa y barata. Sucede, simplemente, que fue al terminar la página que impresa iba a ser la 232 cuando pensé que, para ser enteramente honesto, debía decir quién fue la persona que me sirvió de modelo lejano del personaje principal: interrumpí el capítulo, escribí el prólogo y lo dejé en ese

sitio, de acuerdo con el orden propio del libro, en lugar de sacarlo de allí y ponerlo al comienzo, que es lo que el otro «orden» prescribe.

—*En un texto tuyo aparecido en la revista cubana Casa de las Américas, bajo el título de Y en el cielo un huequito para mirar a Quito (No 99, 1966, p. 80), hablas del humor de los pobladores de tu ciudad como una forma de defensa (aplicable, imagino yo, a todo el resto de latinoamérica; si no, sépase de los chistes en los campos de concentración; porque, me decía un amigo que estuvo preso, «si no nos matamos un poco de la risa, corremos el riesgo de terminar muriéndonos de pena»). Entonces, a ese humor que es también tan importante en tu libro, ¿qué papel le asignas tú en tu creación y en la de los demás?*

—Aunque nos vanagloriamos, personal y colectivamente, de nuestro sentido del humor, nuestra literatura ha sido por lo general muy austera: ha sonreído poco. No abundan los Machado de Assis ni los Macedonio Fernández. Quizás por la aspereza de la realidad a que circunscribió su territorio. Pero el humor de nuestros pueblos surge de esa misma realidad, a veces como única manera de defenderse de ella. Las cosas han cambiado en los últimos años: la literatura latinoamericana ha asumido la mentalidad y el leneguje populares y desmonta ingeniosamente la estupidez del sistema, la crisis de los valores de nuestra sociedad, la cursilería de las clases dominantes, el absurdo de ciertas situaciones. El escritor, al mismo tiempo que toma muy en serio su trabajo, ya no se toma demasiado en serio a sí mismo. Y, como lo dice muy bien tu amigo, en muchos de nuestros países la ironía y la sátira y la risa no son hoy día solamente arma sino también escudo: una manera de preservarse para sobrevivir en las condiciones más hostiles.

—*Dices en tu libro algo que toca un problema delicado: «Un obrero, por muy revolucionario que sea, no cuelga en su casa una reproducción de un niño muerto, de una mujer enferma, de los huelguistas o los fusilados: para eso le basta con la vida. El también busca en el arte una evasión, un paisaje, una mujer desnuda, lo que no se tiene, el derecho a soñar».*

—*Recuerdo que Cuixart, el pintor Catalán, decía algo parecido, a veces me canso, quisiera pintar un campo con margaritas. Pero está visto que el escritor (y también el pintor) tienen que y deben estar comprometidos. No pueden soslayar el compromiso. Se repite, como una vuelta atroz del tiempo el «venid a ver la sangre por las calles» con que nuestro Neruda inauguró toda la vasta zona social de su poesía. ¿Cómo conciliar esto? En tu libro cuentas que un Tupamaro te escribía desde la cárcel de Montevideo hablándote de la Primavera de Boticelli como de obra de belleza más lograda que había conocido. Agregaba, sin embargo: «Pero comprenderás que ahora me parece mucho más hermosa una metralleta».*

Tú señalas más adelante que también te inclinas por este nuevo juicio de belleza..., pero que sigues escribiendo. Por último, recuerdo que en ese foro de Valparaíso decías que no veías por qué le exigían a los escritores que arreglasen lo que los banqueros y los comerciantes, el ejército y los gobiernos burgueses habían estropeado durante años. Pero me sigue quedando en pie la pregunta. Porque si no le damos ese mínimo de sueño a nuestra gente, se la dan los otros, es decir el enemigo.

—Esa duda no es sólo tuya o mía y esa pregunta nos la hemos planteado todos cuando, precisamente por habernos dado cuenta de que vivimos en el peor de los mundos, reclamamos el derecho a soñar. En lugar de responder sobre la posibilidad de conciliar el sueño con el compromiso o sobre la diferencia que existe entre «soñar» y ponerse (o dejarse poner) una inyección de «morfina» o de otra droga cualquiera —el *american way of life*, la democracia occidental, la sociedad de consumo—, me parece mejor copiar aquí esa cita de alguien infinitamente más autorizado que yo —Lenin—, que no por casualidad puse como epígrafe de mi libro: «Si el hombre estuviera completamente desprovisto de la facultad de soñar, si no pudiera de tiempo en tiempo adelantarse al presente y contemplar con su imaginación el cuadro coherente y enteramente terminado de la obra que se esboza apenas entre sus manos, decididamente no podría imaginar qué motivos haría emprender al hombre y llevar a término los grandes y fatigantes trabajos del arte, la ciencia y la vida práctica... El desacuerdo entre el sueño y la realidad no tiene nada de nocivo, siempre que el hombre que sueña crea seriamente en su sueño, que observe atentamente la vida, compare sus observaciones con sus castillos en el aire y, de una manera general, trabaje a conciencia por la realización de su sueño». Por eso agregaba yo, en la entrevista del *Magazine Littéraire* a que has hecho referencia, que reclamaba «también el derecho a interpretar los sueños de algunos escritores que no quieren ver la pesadilla de la realidad, sobre todo cuando dan muestras de una voluntad evidente de no contradecir la sintaxis del poder».

—Tú propones, con respecto a la estructura de tu libro algo que, sin duda, no es novedoso en literatura, pero que sorprende. Me refiero a ese mostrar entero el andamiaje. Tu libro se asemeja a esos edificios recién terminados, pero a los cuales no sólo no les han quitado los andamios, sino que les subiste el olor a pintura fresca, a alquitrán, el jardín está cubierto de casquetes de cemento y desde fuera se ve el patio cubierto de escombros. ¿Quisieras hablarnos de este recurso de desnudarlo todo?

—Dado que no podía, y para entonces tampoco me interesaba ya, presentar el libro como una casa terminada, ¿qué objeto habría tenido tratar de ocultar los planos, la distribución de las habitaciones, el trabajo que requirió levantar poco a poco el edificio ni retirar los

andamios y ni siquiera los restos de los materiales de construcción? Si la escritura de la novela se había vuelto el tema de la novela, el autor —como tal, como el hombre que escribe y no disimulado tras un narrador imaginario— se volvía también un personaje que no oculta sus dudas, sus problemas, sus equivocaciones. Por ejemplo, en determinado momento, en lugar del párrafo supuestamente acabado, figuran su versión inicial y la ya corregida; en otro, en lugar de la escena supuestamente definitiva, las variantes previas que pude haber roto. Naturalmente, una vez que estaba clara la intención formal, la concepción estructural del libro, hubo que convertir aquello en técnica de relato, elaborarlo literariamente, sin necesidad de mostrar a cada instante el procedimiento.

—*Te hago una pregunta y nuevamente es el propio libro quien me responde.*

«El escritor es un secretario de actas o un corresponsal de guerra de la sociedad, decía Gálvez. Entonces que no me jodan más en este país pidiéndome una literatura épica: el secretario no puede inventar actas de una sesión que no se ha celebrado, el corresponsal no puede enviar despachos sobre acciones heroicas que no tuvieron lugar.»

Entonces y aun a riesgo de salirnos un poco del tema ¿no crees que Nicaragua es hoy por hoy una buena sesión y más aún una buena acción?

—Eso es precisamente lo que reclama Gálvez (quien, por lo demás, se refiere a un país preciso en un período muy preciso). Habría que ser Somoza o uno de los asesinos que integraban la guardia para negarlo. Y habría que ser imbécil para no advertir en Ernesto Cardenal, por ejemplo, un magnífico corresponsal de la lucha y de la victoria. Sé muy bien que se podría argüir que la lucha de los pueblos es un proceso largo e incesante, que la epopeya no es forzosa-mente un canto de victoria, que puede serlo también de una derrota como la que sufrimos —transitoriamente— en algunos, muchos, de nuestros países. Pero de lo que se trata es de contradecir a quienes pretenden reducir la literatura a sus contenidos y limitar los contenidos a la anécdota. Peor aún: evaluar la literatura por la intención y juzgar la actitud literaria según el tema de la obra.

—*Vuelvo a la carga. Creo que en el fondo hay un juego consciente en el libro, un juego consciente que tiene que ver con el pesimismo que no es tal. Me viene a la cabeza una frase de Eduardo Galeano en esta misma revista: «Las cosas para cambiarlas hay que empezar por nombrarlas». Ahora bien, tu libro se caracteriza por nombrar, incluso cosas que hacen cosquillas muy a la diestra y no poco a la siniestra.*

Y otra cita tuya:

«Entre nosotros el libro casi siempre va a parar precisamente en manos de esos lectores para quienes no ha sido escrito, y pierden entonces su sentido todas las claves, el lenguaje cifrado, el sistema de señales. Exactamente esa carta leída por alguien que no es su legítimo destinatario. Pero qué le vamos a hacer.»

Como no puedes decirme que son los analfabetos de América Latina los destinatarios, puesto que eso ya está definido varias veces en tu propia obra, se supone que son los alfabetizados y entre ellos nosotros; es decir salvemos una parte del público, de lo contrario esta renovación no tendría sentido. Ahora lo importante es saber si este público limitado, es decir nuestra pequeña burguesía consciente es o no es capaz de remecerse con este remezón de solapas que constituye tu libro. ¿Te parece?

—Conozco la reacción de muchas personas al finalizar la lectura del libro. Son en su mayoría testimonios —generalmente cartas de desconocidos— conmovedores: algo como haberse visto en un espejo, como un examen de conciencia, como un arrepentimiento y hasta vergüenza. Pero el propio Gálvez dice que «no escapamos a nuestra clase por el solo hecho de odiarla». Esos sentimientos deberían ser sumamente profundos y largamente duraderos para que pueden determinar un cambio del comportamiento, aun cuando sólo fuera del comportamiento individual. Y por otra parte tengo la impresión de que cada uno de nosotros, al sentirnos reprochados o algo incómodos, hace un gesto equivalente, más o menos, a decir: los burgueses son los demás.

—*Me parece, por último, que tú mismo te adelantas a cualquier tipo de juicio (claro que clásico o unilateral) de tu libro. Acaso por tu condición de «cosmopolita y desgarrado» (como ya se dijo de ti), acaso por ser un «dinamitero retirado» como lo dices tú mismo; acaso por provenir de esa zona tan especial del mapa «tan cerca del cielo» o una de las partes que tienen que ver con el centro de la tierra, sea que eres redondo en tus juicios y siempre te muerdes la cola antes que te la muerda el crítico (que es el oficio de los otros, para utilizar tus propias palabras).*

Todo esto sugiere varias preguntas más, pero sólo quiero hacerte —muy breve— la última: ¿En tu creación, qué viene después?

—Me resulta difícil hablar de proyectos: o uno no los cumple nunca o al llevarlos a cabo resultan ser algo muy diferente de lo proyectado. Y en ambos casos, uno queda como mentiroso, ¿no te parece?





Esta casa continuará siendo
el punto de contacto con la
Patria

EL HUSAR DE LA MUERTE (1925).
Film de Pedro Sienna.

EL CINE

Con el advenimiento del sonoro, el cine chileno experimenta la carencia de infraestructuras como barreras casi infranqueables para definir el perfil de una producción nacional. Sin embargo, la conciencia del subdesarrollo se ve limitada por una concepción que se fija erróneamente la tarea de reproducir en las condiciones de Chile, el paradigma del cine de los países desarrollados. Así, la acción institucional resulta, en muchos momentos, de alcance muy restringido para conjurar el fantasma del cine industrial —el de Estados Unidos en particular— cuya sombra se proyecta catastrófica ante muchos talentos que sueñan con el arte cinematográfico.

La lucha en contra de ese fantasma proviene de otros horizontes. Con diferentes signos y medios la actividad de otros países latinoamericanos da a conocer, a los cineastas chilenos, las soluciones intentadas en otras formaciones sociales subdesarrolladas hasta culminar con la decisiva lección de los brasileños —según Raúl Ruiz— sobre los jóvenes realizadores chilenos en la década del sesenta. ¿Será, entonces, el cine uno de los sectores de la producción cultural que ha sentido, con más claridad, el fenómeno de la influencia horizontal latinoamericana? La evolución de una cinematografía cuyos inicios van mucho más allá de la Crisis del 30 y las declaraciones explícitas de algunos de sus cultivadores más destacados parecerían confirmarlo.

Los trabajos que se han dedicado a la historia del cine chileno —después de apartar una espesa fronda de mitos— hacen comenzar la actividad cinematográfica chilena casi con el despuntar del siglo. Carlos Ossa fija como un momento decisivo el 26 de mayo de 1902, cuando en la Sala Odeón, de Valparaíso, se exhibieron vistas de un ejercicio del Cuerpo de Bomberos realizado un mes antes en la plaza Aníbal Pinto. Por otra parte, la interesante recopilación de Edmundo Urrutia, *Recordando*, rescató el documental filmado con ocasión de la llegada al puerto de los restos del presidente Pedro Montt, fallecido en Bremen en agosto de 1910. Después de esos y otros

esfuerzos precursores, hay noticias de un total cercano al centenar de largometrajes argumentales, de los cuales una buena parte pertenecían a la época muda. ¿Cuánto queda de esa producción? De acuerdo con el testimonio de Alicia Vega, el único largometraje que se conserva es *El húsar de la muerte*, realizado por Pedro Sienna en 1925. La cinta, basada en la personalidad histórica de Manuel Rodríguez, ha llegado hasta nuestros días gracias a la restauración efectuada por el cineasta Sergio Bravo. El resto se ha perdido irremisiblemente por descuido de sus propietarios o por falta del adecuado apoyo institucional para preservar este sector de nuestro patrimonio cultural. En la documentación sobre ese cine anterior a los años treinta, hay tres nombres que ocupan un lugar privilegiado: Carlos Borcosque, que se inicia en 1923 con *Hombres de esta tierra*; Jorge Délano, cuyo film *La calle del ensueño* es galardonado en la Exposición Internacional de Sevilla de 1929, y Adelqui Millar que, después de una dilatada actividad en el cine mudo, dirige en 1931 *Luces de Buenos Aires*, película rodada en los estudios de Joinville, en Francia, y protagonizada por Carlos Gardel.

Las ideas de planificación económica que se imponen a partir de 1938 también tocan a la actividad cinematográfica. En 1942, la Corporación de Fomento de la Producción funda los estudios Chile Films para estimular el progreso de la industria. La política cultural a la que responde la fundación de Chile Films, impregnada de la ideología desarrollista, se propone imitar el éxito obtenido en los circuitos comerciales por la cinematografía argentina especialmente. La transferencia de una nómina de directores y de un recetario de convenciones no favorecen precisamente el balance final de Chile Film que, en 1949, es entregada a subasta pública. La producción independiente, que jamás cesa durante la década, ni en años posteriores, no permite, sin embargo, hablar de una cinematografía chilena con un perfil cultural definido. En la atmósfera social asociada al triunfo del Frente Popular, los films de Eugenio de Liguoro obtienen los éxitos más resonantes de taquilla. El esquema es sencillo: la introducción de tipos humanos extraños de un arsenal populista cuyos *tics* denuncian el molde de la cinematografía mexicana o argentina. Más adelante, una producción esporádica de desigual valor conduce a arraigar en el grueso público una imagen del cine mudo chileno con muchos atributos de mitología en cuanto a sus niveles de calidad. Pese a los riesgos de las analogías, la comparación con el vigoroso movimiento teatral universitario, surgido también en la década del 40, arroja diferencias demasiado evidentes.

Varios acontecimientos culturales preparan el florecimiento del cine chileno en la segunda mitad de los años sesenta. Una apreciable actividad de cine-clubs asociada a las universidades; las enseñanzas directas de Joris Ivens, que realiza su film *A Valparaíso* con un equipo de jóvenes cineastas chilenos; la revitalización de una fuerte conciencia crítica y el redescubrimiento de Latinoamérica creados por la Revolución Cubana. Los elementos más directamente desencadenantes serán dos de índole institucional. El primero son las medidas en favor de la actividad cinematográfica aprobadas en 1967: liberación de impuestos a la importación de película virgen de 35 mm, a la internación de equipos y a las entradas en las salas que exhibieran cine chileno. El otro será la organización del Primer Festival de

Cine Latinoamericano, organizado por el cine-club de Viña del Mar, que facilitó los contactos de los jóvenes cineastas chilenos con las nuevas promociones latinoamericanas que habían avanzado en la búsqueda de nuevos lenguajes cinematográficos en otros países dependientes y subdesarrollados. Lo cierto es que en el lapso de dos años urgen las personalidades y las obras que fijarán el rumbo de la cinematografía chilena: *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz; *Valparaíso, mi amor* (1969), de Aldo Francia; *Caliche sangriento* (1969), de Helvio Soto, y *El chacal de Nahueltoro* (1970), de Miguel Littin.

Hay opiniones que coinciden en señalar que en el período de la Unidad Popular la actividad cinematográfica, pese al apoyo y al estímulo recibidos, se vio afectada por la ausencia de una política cultural clara respecto de los medios de comunicación de masas. Después de un manifiesto redactado por los cineastas de la Unidad Popular, uno de cuyos puntos declara: «... Antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestros pueblos y su tarea: la construcción del socialismo», los problemas del sector cinematográfico se vieron agudizados por las represalias de las doce distribuidoras norteamericanas que controlaban el mercado cinematográfico. En lo referente a aspectos de producción, Chile Film —núcleo de una planificación de la actividad cinematográfica— no contaba con la infraestructura necesaria. A todas estas dificultades han de sumarse además las interferencias en la gestión administrativa derivadas de prácticas políticas coyunturales. Sin embargo, durante el período se gesta una de las obras de mayor interés y que completa el conjunto de nombres ya citados. Nos referimos al ciclo documental acerca de la Unidad Popular emprendido por Patricio Guzmán: *El primer año* (1972), *La respuesta de octubre* (1973) y *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979).

«Los acontecimientos políticos del 11 de septiembre de 1973 —escribe Alicia Vega— detienen la producción del cine nacional. Gran parte de los realizadoras y técnicos activos abandona el país, entre ellos: Ruiz, Littin, Soto, Chaskel, Ríos.»

La derogación de los decretos que favorecían a la actividad cinematográfica obliga a la mayoría de los realizadores a cobijarse en un cine publicitario o simplemente a retirarse. Si el juicio puede ser matizado con las observaciones de Jacqueline Mouesca acerca del impacto de la cinta *Julio comienza en Julio*, de Silvio Caiozzi, no es menos cierto que su «Filmografía» demuestra el peso definitivo para nuestra historia cultural del cine producido por los cineastas exiliados.

¿Hacia dónde va el cine chileno de acuerdo con la producción de los años postgolpe? Sería prematuro e imprudente hacer afirmaciones. Vale la pena señalar, eso sí, que dos películas de temperamento y lenguaje absolutamente diferentes, como *La hipótesis del cuadro robado*, de Raúl Ruiz, o *Viva el presidente*, de Miguel Littin, para citar sólo dos ejemplos, concitan el interés de los públicos y de los especialistas internacionales. Por supuesto, queda aún el problema capital de la repercusión de esta producción en el proceso de la vida nacional. Obviamente, mientras tanto es imposible de evaluar, sin olvidar, además, que nos encontramos ante productores culturales en la plenitud de la fuerza y de la madurez creativa. Por

tales razones, hemos preferido oír las voces de estos protagonistas de la cinematografía chilena: Guzmán, Littin, Ruiz, Soto; a los cuales se agregan representantes de la promoción cinematográfica emergente: Sebastián Alarcón, Orlando Lübbert, Jaime Barrios, Cristián Valdés. Lamentamos muy sinceramente no haber podido contactar a Aldo Francia, y no haber recibido un testimonio pedido oportunamente sobre las vicisitudes de la filmación de *Julio comienza en Julio*. Del mismo modo, pedimos excusas por las reducciones obligadas a que debimos someter algunos materiales, sólo por razones de espacio y por la naturaleza de la documentación.

Como se indica en la página correspondiente, el coloquio *Orientación y perspectivas* es un resumen de la mesa redonda organizada por el periodista y escritor José Miguel Varas con ocasión del Festival Internacional de Cine de Moscú (1979), y en la que participaron, aparte de los cineastas ya citados, el escritor José Donoso y el periodista Eduardo Labarca.

El texto de Patricio Guzmán es un extracto de una larga entrevista realizada por el periodista español Pedro Sempere y publicada anteriormente en el libro *Chile: El cine contra el fascismo* (Fernando Torres, Editor, Valencia, 1977). El testimonio de Helvio Soto es un fragmento de un trabajo más extenso entregado por el cineasta a pedido nuestro.

El material gráfico proviene en su mayor parte del libro *Re-visión del cine chileno*, de Alicia Vega, y de los archivos de la revista *Cahiers de Cinéma*.

Es necesario agradecer, en forma particular, a Jacqueline Mouesca, cuyo archivo especializado sirvió para estructurar el presente capítulo.

L. B.

NO HACER MAS UNA PELICULA COMO SI FUERA LA ULTIMA

Entrevista realizada por LUIS BOCAZ

—*Cuando uno examina la documentación sobre el cine chileno se da cuenta de que hay varias opiniones en el sentido de considerar que éste comenzaría prácticamente a partir de 1967, o por lo menos en la década del sesenta. Se agrega, incluso, que habría una suerte de exageración mítica respecto de un pasado, situado hacia los años diez o en la década del veinte. ¿Qué piensas tú sobre estos criterios de periodización de la historia de nuestro cine?*

—Bueno, tú conoces a Jorge Ibargüengoitía. Tenía una teoría que tal vez no sea válida para toda América Latina, pero que yo creo que es válida para el cine chileno. Es la teoría de las sucesivas decapitaciones. Es decir, que la cultura latinoamericana se desarrollaría hasta un cierto punto, después de lo cual habría, por una razón u otra, una decapitación. Todos son decapitados, todos vuelven a empezar. En el caso del cine chileno es evidente que se produjeron varios intentos de partida, de despegue, y que por muchas razones, cada vez ha sido detenido. Del cine mudo tú sabes que prácticamente se conserva una sola película, *El Húsar de la Muerte*. Las otras están todas perdidas. Después hubo todos esos intentos en el cine hablado, que estaban siempre más o menos ligados con Argentina, y después ese intento de Chile Films, y el de —se sabe mal esto, tal vez— Chile Films con organizaciones paralelas ligadas a ella. Eso en los años cuarenta.

—*¿Qué opinas de las películas chilenas del pasado? ¿Viste alguna vez Recordando, esa recopilación de viejos noticieros mudos?*

—Sí, y recuerdo algunos planos que me gustaron..., pero son recuerdos muy vagos, como lo son en general de las viejas películas chilenas. Recuerdo haber visto una película de Borcosque...

Había un pecado original del cine chileno, y era que los diálogos prácticamente no se entendían. El eterno problema del sonido; no sé si sabes que había que compartir las dificultades de la lectura óptica del sonido en los estudios de Chile Films, sonido de mala

calidad de fabricación, de calidad mediocre, con el hecho que las salas no estaban adaptadas para las películas habladas en castellano, y las únicas, tenían un tipo de banda de sonido correspondiente al de las películas mexicanas, es decir, en que el sonido tiene un solo valor, está siempre en primer plano, se pronuncia muy bien, lo que te condena a no hacer sonido hablado en chileno...

—*Dime una cosa, ya que tocas el cine mexicano. ¿Tú no crees que habría una cierta relación entre el populismo del cine mexicano de los años cuarenta y ese populismo más o menos evidente que había en el cine chileno de esos años?*

—Yo tengo la impresión que estaba más cerca de la Argentina. Porque lo que dominan son las comedias. Nunca en Chile se logró hacer dramas fuertes. Cada vez que se quería hacer un drama, tenía siempre un toque intelectual, un toque «culto». Tal vez se debía a los guionistas. Toma *El ídolo*, por ejemplo, de Pierre Chenal, o *El escándalo*, que también bordea la comedia. Todas esas películas tienen siempre un toque culterano. El drama grosero lanzado para hacer llorar, yo no recuerdo ninguno.

—*Yo no hablaba tanto del melodrama, como del aspecto populista-sensiblero que tuvo en cierto momento el cine...*

—El único recurso claramente mexicano, inventado por ellos es mucho decir, pero digamos que lo usaron mucho, es el de la introducción de la canción; intercalar canciones es la única cosa que yo veo...

—*¿Pero y el personaje festivo que intenta hacer una explicitación del carácter nacional, como Verdejo?*

—Eso lo encuentras en todas partes. Lo encuentras en el viejo cine peruano, por ejemplo, o venezolano, aún en Colombia. Cuando el cine chileno empezó ese tipo de cine, tomando los dos grandes modelos, Argentina y México, empezó por todos lados. En la misma época hubo películas venezolanas, peruanas hubo varias...

—*¿Tú crees tener alguna deuda con respecto al cine chileno del pasado?*

—Deuda es mucho decir. No, mis deudas son literarias; todas las claves son literarias. *A posteriori* me gustaron algunas películas, algunas escenas, pero recordadas. En *Verdejo gasta un millón*, por ejemplo. La escena final: En la calle Manuel Rodríguez... Se van... Verdejo se saca la chaqueta y se la pone en los hombros de ella. Eso es todo; muy simple.

—*Volvamos a la pregunta inicial. Tuve la buena suerte de poder asistir al momento en que, en el Hotel Miramar, en Viña del Mar, estaba Joris Ivens. Hay muchas opiniones que indican que el impacto de su presencia fue fuerte. Tú mismo has dicho esto en alguna oportunidad. Si lo confirmas, dime en qué sentido fue efectivamente grande ese impacto.*

—Yo creo que debe haber sido el primer cineasta conocido, de peso, que aceptó analizar su obra en detalle. En una mesa de montaje hizo pasar una por una todas sus películas, y fue explicándolas prácticamente toma por toma. Hay que decir que en los hechos nadie siguió eso. Empezó con unas sesenta personas y terminó con cuatro o cinco, entre las cuales yo no estaba. Yo fui sólo algunas veces, porque estaba filmando, debo decir que gracias al propio Ivens. ¿Por qué fue para mí tan importante? Creo que porque él estaba habituado a trabajar con personas que trabajaban en distintos géneros cinematográficos y aceptaba, por lo tanto, la existencia de todos esos géneros. Chile, como todo país que empieza a trabajar en una actividad cultural, era, digamos, muy sectario. Yo había hecho un guión que podríamos llamar vagamente expresionista, lo que había chocado mucho a toda la gente que trabajaba en cine experimental, porque en Chile lo que correspondía hacer, en principio, era una película más realista. Ivens, acostumbrado a trabajar con gente de todo tipo, y siendo él mismo una persona que trabajó con la vanguardia francesa, estimó que lo que yo proponía era lo más normal, y dijo que había que apoyarlo. Fue mi primer contacto con alguien que piensa en política cultural de una manera muy abierta.

—*Dime una cosa, aun a riesgo de ser descortés: ¿Te gustó la visión que dio Ivens en su película sobre Valparaíso?*

—Si soy tan abierto como él lo fue conmigo tendría que decir que sí. El problema es que en Chile toda película, de un modo u otro, es inevitablemente un manifiesto. Por lo tanto, tiene que adoptar una actitud muy fuerte respecto a una realidad y al mismo tiempo tener en cuenta todas las fuentes de opinión. O sea, un acto político. Y lo de él es un acto político. Lo que hizo fue reproducir su primera visión de Valparaíso; estereotipó algunas cosas y dejó de lado otras. Y un mínimo de reconocimiento hacia la apertura que tuvo conmigo me hace ver su política así, y así yo la aprecié. La fui a ver de nuevo ahora último, y ya dentro de todas las otras películas, digo, con la perspectiva francesa de Valparaíso, puerto exótico, como podría serlo Singapur. Y visto así, bueno, es apreciable.

—*No hay que olvidar que nosotros tenemos también nuestro exotismo propio: Valparaíso, port de nostalgie... Hay que tener cuidado con eso. O sea, no sólo es la visión exotizante de afuera. También tenemos la nuestra...*

—Sí, pero los propios franceses tienen la misma visión de París viviendo en París. Una visión desde fuera y también desde dentro. Eso pasa con todas las ciudades emblemáticas...

—*¿Emblemáticas? Eso parece interesante...*

—No sé si lo puedo definir, pero para mí hay una serie de ciudades en el mundo que existen básicamente en los libros de juventud, que están inscritas, por lo tanto, en la cabeza de todos los adolescentes. Esas ciudades necesariamente tienen un valor emocional. Lo tiene la ciudad por ella misma y por lo que, respecto a ella, siente la gente que vive allí. La gente vivía en Bagdad y estoy seguro que

ve Bagdad al mismo tiempo por lo que es y por los estereotipos creados por *Las mil y una noches*.

—*Ya se ve que te inquieta el tema de la ciudad. Te lo oí decir a propósito de la película de Wim Wender que se llama justamente Alicia en la ciudad.*

—Bueno, la película me interesa por su reflexión sobre la imagen; y por el tema constante en él: un viaje y una relación; la asimilación de una relación a un viaje; una relación de un ser humano con otro... y la ciudad, claro... Es un tema que empieza a aparecer por todos lados. Una ciudad modular, una ciudad que es una mezcla de todas las ciudades, que acentúa esa diferencia entre ciudad y campo. Desaparece el pueblo chico; el pueblo chico no más que una prolongación de la ciudad. Deja de existir esta diferencia, esta lucha entre ciudad y pueblo chico, y aparece una gran ciudad tentacular, modular, compuesta de todas las ciudades del mundo, como en el caso de *Providence*, por ejemplo, con escenas filmadas en Bruselas, otras filmadas en Nueva York...

—*Y otras en el Estadio Nacional...*

—Otras en el Estadio Nacional... Y todas reconocibles. Es la ciudad inventada por la televisión, la ciudad inventada por el noticiero de TV.

—*Volvamos a lo de la ciudad emblemática, que creía que nos llevaría al problema del estereotipo. ¿No será que en relación con la ciudad tienes un problema como aquel de la «nacionalidad de pacotilla» en Chile, que tú has intentado desmitificar mediante tu concepción de los estereotipos?*

—Bueno, a mí me interesan los estereotipos. Yo tengo, digamos, la tendencia a reírme un poco de los estereotipos. Pero por lo mismo debo decir que me interesan. No he pensado mucho en eso. Mi relación con Chile es una relación personal, y con los chilenos también, eso es inevitable. Y como el arte nacional chileno —entramos en otro estereotipo— es desmitificar, desmontar un mecanismo, la teatralidad obvia es impensable en un chileno, es el pecado original...

—*Y, sin embargo, hubo una épica de Neruda, por ejemplo. Da la impresión que sería totalmente opuesta a tu visión del estereotipo.*

—Fue tan barroca como *La Araucana*; y lo barroco no puede ser épico.

—*Eso me sugiere algo respecto de tu trabajo, el cual siempre he sentido que tiene una asociación muy íntima con la poesía de Nicanor Parra. ¿Tú reconoces esa afinidad intelectual, anímica?*

—Sí, yo le dediqué *Tres tristes tigres*. Al él, al Colo-Colo y a Edwards Bello. Parra me interesa por su capacidad para captar, inmovilizar, digamos, ciertos tics lingüísticos y del comportamiento, el «grado cero» de la chilenidad.

—Hay una secuencia, ¿te acuerdas?, en *Qué hacer...* Hay allí una secuencia donde aparece Poli Délano levantando un vaso de vino y diciendo: ¿Y Nicanor Parra? Y allí termina la secuencia. ¿Por qué cortaste allí?

—Yo no hice esa película. Yo fui en ella lo que en Europa se llama un director de segunda unidad. O sea, yo trabajaba con dos cámaras; en general, tejía escenas. Cuando se filma con dos cámaras, se puede montar como se quiera. Y el montaje no fue hecho por mí. Te voy a decir más: yo no la he visto entera. La vi en Polonia quince minutos, y me fui porque vi la manera como había sido tratado ese material, que no era necesariamente espantoso... No era bueno, es cierto, nunca fue bueno. De partida hubo una especie como de malestar, porque nos dimos cuenta que desde el comienzo había sido una mala idea. ¿Qué significaba esa tentativa de diálogo, así fueran norteamericanos de izquierda y chilenos de izquierda?

—¿Una visión exotizante de la realidad chilena?

—Digamos que la izquierda chilena se acomodó muy bien a los estereotipos chilenos. Un chileno de izquierda, por ejemplo, puede usar corbata, como tú. Para él no hay una contradicción entre ser de izquierda y usar corbata. La izquierda norteamericana, en cambio, como es minoritaria, empieza por romper con los estereotipos, con el comportamiento exterior del norteamericano, con todo lo que tiene de formal, y actúan así respecto a todo...

—¿No será eso la presencia de un tipo de humor de años recientes? ¿El humor, por ejemplo, difundido por la revista MAD?

—No. Son los integrantes de la llamada «nueva izquierda», que empiezan por criticar el comportamiento cotidiano. De ella eran, aunque también formaban parte del pequeño grupo de trotskistas de la *Monthly Review*, los que fueron a Chile. Landau, ex secretario de Wright Mills. Es gente que descubre el Tercer Mundo, en primer lugar, pero que estéticamente aparecen muy ligados a la ruptura de las apariencias. Ellos están por la vida en comunidad, por cambiar todo tipo de comportamientos cotidianos, lo que los hace vivir una esquizofrenia cotidiana, porque si ellos tienen que seguir viviendo en Estados Unidos, tal cual es, no se dan cuenta que al cambiar de esa manera son más norteamericanos que nunca; están siendo integrados como espectáculo.

—Retomemos el hilo de nuestra historia. El Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar de 1967, ¿fue tan importante para el cine chileno como algunos han dicho?

—Sí, para nosotros. ¿Pero quiénes éramos nosotros? Cuatro, cinco personas...

—Tú insistes en que son cuatro o cinco... ¿Quiénes eran? Lúttin, Ruiz, Aldo Francia, Helvio Soto, Patricio Guzmán...

—Sí, los que después hicimos cine. Los que hicimos las primeras películas. En ese sentido es importante... Y claro, en el sentido de darnos cuenta de que lo que hacían los brasileños, y que tenía un gran impacto, también lo podíamos hacer nosotros, y que no era tan difícil hacerlo.

Hay que tener en cuenta... cuáles son las referencias. Nosotros queríamos hacer cine, éramos cineclubistas. Queríamos hacer cine y la referencia era el cine norteamericano, que era en cierto sentido un cine tan perfecto que hay que olvidarse de poder hacerlo. Y al mismo tiempo tan lejano de nuestra manera de ser; y también por una de sus funciones, la más aberrante de todas, ésa de crear la distancia definitiva entre ellos y nosotros. Tú debes recordar la frustración de todos los chilenos al salir un domingo de una *matinée* —siendo niños o muy jóvenes— y reencontrar su ciudad, la cara de uno mismo, uno no es rubio ni tiene los ojos azules; ni nunca podrá ser así. Incluso si se topa con algún rubio, se trata de un rubio «de otra manera». Todo se junta, porque hasta el hecho de no tener negros se vuelve una razón en contra, una razón para sentirse deprimidos. Ese cine estaba hecho —hay que mirarlo así— para impedir la posibilidad de tener una imagen propia. Es tal vez una de las razones más importantes por las cuales hicimos cine.

Por otro lado, está el cine de la Nueva Ola. Un cine muy intelectualizado, un metacine, un cine que hace reflexión sobre el cine, sobre el cine norteamericano, sobre la condición del ser humano, et cetera.

Entonces, nosotros: cualquier película que hiciéramos iba a ser acreedora al desprecio automático de todo el mundo. Y de repente nos encontramos con un cine que de la manera más evidente, más normal del mundo, y absolutamente sin ningún tipo de complejo cultural, se hacía con muy pocos medios, con los medios que nosotros podíamos tener, y con una libertad que no tenía ni el cine norteamericano ni el cine europeo. De repente nos encontramos con todas las ventajas: *Dios y el Diablo* y *En la Tierra del Sol*, de Glauber Rocha, es el «Diablo» y el «Dios» de Sartre, pero es además muchas cosas más que eso. Es un cine que no tiene ningún problema en citar, aceptar y avalar a Sartre, sin complejos, y ser, sin embargo, muy brasileño.

Es en ese sentido que la apertura del Festival fue muy importante para nosotros. Decirnos: bueno, no es tan difícil hacer cine. Estoy hablando del Primer Festival de Viña, el del 67, porque el del 69, dos años después, fue muy diferente. Entonces ya existían las primeras películas chilenas, y el problema se planteaba de otra manera. La cosa ya no era hacer o no hacer cine, sino dar o no dar una imagen de América Latina, de nuestro país. Hacer un cine que fuera a la vez de indagación de la manera de ser latinoamericana, y al mismo tiempo un cine de vanguardia, un cine contemporáneo. Un cine militante, al servicio de un movimiento político, o un cine que se queda fuera. Todo esto está planteado directamente en *La hora de los hornos*, de Solanas, que nos puso contra la pared y nos dejó sin aliento. Acentuado también, un poco indirectamente, por la presencia de los cubanos, que plantean la cosa así y nos dejan llenos de sentimientos de culpa...

—¿Tú crees que en ese florecimiento del trabajo cinematográfico de cuatro o cinco personas tiene que ver también, de algún modo, la influencia de la Revolución Cubana?

—Hay que tener en cuenta que el año 67 los cubanos descubrieron el cine brasileño al mismo tiempo que nosotros; unos y otros sufrimos el mismo tipo de impacto. Y mucho de lo que después hizo el cine cubano está muy influenciado por los brasileños...

—Eso es cierto desde el punto de vista de la creación en un campo específico, pero es indudable que en lo que se refiere al cuestionamiento de una realidad es legítimo suponer que algo cuentan los ecos de la Revolución Cubana. Estamos en el 67, han pasado ya ocho años desde el triunfo de la Revolución en un país latinoamericano... Salvo, claro, que tú pienses de modo diferente.

—Lo que yo trato de pensar es si tuvo realmente influencia directa. Porque con la Revolución Cubana todo el mundo simpatizaba, todos los que hacíamos cine simpatizábamos. Sí, nos gustó *Lucía*. A mí me gustaron, a todos nos gustaron sus películas, pero yo creo que era otro tipo de incentivo el que se necesitaba. ¿El incentivo cubano?... No estoy tan seguro... Quizá si al revés, si somos realmente honestos, había una razón para deprimirse. En Cuba el cine había sido tomado a cargo por el Estado y el Estado daba la posibilidad real de hacer cine. Nosotros no teníamos en ese terreno ninguna esperanza, y esto era una razón para deprimirse. Recuerdo a José Román cuando decía: «Nosotros nunca tendremos cine..., etc.» Una situación verdaderamente depresiva...

—E institucionalmente, dentro de Chile mismo, ¿qué elementos operaron favorablemente para lanzarlos?

—La famosa ley que sacó Correa...

—¿La de la Democracia Cristiana?

—Esa también. Pero hay que distinguir. Había un proyecto de ley global, que estaba preparando Patricio Kaulen —al frente de Chile Films, entonces— y que, como toda ley global, tenía todos los mecanismos de manipulación posibles y de control, por lo tanto, de la Democracia Cristiana. Y entre gallos y media noche, Hernán Correa, que era una persona que quería realmente hacer cine, su única obsesión era hacer películas (todo lo que se pueda pensar de él es problema aparte), por su cuenta, no sé cómo, logró hacer pasar en una ley, me parece que en la Ley de Presupuestos, dos artículos: uno que liberaba de impuestos la importación de película virgen y otro que establecía el retorno automático al productor, de los impuestos que se cobraban en las entradas a las salas de cine. Y como en una entrada que costaba diez los impuestos eran más o menos seis, prácticamente el sesenta por ciento volvía a manos del productor, lo que hacía por primera vez posible el financiamiento de una película chilena. Eso convirtió inmediatamente el hacer cine en una empresa por lo menos tan razonable como jugar a los caballos... Me acuerdo que esto

provocó las iras del gobierno. Estaban furiosos, porque ellos querían pasar una ley global, con un Instituto de Cine que controlaría el dinero, que decidiría qué películas se hacen y cuáles no se hacen.

—¿Crees que el movimiento de Cine-Clubs tuvo importancia también; al menos, como sostienen algunos, para despertar vocaciones?

—Yo creo que sí. Había dos Cine-Clubs. El de Viña del Mar y el de Santiago. Sí, el de Santiago era casi un Cine-Club... Es curioso, porque aunque era de Santiago, era un Cine-Club clásico de provincias... Se hablaba mucho de la Nueva Ola, se discutían los *travellings*, qué sé yo, era gente muy culta, pero casi ninguno de ellos hizo después cine. El de Viña, en cambio, era algo más que un Cine-Club. Lo primero que hicieron fue organizar un Festival; primero dos o tres festivales de cine aficionado y luego un Festival de Cine propiamente tal, un Festival de Cine Independiente, el primero que se hacía en América Latina. Todos los otros querían parecerse al Festival de Cannes: el de Mar del Plata, el de Montevideo, bueno, todos los festivales del Atlántico. Aquí, en cambio, modestamente, los organizadores invitaron a todos los directores que querían venir, invitaron a los cubanos —primera vez que los invitaban— y por primera vez llegan a un festival latinoamericano los que después se convierten en los más importantes de América Latina. Y no se les ocurre invitar a ningún europeo, salvo a algunos críticos. Y así, con algo tan elemental, cambiaron prácticamente la historia del cine latinoamericano. Era la primera vez que los cineastas latinoamericanos se encontraban... Los que habían hecho la carrera en Europa, que habían querido meterse en Europa, como Lautaro Murúa, por ejemplo, quedaron fuera de la historia. Lo que por cierto es injusto...

—¿Cómo es eso? ¿Puedes explicarlo?

—Es que todas estas cosas se hacen por relaciones personales. Los argentinos no llegaron como grupo, pero estaban organizados. Los brasileños integraban un grupo, el grupo Farkas, y llegaron directamente organizados como «mafia», en el buen sentido de la palabra. Era un grupo —Hirschman, Sarno, Coutinho— que hacía documentales en Sao Paulo; de filiación marxista, como se dice ahora. Tenían una manera de hacer cine, son los primeros que hacen en América Latina el llamado cine directo. En Chile había hecho una película de cine directo Pierre Chenal, pero la presentó como una técnica novedosa, que nosotros nunca podríamos alcanzar. Los brasileños, en cambio, llegaron con sus cámaras de sonido directo y en el Festival mismo filmaron una película; allí las conocimos, supimos cuánto costaban, dónde podían comprarse.

—No tenían complejo cultural los brasileños, dijiste. Este problema te preocupa, parece. Recuerdo que una vez señalaste que el intelectual latinoamericano tenía tres posibilidades: una era la de Lautaro, otra la de Valdelomar y la tercera la de Jemmy Button. ¿Por cuál te decides en definitiva? En algún momento dijiste: yo me pasee entre todas ellas. ¿Te sigues paseando?

—Se trata de tres estereotipos, y bueno, los estereotipos son para ser habitados, no para ser representados. No entra un estereotipo en otro. La tentación, digamos, esa metáfora que es Jemmy Button, un personaje que aprende inglés, que pertenece a uno de los pueblos más primitivos del mundo y que, sin embargo, logra aprenderlo en pocos meses, tener un acento perfecto y que en el viaje a Inglaterra, el viaje de ida, ya sabe todo...

—*En suma, te sigues paseando. ¿O no? ¿Cuál es tu visión de estas tres posibilidades?*

—Tengo algunas nuevas teorías. Me impresionó mucho, se puede decir, como modelo intelectual, la actitud de Pasolini. Eso de convertirse en una especie de delincuente experimental. No hablo de Pasolini en su vida personal, sino como intelectual, en el sentido de la sociedad que él experimenta, cuando piensa por el absurdo, y entonces declara, qué sé yo, en los Estados Unidos, que Nueva York es la única república marxista del mundo... Explora las relaciones, construye los límites que se pueden pensar de un campo cultural. De repente lo encuentro más interesante que la idea de Sartre de la conciencia crítica.

—*¿No es un poco ese Pasolini el que aplicaste en Diálogo de exiliados?*

—Sí, tal vez sí, sin quererlo... De repente pensé, Pasolini practicó directamente durante toda su vida esta especie de delincuencia...

—*Algunos no estuvieron de acuerdo con tu Diálogo de exiliados. Tú lo sabes... Ahora, con el correr del tiempo, ¿cuál es tu opinión sobre la película?*

—El problema es que con el tiempo me he hecho una persona que ya no está todo el tiempo encima. Por primera vez sé lo que es un cineasta profesional, es decir, alguien que filma de repente la mitad de sus películas con piloto automático, o sea, sin pensar en lo que hace, casi como se maneja un auto. Déjame que te explique. En América Latina hacer una película es un hecho excepcional, una película no garantizaba la otra, porque no había una base industrial, una estructura real. Era entonces un acto definitivo: toda película era la última. Y ahora que veo lo que puede ser un cine industrial, qué te puedo decir: hoy puedo tener una reunión a las cinco y la próxima semana ya estamos empezando la película. Antes eso me dejaba cuatro o cinco días sin dormir, pero ahora ya no tengo ese problema, ya no me vuelvo loco. Mientras estoy haciendo una, estoy montando otra. Eso significa toda una pérdida en la actitud frente a hacer una película. Y viendo desde ese punto de vista *Diálogo de exiliados*, para mí es muy difícil sacarla del contexto cinematográfico. Algunas secuencias me gustan, otras no, pero por otras razones. Es por los movimientos de cámara, por la manera de cortar. Pero no me escandaliza para nada. Escuché los *Diálogos* con una amiga hace un par de semanas, lo tengo por allí grabado, y bueno, me doy cuenta ahora que yo estaba muy deprimido; todos estába-

mos muy deprimidos, hay una especie de amargura que se siente, que, bueno, realmente es completamente involuntaria... Como en los psicodramas, en que uno representa el rol del otro, para que la cosa funcione. Nunca es el problema personal, decir mi problema es éste y el problema del otro es otro; es la peor manera (o la mejor), una manera oblicua, pero en todo caso una manera aparentemente involuntaria, porque yo creí estar haciendo una operación cristiana...

Escuchándola me dieron ganas de hacer una segunda parte.

—¿Pero no piensas que el estereotipo en esta materia ya está agotado?

—Sí, sí; pero el estereotipo existía. Ya lo habían hecho los judíos polacos en Nueva York poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Ellos y nosotros somos los únicos que han llevado hasta su último extremo esta actitud excesiva de seguir haciendo películas sobre el mismo tema cinco o seis años después. Con los mismos temas, con claves internas. Los judíos polacos filmaban en las afueras de Nueva York películas que se suponía transcurrían en Varsovia, habladas íntegramente en yiddish. Nosotros las hacemos en castellano, aunque estén filmadas en Finlandia. Ellos, como nosotros, ignoraban completamente el hecho de que estaban en una situación irreversible.

—¿Y tú crees que tu película puede romper un poco el ghetto? ¿Mirar desde fuera lo que pudiéramos tener de ridículo?

—Habría que pensar de una manera más bien psicoanalítica, porque las intenciones eran completamente distintas; las intenciones eran plantearse una película de discusión política sobre algunos problemas políticos que podrían producirse después. O sea, era una operación prospectiva...

—¿Del exilio?

—Sí, sólo que hecha en un momento en que la sobrecarga emocional era muy grande. Eso es lo que provocó las reacciones, yo creo.

Un psicoanalista tendría mucho que decir sobre el proceso de creación de esa película. Las intenciones eran poner en escena problemas que podrían producirse en el futuro. Todos nosotros veníamos recién llegando, y el resultado es una especie de denuncia de cosas que cuando la película se hizo ya estaban empezando a producirse. Ese aspecto de denuncia estaba efectivamente allí, porque molestó mucho; pero nunca fue voluntario, fue completamente inconsciente.

—Y a propósito de esa intención prospectiva (estoy tratando de seguir el hilo de tu pensamiento), ¿cuál crees que sería la salida para no seguir haciendo un cine como el de esas comunidades judías de Nueva York de que hablas tú?

—No sé si será muy atinado plantearse cuestiones culturales en términos de planificador. Pero podríamos ver algunas cosas que han pasado. Por ejemplo, yo acabo de estar en un encuentro de intelect-



NADIE DIJO NADA (1973).
Film de Raúl Ruiz.

tuales latinoamericanos en Roma, y en él la televisión italiana hizo una encuesta entre los cineastas presentes. Había cineastas argentinos y chilenos, exiliados en España y Francia. Cada uno presentó una nota sobre lo que podría ser un proyecto de una película posible, y en todos ellos el tema central era el exilio, el refugio político. Es curioso que ninguno se haya planteado —no sé si es positivo o negativo— la situación interna en América Latina. Al menos es un síntoma.

—*Te voy a leer parte de unos materiales, una Mesa Redonda que se hizo en el último Festival de Cine de Moscú, y que se publica en este mismo número. Hay una opinión en que se pide seguir profundizando en la recuperación de la memoria popular, la recuperación de nuestra historia, la crónica de lo que ocurre hoy, los hechos desconocidos que pueden desatar mayor solidaridad y despertar conciencia de lo que ocurrió el 73.*

—El problema es que no puedo tener nada en contra, pero yo sigo planteándome otros problemas. Problemas un poco marginales a todas esas líneas, aunque tienen que ver con ellas. Por ejemplo: la memoria popular. El tema de la memoria colectiva es: aquello que se cuenta en la ciudad y aquello que se cuenta la nación a sí misma. La cantidad de preguntas, de inquietudes que surgen de este problema son enormes. Por ejemplo, si tú tomas en la memoria el problema de las técnicas de retención, la mnemotécnica, y hablas de la desaparición de la mnemotécnica en Europa en el siglo XIX, siglos XVIII y XIX, con la desaparición total del analfabetismo. El aprendizaje de canciones, por ejemplo; canciones populares. ¿Cuántas canciones sabe un francés corriente? ¿De dónde vienen esas canciones? ¿Cuál es el modo de producción de esas canciones? Lo menciono porque es una de las cosas donde la memoria popular es más fuerte. Y, sin embargo, cuánto de eso se ha perdido. Hay un olvido de esas tradiciones. Y hay que decir que el hilo principal en estos casos fue la campaña de alfabetización. Sabemos que para modernizarnos, para poder tener el mínimo, para poder obtener la independencia económica, la alfabetización es indispensable. Y, sin embargo, no puedo dejar de pensar en algunos casos aberrantes, lo que pasó en Irlanda, por ejemplo, está citado por Connolly, un sociólogo cristiano de izquierda, lo que pasó con la lengua irlandesa, que era hablada por una masa de población, y que, lo que no había conseguido el imperialismo británico durante siglos, lo consiguió una campaña de integración cultural hecha por los mismos patriotas irlandeses. Fue poco antes o poco después de la Independencia. En muy poco tiempo desapareció totalmente la lengua irlandesa... La pérdida enorme que significa eso en términos de memoria popular te da que pensar. Te da que pensar sobre todo cuando sabemos que nosotros somos gente que vincula mecanismos de amnesia. Digo nosotros, los cineastas, la gente que trabaja en los mecanismos de comunicación de masas. La creación de esta amnesia es un mecanismo inevitable, incluso cuando se emplean esto que ahora llaman mecanismos de recuperación de la memoria popular, como en el caso de la película *Holocausto*, que se plantea recuperar un hecho olvi-

dado. Pero es evidente que se trata de una recuperación ritual de un hecho ritualmente olvidado.

Qué pasa si aplicamos esta recuperación ritual, digamos, de tiempo en tiempo, a lo que pasó en la Unidad Popular. Puede ser equivalente a un mecanismo de olvido, y mucho peor también... Pero tomemos un caso todavía más polémico: una campaña de alfabetización hecha con mecanismos industriales puede ser fatal para ciertos aspectos de la cultura popular. Por cierto que estoy hablando un poco como un ecologista, pero son problemas que me preocupan.

—A propósito de eso, hay algo que quiero preguntarte. Si uno observa la historia cultural, especialmente después de los años cincuenta en Chile, es evidente que en la relación entre una cultura, llamémosla académica, y una cultura popular se producen problemas seguramente negativos, pero es indudable que surgen otros decididamente positivos. Se da el caso, por ejemplo, que cita Gustavo Becerra en una entrevista que le hicimos aquí mismo, de lo que ocurre en las relaciones entre la música que él llama culta y la música popular. En otro dominio, pensamos que un buen ejemplo positivo es el muralismo de las Brigadas Ramona Parra. ¿Cómo ves tú este problema?*

—Hay por lo menos dos planos en que debemos considerar el problema. Por un lado, tratando de penetrar la idea de cultura popular, qué es lo que es esta cultura popular. No podemos olvidar que esta cultura popular nuestra —si tomamos lo que fue en un comienzo, es decir, una cultura campesina especialmente— tiene un origen culterano, es una cultura barroca. En Chile sobre todo, la poesía popular, por ejemplo, es en gran parte una poesía lírica, está llena de mecanismos barrocos, conceptivos, culteranistas, y bueno, cuando se enfrenta con una cultura laica, afrancesada, como es el caso de la cultura oficial de las élites del siglo XIX, eso tiene que haber hecho *tilt*, como dicen ahora, tiene que haberse producido un gran malentendido, simplemente no se encontraron, pasaron una al lado de la otra, nada más. Por otra parte —y éste es el otro plano—, cuando se habla de cultura popular, en un momento como éste en que la industrialización tiene tanta influencia en la cultura, incluso de manera indirecta, y se plantea, por ejemplo, una campaña de muralización, y aparecen miles y miles de personas haciendo murales, eso está contradiciendo algunos de los principios mismos de fabricación cultural que han sido respetados durante siglos, y que consisten en que la iniciativa tiene que, digamos, aconcharse; y desarrollarse lentamente a lo largo de mucho tiempo, y poco a poco ir impregnando ciertas zonas de la sociedad. Hay un sociólogo que tú tienes que conocer, Ray MacDonald, que trabaja en las relaciones entre la *mir-cult*, la *pop-cult* y la cultura elevada, enfrentadas las tres desde el punto de vista de la sociedad de masas. En Chile, evidentemente, la BRP jugaba a un nivel de *pop-cult*. Una cierta forma de reflexión, tal vez la de que hablaba Becerra, tiene que ver con la *mir-cult* y sus relaciones con la cultura desarrollada. Pero ninguna de las tres están en relación con lo que durante años se fue formando

* Véase *Araucaria*, núm. 2.

lentamente en Chile, que es una especie de ser nacional hecho de contradicciones, hecho mucho de negaciones y apoyado en una base de cultura barroca. Esto yo no tengo cómo probarlo, son simples impresiones. Quiero decir, por ejemplo, las conversaciones en los bares; tú puedes encontrar en ellas un cierto tipo de comportamiento que está hecho de un ingenio barroco mezclado con una negación cultural a todo nivel, con una especie de cultura de rechazo, si se puede llamar así, de técnicas de rechazo cultural, técnicas de olvido del medio ambiente, porque se necesita una gran capacidad cultural para olvidarse que se está en Chile. Yo he visto esa técnica cómo funciona en los bares...

—*Ese es un tema recurrente en tus películas: la conversación barroca chilena en torno a una botella de vino como una especie de rechazo a la ciudad tentacular, ésa de que hablabas a propósito de la película de Wim Wender..., una restauración de lo humano a través del estereotipo...*

—Está siempre la parte sentimental... Está también el hecho de que es un lugar de privilegio en nuestros países, con todo lo que el bar tiene de grotesco y de injusto...

—*¿No será que en última instancia hay algo de griego en eso? ¿No será El Banquete?*

—Sí, sí, por supuesto..., es eso. Claro, son simposiums...

—*Por qué sólo en los lugares «serios», en las universidades, por ejemplo, habría de conversarse de los grandes temas. ¿No te parece?*

Pero retomemos el hilo de nuestra conversación. Justamente hace muy poco veía un trabajo de un profesor de una universidad del nordeste brasileño, que se planteaba la problemática de las relaciones entre la cultura refinada, digámoslo así, y la llamada «literatura de cordel». El señalaba que habría una especie de utilización estratégica de esas formas tradicionales de la cultura popular para vehicular mensajes favorables al poder político respecto de los gobiernos autoritarios, y al mismo tiempo se veía su inquietud respecto de la influencia negativa que pudiera tener la investigación institucional que llevaba adelante la Universidad en torno a esa cultura popular. ¿Qué piensas de esto? ¿Es más o menos lo que a ti te preocupa?

—Sí, pero a mí me preocupan esos tres niveles culturales de que estábamos hablando, que se pueden aceptar o no, pero que para este caso son útiles. Pueden, distorsionándose, por la misma acción cultural a cada nivel, transformarse en una especie de pirámide y veríamos la cultura popular convertirse en una especie de droga, de práctica pura, de práctica sin fin, la cultura media convertida en una especie de amoblado de departamento y la cultura superior convertida en una especie de sistema de control cultural de metacultura, lo que da una pirámide perfectamente medieval. Eso es un aspecto. Ahora, respecto a la función de la Universidad... Pienso en Europa, con sistemas tan refinados de control cultural, donde ya el análisis ha caído en un círculo vicioso, se hace análisis del análisis y eso

a su vez es objeto de un nuevo análisis; aplicado eso a ciertas zonas, parece que ha provocado verdaderas catástrofes culturales...

—Pero yo te lo pregunto en relación con Chile, el papel que la Universidad ha cumplido.

—En Chile eso no se ha producido. No ha habido grandes campañas a nivel... Por ejemplo, si hay una característica de la universidad en Chile, que es muy importante y fundamental, es que todas las iniciativas que yo conozco han partido de un par de personas, dos o tres personas que han tenido cabeza dura, que se han enfrentado con dificultades y que han desarrollado esas iniciativas; éstas han tomado forma y se han adecuando a lo que realmente es el país. Por eso es que nunca ha habido grandes explosiones culturales que hayan trastornado las estructuras mentales del país, como ha ocurrido en Cuba o como seguramente irá a ocurrir en Nicaragua. En nuestro caso, sólo cuando el general Ibáñez le dio la Dirección de Informaciones del Estado a un grupo de surrealistas, y a éstos se les ocurrió rendir homenaje a André Bréton por cadena nacional...

—Y en cuanto al cine; hay muchas personas que piensan que éste se vio afectado en la época de la U. P. por líneas de política cultural que al parecer eran insuficientes.

—Fue más grave que eso, porque no se puede decir que haya logrado implantarse ningún tipo de política cultural. Por miles de razones. En el caso del cine, en la mentalidad de nosotros, los cineastas, estaba la idea de que lo prioritario era un Instituto de Cine y Chile Films no podía cumplir totalmente esa función, porque un Instituto de Cine necesita una ley, y estando el Congreso en contra, esa ley no podía salir. Por otra parte, los fondos de Chile Films estaban más o menos bloqueados, en fin... Entonces, al no haber Instituto, al no haber esta prioridad, nosotros no nos dimos cuenta que tal vez podríamos haber seguido trabajando, prescindiendo, inventando formas distintas de organización, y quedamos paralizados. Todos los cineastas quedaron más o menos paralizados, más o menos a la expectativa, salvo la gente de la Universidad Técnica, de la Universidad de Chile, que siguieron apoyándose en sus organismos para seguir haciendo cine. De allí que todas las películas que se hicieron en esa época tienen un carácter provisorio o un carácter directamente de agitación política, pero ninguno se planteó en verdad problemas culturales importantes. Por ejemplo, eso que ahora se llama estética del cine directo, la estética de Jean Rouch, partir de un grado cero de la relación imagen-sonido, eso no se practicó en Chile, no se aplicó. Entre nosotros se hacía una toma, se hablaban cinco palabras, y aparecía un narrador, aparecía el texto. Había una falta de interés real por el cine, de reflexión en torno al cine, lo que explica la calidad, además mediocre, de la mayoría de las películas, no sólo ellas, sino la intención misma.

—Antes hubo, sin embargo, un Manifiesto de los Cineastas, que mostraría un cierto grado de reflexión...

—Ese Manifiesto fue escrito por un par de personas entre gallos y media noche; y firmado por todos nosotros. Pero no es el resultado de una verdadera discusión. Ese Manifiesto tiene valor sobre todo porque se usan ciertas palabras..., sirve como documento político: se insiste mucho en que el cine es un arte; se habla de la recuperación de la memoria popular (esa obsesión de los cineastas latinoamericanos), de contar la historia no escrita...

—*Pero ése es también un tema tuyo...*

—No sé si es contar la historia no escrita o contar la parte que no podría estar dentro de la historia..., porque... la historia en el sentido de una visión global...

—*Con todo lo que dices, da la sensación de que tienes una visión excepcionalmente escéptica sobre la labor cumplida por Chile Films.*

—Sí, así es. Pero eso ocurría ya entonces con la gente que trabajaba en Chile Films. Todo el mundo tenía conciencia de que esa cosa no andaba. Se hacían chistes, como definir, por ejemplo, a la empresa con la frase «Nunca tantos hicieron tan poco en tanto tiempo».

—*Pero ustedes tenían participación en la dirección de Chile Films...*

—Siempre fue algo ambiguo. Al principio era total, lo que hizo que todos se pelearan con todos; y después fue nula.

En el cine fue evidente que la Unidad Popular no tuvo una política. Más aún: ni siquiera puede decirse que haya habido un cine de la Unidad Popular. ¿Cómo podría haberse hecho? La única forma de hacerlo era con una fuerte centralización, cosa que sólo era posible si hubiera existido una perspectiva a largo plazo... Chile Films es el ejemplo mismo de los errores de la U. P., la apoteosis del cuoteo y la nulidad de realizaciones.

—*Pero ¿y el trabajo de los llamados Talleres...?*

—Eso servía para ocultar la incapacidad, era una especie de coartada política, tal vez no para el resto del mundo, pero para nosotros mismos...

—*Sin embargo, hacia el final hubo una cosa positiva: fue la tentativa de crear una política de distribución. No se supo mucho, pero Chile Films empezó a comprar salas en todo Chile y a programar films chilenos.*

—Lo positivo es que haya existido todo ese movimiento; que haya existido toda esa discusión. Yo creo que Chile Films iba a empezar a funcionar, digamos, no Chile Films, sino el movimiento cinematográfico chileno. Yo estaba convencido que iba a empezar a funcionar en marzo del 74. Iban a salir las tres primeras películas producidas realmente por Chile Films; además, iba a haber un Encuentro Latinoamericano de Cineastas. Y ese Encuentro iba a crear mucha

iniciativa de filmación, y apareciendo las tres primeras películas todo el mundo iba a querer hacer cine.

Hay que decir, por otra parte, que todo este proceso, toda esta inquietud cinematográfica, empezó realmente a tomar forma muy poco antes de la Unidad Popular. Empezó hacia fines de los años sesenta, hubo un movimiento con cierta continuidad y luego se exacerbó durante la U. P. En él participaron más o menos las mismas personas, fue un movimiento de producción, de discusión, de análisis, y todo eso tenía que llegar después a su culminación. Digamos que en ese sentido fue un proceso abortado. Por eso es injusto hablar sólo de la U. P., esto viene de un poco antes. Por otro lado, tampoco es justo hacer un balance de la U. P., porque desarrollar una política cinematográfica toma un tiempo muy largo, un tiempo que no es sincrónico con el proceso; no es automático que se inicie un proceso y que inmediatamente empiecen a aparecer flores por todos lados.

—*Bueno, vino el golpe, te viniste a Europa y empezaste una nueva etapa de tu trabajo como cineasta, ¿crees que hay cortes entre ésta y lo que hacías en Chile?*

—Claro, profundísimos; es todo el Océano Atlántico. Automáticamente, yo traté de seguir trabajando como trabajaba en Chile. Con *Diálogo de exiliados* hago un poco el cine que yo estaba haciendo a fines de la U. P. en Chile. Trabajando, por ejemplo, con gente que no eran necesariamente actores; muy insertado en la vida cotidiana, y tratando de hacer cosas a la vez experimentales y a la vez de fácil comprensión, de agitación política. Luego se produjo un lapso de un año y medio sin hacer nada, porque era difícil, porque estaba cesante. Después, casi inconscientemente, porque me costó mucho al comienzo, empecé a pensar qué podía hacer. No podía hacer el mismo tipo de cine que hacía en Chile, porque trabajar como yo trabajaba en Chile... Yo trabajaba casi con lo que está detrás de lo que se dice, con las entonaciones, tomando el lenguaje cotidiano y exacerbando comportamientos minúsculos. Para mostrar esos comportamientos hay que conocerlos, y de allí que, de repente, me encontré exactamente en las antípodas, trabajando ya no con la vida cotidiana, sino con puras figuras retóricas, figuras retóricas cinematográficas. Me encontré trabajando con una cosa que me había preocupado mucho, el cine de propaganda, el cine de acción política, pensando en el realismo socialista, en las grandes películas de la época de Stalin, en ciertas películas que yo había visto cuando era chico en la parroquia, es decir, en el cine al servicio de una idea. Tomé entonces cierto estilo de representación de la derecha francesa, de Montherlant, de Claudel, y me encontré haciendo *La vocación suspendida*, una película sobre la vocación sacerdotal, como la habría hecho alguien de derecha perfectamente integrado a la Iglesia, y no de cualquier tendencia de la Iglesia, sino un integrista.

—*Yo creo que tu cine es, en general, un cine ideológico que no osa decir su nombre, es decir, en el fondo se vincula a todo un discurso, pero un discurso en el cual el gran temor es justamente el discurso único. ¿No estás de acuerdo conmigo en que eso es más o menos el sentido de tu cine?*

—Sí, y por una razón muy simple: porque el cine es peligroso, nacer cine ideológico es peligroso. Cuando el enfrentamiento ideológico es un enfrentamiento real, es una lucha real, no se produce en la vida cotidiana, porque sería imposible seguir viviendo. Se produjo en alguna época en la pintura y se produce ahora especialmente en el cine. Una película puede perfectamente desencadenar pasiones; sabemos que una obra de teatro desencadenó la revolución cultural en China; muchos cuadros desencadenaron en el siglo XIX campañas violentísimas, y resulta que yo creo que el cine tiene una capacidad de reflexión que es todo lo contrario, una capacidad de crear una distancia, una capacidad de analizar, y para conseguir todo eso hay que hacer todo este juego de disfraces, este sistema de juego de espejos y disfraces, impedir que la gente logre rápidamente entrar y tomar posición dentro de la película y pelear contra los enemigos.

—*Brecht está detrás de todo eso...*

—Brecht yo creo que es el primero que descubre esto, yo creo que su experiencia personal lo llevó un poco a esto. Brecht criticaba, por un lado, la sociedad del espectáculo, eso es cierto, es la parte más conocida, el tipo de arte ilusionista. Pero, por otro lado, yo creo también que él —no sé si conscientemente— criticaba y trataba de evitar que el escenario fuera el centro de la lucha ideológica.

—*Estamos llegando al final de esta conversación. Quizá si para terminar sería bueno que resumieras lo que ha significado para ti, para tu oficio, la experiencia de trabajo en Francia.*

—Por primera vez empiezo a entender lo que puede ser el cine hecho como cualquier otro oficio, es decir, algo que se hace cotidianamente. Eso es fundamental. Y no como obra única, como punto de referencia para todo un país. Finalmente, uno se libera de la responsabilidad de hacer imágenes que representan tus fantasmas, que se supone son puntos de referencia para todo un país...

—*No hay cosa peor que hacer que un hombre represente un país, así dice Cortázar. ¿Es ése, más o menos, el problema?*

—Eso es, por un lado. Por otro, es cómo cambia la naturaleza del trabajo cuando... toma, tú tienes una película, tiene una fecha precisa de entrega y uno tiene que filmarla todos los días, con gente que está acostumbrada a filmar todos los días del año, y entonces tú adviertes que tu película es simplemente... una más.

**SEBASTIAN ALARCON, JAIME BARRIOS,
JOSE DONOSO, EDUARDO LABARCA,
MIGUEL LITTIN, ORLANDO LUBBERT,
CRISTIAN VALDES
y JOSE MIGUEL VARAS (Moderador)**

ORIENTACION Y PERSPECTIVAS DEL CINE CHILENO *

LÜBBERT: Existe un balance que se ha hecho últimamente para saber cuántas películas hay, hechas por realizadores chilenos, después de 1973. Son arriba de cincuenta, contando películas de corto metraje, argumentales y documentales. Los realizadores son más de veinte. Los centros donde han trabajado se encuentran en América Latina, Estados Unidos y Europa. Son núcleos que se han ido levantando después del golpe, han ido surgiendo como plataformas del cine chileno. En Canadá existe un grupo muy importante, otro en México, y luego en la República Democrática Alemana, en Francia. En Suecia hay gente. En general, el cine chileno está muy desparramado y es bastante internacional, porque se produce en diversos países y adquiere características distintas muchas veces.

VARAS: Para comenzar, creo que sería bueno que cada uno de los presentes hablara de su propio trabajo en el cine.

LÜBBERT: Yo me tuve que meter a trabajar, bueno, por las circunstancias y también porque lo escogí, en Berlín. Primero en Berlín occidental, luego en la RDA. Eso implicó para mí tener que incorporarme a estructuras que no conocía. Es decir, la industria cuyo régimen comienza a determinarlo a uno en cierta medida, comienza a disciplinarlo, a pedirte cosas que antes no tenías, hábitos, métodos.

La otra cosa es que también vivir en esos países, y especialmente en un país que vivió el fascismo es muy interesante. Vemos el fe-

* Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Moscú, 1979).

nómeno de hacer el socialismo en un país que vivió el fascismo y tomamos contacto con una cantidad de elementos de la dramaturgia alemana que creo que pueden ser válidos para la dramaturgia nuestra en el futuro, quizá.

Ellos tienen también una experiencia de cine en el exilio y eso ha favorecido el que hayan apoyado mi trabajo. Ellos ven, entienden el trabajo que estamos haciendo.

Es un país, además, donde ha habido teóricos marxistas que se han preocupado del problema y que han escrito cosas, como Brecht, y el hecho de vivir en ese país y tener la posibilidad de aproximarse, de entender un poco las cosas que él planteaba, cosas que vienen a determinar una especie de línea, estilo, forma: todo esto configura una experiencia, una visión del problema que indudablemente es diferente de las que viven los compañeros que están haciendo cine en América Latina.

Hay que tratar, en medio de esta gran dispersión que existe, de buscar los elementos integradores, que tienen que ser los elementos chilenos. Puede comenzar a surgir ahora la tendencia a hacer un tipo de cine situado en un país determinado. Lo que tampoco es malo. Está ya toda la problemática del exilio, lo que está pasando ahora con nosotros. Pienso que es mucho lo que hemos hecho, mirando hacia atrás, pero es poco lo que hemos pensado acerca de ello. Es poco lo que se ha dicho y creo que ése es un punto de quiebre en estos momentos, porque todas esas películas se han hecho con gran energía, con gran esfuerzo. Muchas de las películas, el caso de las de Guzmán, son películas que ya vienen desde Chile, con un empuje, una gran fuerza... Pero hay un momento en que nosotros nos tenemos que situar en la realidad que estamos viviendo y, como cine chileno en el exterior, o en el exilio, como se le quiera llamar, plantearse esa realidad y plantearse en el cine chileno, a la vez, también lo que está pasando en Chile. Cómo recuperar Chile en alguna medida y cómo estructurar una línea de trabajo que incorpore a Chile, a los elementos de la cultura chilena.

Creo que también es una necesidad una dramaturgia chilena. El problema de la violencia, por ejemplo, en el cine revolucionario. De la rebelión, del desgarramiento que significa la lucha de clases en nuestro país, una cantidad de cuestiones que conformarían, y debiera ser conformada, la nueva dramaturgia del cine chileno, elementos teóricos fundamentales para estructurar el sentido de nuestro trabajo, las formas que nosotros planteamos, el tono que le demos a la película.

VARAS: Bueno, Lübbert habla del cine chileno en el exilio, que es una realidad innegable. Sin embargo, escucho a José Donoso que insiste en tratar de evitar eso, evitar que se produzca una separación entre cine del exilio y cine de adentro, tratar de darle contenido al concepto de que hay UN cine chileno.

LITTIN: A mí me gusta mucho más la definición de Cine de la Resistencia que la de Cine del Exilio, como definición ideológica. Ahora, lo que llama la atención en el cine chileno que se ha hecho fuera de Chile en estos seis años, es su fuerza, su vigor. Muestra cómo el cine es capaz de recuperar los elementos de la cultura chilena. Ele-

mentos inéditos, porque no podemos hablar de que hubo cine chileno antes de estos últimos diez años. Lo que hubo fue un intento de cine chileno. Prácticamente, podemos decir que el nuevo cine chileno aparece en los años 68-69 y abarca estos diez años, fuera y dentro de Chile, y cuando vemos la película de Lübbert y también los trozos de la película de Sebastián Alarcón, la verdad es que ya no importa que geográficamente hubiesen estado hechas dentro o fuera de Chile. Estaba Chile allí, los personajes... Incluso en una película de Sebastián que no está hablada en castellano, pero está Chile, hay un espíritu chileno y elementos de la cultura chilena que se transmiten, como si la cultura chilena en el cine se hubiese universalizado. Yo no creo que esté dispersa. Creo que es como una semilla que brotó en todas partes del mundo y se ha hecho internacionalista. Incluso ha llegado a asumir papeles dentro de los países donde los cineastas chilenos viven. Es decir, los cineastas chilenos hemos participado en el desarrollo de la cinematografía en los países donde vivimos.

Tenemos el caso de México. Nosotros hemos participado activamente en el desarrollo del cine nuevo mexicano, no perdiendo nuestra identidad, sino que con nuestra identidad nos incorporamos al cine mexicano y al cine latinoamericano. Y este cine que estamos viendo ahora es cine chileno, que es profundamente latinoamericano y es profundamente universal.

Yo creo que pocas cinematografías en el mundo pueden mostrar un hecho como éste. Me atrevería a decir que en América Latina no hay otro cine que se haya hecho en el exilio, tan vigoroso, tan fuerte y con tantas perspectivas futuras como el cine chileno. Creo que esto es producto por lo menos de dos líneas: por un lado, la solidaridad internacional, que ha sido tan grande y, por otra parte, que el cine chileno no nació en una cúpula intelectual, nace comprometido ya con la causa popular. Este cine que se hace en Chile y que se sigue desarrollando en el mundo, sigue teniendo la misma inspiración básica y sus protagonistas son los mismos, es el pueblo, la clase obrera, con distintos matices naturalmente.

Podemos decir que en estos años hemos recorrido distintos caminos pero nuestros objetivos son los mismos, que finalmente terminamos todos reunidos, porque todas las películas son como partes de un solo gran filme y de un solo gran personaje que es Chile y el pueblo que lucha en distintas formas y en distintas épocas. Considero que éste es un punto de partida para toda reflexión hacia adelante, para encontrar los elementos teóricos que nos unifiquen y nos conduzcan hacia un camino.

Si bien hemos pasado un momento muy duro, sobre todo después del golpe, ahora se plantea cómo mantener vivo un espíritu solidario con Chile utilizando el cine. Esto se ha producido. La memoria estaba viva y las heridas estaban vivas. El problema es ahora cómo seguir haciéndolo, cuando la memoria sobre el país es menor. Recibimos información de índole periodística, pero se debilita la vivencia, la que se sufre, con lo que se contenta el ser humano todos los días, cómo se ve la luz, el comportamiento del hombre, aquellos elementos de la cultura, del arte en definitiva, porque el arte no se nutre de generalidades sino de particularidades, de los detalles...

Por ejemplo, veíamos ahora detalles maravillosos en la película de Lübbert, que reflejan un poco el carácter, el comportamiento chi-

leno, por lo menos de cierta clase media. El hombre que dice: «Yo no hablo porque estoy comiendo, habla tú.» Bueno, no parece importante y, sin embargo, es una de las cuestiones importantes del cine para mí, la que le da el carnet de identidad a la película, porque a través de esos pequeños detalles se va reflejando: es de allí, de ese lugar, y a la vez universal.

El cine chileno se vigoriza en la medida que se haga universal y se haga válido también para otros pueblos. Es curioso ver la película de Sebastián, filmada en la Unión Soviética, hablada en ruso. Sin embargo, uno reconoce el país, quizá por su temática. Es un cine vivo, nuestro, incluso despierta pasiones, uno se apasiona y toma partido dentro de él.

No se puede hablar de dispersión cuando hay cine chileno que no sólo está tratando el problema del país sino que se está abriendo a la novela latinoamericana, abriendo, pues, la posibilidad de la universalización, sin dejar de ser profundamente nacional.

Yo creo que los elementos teóricos han ido y seguirán surgiendo en el futuro. La vida misma va entregando esos elementos. Porque es difícil determinar de antemano un camino teórico y de desarrollo de nuestro cine. Siempre se va a estrellar con una realidad que es muy puntual. Nosotros tenemos que levantar nuestras películas y hacerlas en diversas coyunturas que nos presentan los países en que vivimos, y también dependen de las coyunturas políticas que allí se presenten.

VARAS: O sea, un grado de condicionamiento máximo, un cine de pie forzado en muchos casos.

LITTIN: Casi siempre. Yo creo que casi siempre. Pero lo que hay que mantener es el motor que ha permitido hacer todas estas películas en estos seis años, mantener viva la imagen del país.

DONOSO: Yo también quiero meter mi cuchara y decir que creo que es importante mantener la imagen del país, pero creo que es igualmente importante no mantenerse esclavos de una sola temática. Es decir, no seguir haciendo durante treinta o cuarenta años de exilio la película de la revolución y la película de la tortura. Eso es una cosa que ha pasado con la novela española. La novela española ha seguido dándole vuelta al asunto de la revolución y se ha ido empobreciendo, por esa incapacidad de romper con un momento dado de la historia del país. Si el cine chileno, con el vigor tremendo que está tomando, no es capaz de tomar ese momento de partida de gran rabia, de gran ira, de gran sacudón, de gran tragedia, que hubo y que continúa, y partir de ahí hacia otras cosas, hacia otras versiones, y no de nuevo relatar siempre la misma anécdota de la violencia, sino que darle en el sentido de vida privada, de la vida burocrática, de la vida agraria, es decir, darle todas las posibilidades del mundo e incluso, tal vez, perderlo de vista un poco... Yo creo que el cine chileno tiene un peligro, el de transformarse en un cine simplemente pedagógico y agarrado a una sola idea... Porque la sensación es que, si no tuviera esa tragedia inicial, digamos, no existiría el vigor. Pero no. El vigor existe, en la tragedia y fuera de la tragedia.

LITTIN: A mí me parece difícil... olvidar esa tragedia.

DONOSO: No, no, no. No pongas palabras en mi boca.

LITTIN: Yo no pongo palabras en tu boca. No seas agresivo.

VARAS: Bueno, veamos. Es interesante que se planteen las discrepancias.

DONOSO: ¡No hay discrepancia en el fondo!

LITTIN: No la hay. Lo que quiero decir es que, en este primer momento, en estos diez años, este cine que nació con una vocación de cine revolucionario, que pone como protagonista al pueblo y luego, con lo que pasó en el 73, es muy difícil lo que tú dices: olvidar. Es decir, no olvidar. Perdón. No tomar esto como hecho central, lo que ha ocurrido después del año 73. Porque esta vida que tú estás describiendo ahora es muy difícil de aprehenderla, porque no estamos en el país.

DONOSO: Sí, pero me parece que justamente ustedes, que han vivido en el extranjero y en el exilio, tienen una vida chilena en el exilio tan valiosa como la otra. Ustedes tienen una tragedia del exilio, que han vivido en el exilio, de la cual no se ha hablado ni en novela, ni en el cine. Tal vez se ha empezado apenas, pero la experiencia del latinoamericano, y no sólo del chileno, que me parece más básica en los últimos años, fuera del momento de la revolución misma, es la tragedia del exilio, que es el gran tema de este momento.

BARRIOS: Yo creo que las grandes películas, las más importantes, los largometrajes que se conocen que venían, como decía Lübbert, desde Chile, han tomado el primer plano. Pero ya a los seis años, sin sacar de la temática principal el drama de Chile, la tragedia chilena, pero ya más allá incluso del problema del golpe, como tal, de lo inmediato, de la tortura, de los campos de concentración, está surgiendo otra temática, lo que los chilenos han vivido afuera. Y ya se está empezando a ver, principalmente en documentales. Me acuerdo de las películas que hace Fajardo en Canadá, dos documentales cortos, bastante buenos, sobre el problema de la readecuación al Canadá. Pero lo interesante es que no trata simplemente de un chileno que pudo emigrar en cualquiera otra época, sino de un chileno que está exiliado en Canadá. Y todo eso está empezando a tratarse. Además, tenemos la responsabilidad de estar informados de lo que está ocurriendo en Chile y de traspasar esa temática de lo actual a películas sobre Chile, aunque no estemos en Chile.

ALARCÓN: Yo estoy de acuerdo con José Donoso. Me parece que nosotros a eso vamos a llegar. Porque va a llegar un momento en que nos encontraremos ante un callejón sin salida. Porque, ¿qué hemos hecho? Pienso en la tarea que he hecho yo, por ejemplo. Yo empecé con documentales, y llegó un momento en que yo ya no tenía material. Lo que le está pasando a Patricio Guzmán. Llegó el momento en que tuvimos que salir al cine de ficción, al cine argumental.

Ahora, ese cine argumental comenzó con un retrato de lo que había sucedido en Chile, llevándolo a la pantalla. Cine de ficción pero «documentalista», llamémoslo así. Una serie de películas en ese sentido. Posteriormente, a mí me parece, es lo que he hecho yo; hay una especie de salida hacia la universalidad, en que se trata de incorporar no sólo temática chilena, sino latinoamericana. También eso llega hasta un cierto nivel. Entonces es el momento de la literatura. Es lo que está haciendo Littin. Yo también voy a recurrir a la literatura. Porque yo ya no tengo otra salida. Porque no tengo información, porque estoy perdiendo la vivencia de que hablaba Littin, que es lo más importante, y es cuando se empieza a hacer arte.

Yo considero que estoy empezando a aprender a hacer cine. Nada más. Estoy adquiriendo la maestría que quiero lograr. Y después finalmente se va a llegar justamente a lo que dice José Donoso. Se va a tener que llegar a eso. Vamos a tener que regresar, por ejemplo, yo ¿qué posibilidades tendría? La única de hacer cine más tarde, que tenga alguna relación con la situación chilena es regresar a mi infancia. Es decir, tratar de lograr a través de esa experiencia que yo viví, de seminarista, de trabajador, pintando carteles, mostrar lo que es un país como Chile, lo que es el imperialismo, el capitalismo y la historia de Chile.

LABARCA: Yo solamente quiero decir que se habla de cincuenta películas hechas fuera de Chile. También dentro de Chile se ha hecho cine honesto en los últimos años. Conozco los títulos de tres películas. No he visto ninguna, por supuesto. No creo que se hayan hecho en todo este tiempo cinco o seis. Una de ellas es el documental de Carlos Flórez acerca de José Donoso, que está aquí con nosotros. O sea, hay un gran desnivel, que refleja la situación del cine dentro de Chile. Pero no me cabe duda que afuera y adentro hay representantes del nuevo cine chileno.

Creo también que en Chile, pese a las dificultades, se va a comenzar a abrir un poco la posibilidad de ir tratando esos temas que afuera no se pueden captar, de la vida cotidiana bajo un régimen como éste, frente al cual no se haga un cine agresivo, que pretenda simplemente demostrar lo que es la vida de los chilenos en este tiempo.

Creo que estas posibilidades las pueden aprovechar los cineastas que están dentro de Chile. Tienen muchas dificultades materiales, económicas, pero si las pueden superar, va a ser importantísimo.

Hay que tomar en cuenta que esa gente proviene de la misma raíz de los que están afuera. Se formaron en distintos lugares. Salieron algunos de la actividad teatral, del canal 9 y demás canales de televisión, de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, de la Escuela de Cine de Valparaíso. Otros se formaron en Chile Films y en sus talleres, o en las empresas publicitarias y el cine comercial, etc.

Ahora, la gente que vino de esa matriz y que salió afuera ha tenido la posibilidad de conocer otras escuelas, de perfeccionarse, de conocer el mundo. Han nacido nuevos cineastas. Pongo el ejemplo de Sebastián, que simplemente estudió acá, comenzó acá, pero que de alguna manera se conecta con la tradición chilena. Es parecido el caso de Jaime Barrios, que se formó en Estados Unidos y a quien

no por eso nadie le puede negar su calidad de representante del nuevo cine chileno. Y hay el caso de Cristián Valdés, que comenzó en Chile como camarógrafo de Emelco y se ha formado profesionalmente aquí, en el Instituto de Cine de la Unión Soviética.

Yo tengo la sensación de que algo se está gestando en Chile. Que algo grande, una o varias películas importantes pueden llegarnos de repente desde allá. No hay que olvidar, finalmente, que cineastas que han vivido varios años en el exterior, han regresado a Chile. Otros más pueden volver en el futuro y otros pueden salir. Ya la separación no es tan tajante, pues hay gente de cine que va y viene y así se va a reconstituir la unidad del nuevo cine chileno.

DONOSO: Yo propondría aquí, a raíz de lo que tú dices, que la realidad chilena, a partir del golpe, está dividida como en dos crónicas paralelas. Y se me está ocurriendo como una película. Dos hermanos. Uno se queda en Chile, y uno en el exilio. Entonces, una crónica paralela de lo que es la vida del hermano chileno que se quedó en Chile y la del hermano chileno que se fue al exilio. Creo que ésa es un poco la historia de todos nosotros y es la historia del cine chileno y creo, además, que es un argumento de película y no solamente que comenzara con la violencia del golpe, sino que se desarrollara después en lo que es la vida privada, familiar, tanto allá como acá, haciendo un paralelo. Sería muy bonito para mí pensar que se pudiera hacer una película en que la parte del hermano que se queda en Chile se filme en Chile y la parte del hermano que vive en el exilio se filme en el exilio, y que se haga una sola película con las dos cosas.

VALDÉS: A mí me parece que en este momento hay como dos grandes temáticas que están apareciendo en el cine chileno después del golpe. Este fue como un gran tema para todos los cineastas chilenos, que se vieron enfrentados a una realidad diferente, que luego se vieron desarraigados... Entonces el golpe fue el gran tema del cine chileno en estos primeros años del exilio. Pero, como decía José Donoso, ese tema ya se está acabando. No se puede hablar todo el tiempo del golpe, de la brutalidad de los militares porque ya ahora hay otros problemas. Me parece que hay dos temas. Uno es el del chileno exiliado en una realidad diferente, sintiéndose desarraigado, tratando de hacer lo posible por integrarse a la nueva realidad en la cual le ha tocado vivir, pero sin perder su propia identidad. El otro gran tema, que a mí me parece también lícito, y en el cual está trabajando ya Littin, y va a trabajar Sebastián, es la «ecranización» de novelas latinoamericanas.

En el fondo, todo este cine tiene una conciencia revolucionaria y trata sobre la liberación de nuestros pueblos, sobre la liberación de todo un continente latinoamericano que, de una u otra forma, con sus características propias, es un continente dominado cultural y económicamente. La «ecranización» de novelas latinoamericanas le da un carácter universal a todo el problema y al cine chileno, con sus características propias, porque los realizadores son chilenos.

Hay otra experiencia que es importante desde un punto de vista técnico-profesional: el hecho de que gente de cine nuestra se haya visto en el extranjero trabajando en estudios modernos, desarrolla-

dos, ha servido para que esta gente se desarrolle profesionalmente. Porque han tenido que trabajar con gente diferente, con camarógrafos en mi caso. He tenido la posibilidad de ver su trabajo, de analizar soluciones cinematográficas diversas, que me han servido para un desarrollo propio.

Desde este punto de vista, técnico y profesional, el cine chileno ha alcanzado un alto nivel de desarrollo. Sería interesante que esa atomización que se ha producido hasta ahora, de que cada cineasta esté trabajando en un medio diferente, en el país donde le ha tocado vivir, pueda ahora cotejar sus experiencias con las de otros; que de una u otra manera se llegue ahora a una integración, de que los chilenos de una y otra parte se unan y tengan la posibilidad de trabajar juntos.

VARAS: Esto conduce al tema de una reunión anterior que es la idea de tratar de organizar un intercambio fluido de información con vistas a llegar a algún tipo de organización de los cineastas chilenos. Sobre eso había ciertos matices diferentes en las opiniones...

DONOSO: Yo estuve pensando también en eso. En un boletín que fuera bianual o trianual, y después me pareció que era absurdo pensar en eso, ya que existía un órgano como es *Araucaria*, que evidentemente debe servir como correo.

BARRIOS: Sí, eso ayuda mucho. Pero resulta que hay otro tipo de necesidades además...

LÜBBERT: Sí, hay problemas muy importantes de resolver y los tenemos que resolver nosotros mismos. Problemas, por ejemplo, de presencia. Nunca tenemos un orden cuando vamos a los Festivales, por ejemplo. Siempre nos encontramos ahí, pero a veces nuestras películas son presentadas por los países donde nosotros las hicimos y representan a esos países, aunque la temática sea nuestra. Uno de los problemas importantes, y sería una conquista política, es lograr que el cine que nosotros hacemos, aunque lo hagamos en otros países, sea cine chileno y sea reconocido como representación del cine chileno. Un poco lo que pasó en el Festival de Moscú, donde somos reconocidos como cineastas chilenos. Normalmente, ése es un problema importante, porque se pierde la presencia. Por ejemplo, la película *Las actas de Marusia* de Littin se ha pasado en la televisión de la RDA como una película mexicana y el público pensó que aquello ocurrió en México. Porque falta la información.

LITTIN: Pero eso es inevitable, Orlando, porque las películas tienen la nacionalidad legal de la productora. En el caso tuyo, tu película es alemana. Lo que le da un carácter nacional es la temática que está tratando. La película de Sebastián es rusa, es soviética. Pero no hay que ser rígido. Si nosotros conformamos un organismo, tenemos que ser bastante amplios, tener la suficiente amplitud como para tener mayor presencia, mayor organicidad, pero sin dejar de pertenecer a los países en los cuales estamos trabajando, porque ésa es una conquista. Hemos logrado trabajar con los trabajadores de cine, con las producciones y con los sectores más progresistas en



EL CHACAL DE NAHUELTORO (1970).
Film de Miguel Littin.

los países capitalistas (y en los países socialistas, ni hablar) del cine del mundo. Es una conquista que no podemos perder. Es bueno que nuestras películas sean mexicanas, sean cubanas, sean norteamericanas, sean soviéticas, sean suecas, etc.

BARRIOS: No se trata de aislarse de donde estamos. Creo que tenemos que hacer dos cosas: una es seguir con la temática chilena, pero integrados dentro de donde estamos trabajando, y otra es influir de alguna manera en los procesos de esos países.

DONOSO: ¿Para eso no sería interesante la creación del Instituto que algunos han propuesto? Por ejemplo, se presenta la película de Miguel Littin de producción mexicana, del Instituto Chileno para el cine, tal y tal...

VALDÉS: El problema que se puede crear es el siguiente: quién va a enviar la película a determinado Festival. ¿Se la va a llevar el realizador debajo del brazo o va a llegar con la película en el avión, la va a bajar?... Porque, si es producción de determinado país, es distribución de ese país también. Creo que si se trata de un país socialista sería más fácil llegar a un acuerdo. Por ejemplo, con MOSFILM, de que MOSFILM envíe la película en representación del Instituto Chileno del Cine. Pero en los países capitalistas...

LITTIN: En los países capitalistas se puede conseguir muchas veces lo que decía Pepe, que, aparte de los productores, la película aparezca patrocinada por un Instituto. A mí me parece muy interesante que, de pronto, países capitalistas estén presentando oficialmente al cine chileno. Con su bandera, legalmente, dándole nacionalidad. Porque eso es conquista política, significa presencia de nuestro país en los países donde estamos viviendo. No renunciar a eso. No irse a extremos. Es decir, tomar lo que la vida y la realidad nos entregan.

Pienso que se ha desarrollado una labor importante en estos años con la presencia del cine chileno en todas las muestras internacionales de cine del mundo, porque eso es la presencia de la cultura del país y una expresión de la campaña de solidaridad internacional. Y que justamente, este Instituto de que se habla debería darnos la base orgánica para aprovechar la experiencia de todos estos años y hacerla más sistemática, más ordenada.

BARRIOS: No hay que olvidar que el cine ha desempeñado un papel fundamental en la campaña de solidaridad internacional. Las películas chilenas, aunque nunca se han dado juntas en ninguna parte, han sido vistas por millones de personas en los más diferentes países. Han sido un arma de batalla, una de las más importantes.

LÜBBERT: Además, que no es un arma de batalla sólo para hoy día. Es decir, si alguna experiencia queda de todo lo que hemos hecho, en una perspectiva histórica, es que el día de mañana nosotros estamos en condiciones de volver a Chile con una especie de batallón cultural y retomar lo que nos quitaron, en alguna medida. El vacío cultural que se produce y muchos elementos del fascismo, de la dominación fascista, de la alienación, de valores extraños, de dejar

de lado todo intento de buscar alguna identidad nacional, va a ser de alguna manera suplido por este cine.

El otro elemento importante es la memoria, y me parece el más importante. Yo vivo la experiencia mixta. Yo vivo en Berlín y tengo la posibilidad de ver lo que está pasando en el otro Berlín y en la otra Alemania. Y la problemática del fascismo en Alemania, que está vivo y existe gente hoy día que dice, con una cara... que no sé de dónde la sacaron, y grupos de gente que afirman ¡que nunca se mató a un judío durante la guerra! Y hay gente que cree, y se hacen campañas. Existe todo un movimiento por eliminar, por cortar todos los elementos de la memoria, de la conciencia de ese pueblo, para preparar una nueva situación política.

Tarea política nuestra es evitar que mañana digan: bueno, aquí no pasó nada, señores. Como ha sido en otras etapas históricas, etapas de represión muy violenta, qué sé yo, de alguna manera, por sobrevivir, el hombre, el ser humano, encuentra elementos positivos y prefiere olvidarse de los problemas. Lo importante es que nuestros hijos conozcan esto y que los hijos que van a nacer mañana, también los conozcan.

Creo yo, dentro del desarrollo que nosotros hemos tenido, que como generación fuimos de algún modo una generación retórica. Salimos con una retórica muy fuerte. En alguna medida, la influencia de la Revolución Cubana en América Latina influyó en nosotros, la idea de la factibilidad de la revolución en América Latina, toda esta cosa que estaba sucediendo, este proceso hizo de nosotros, como producto de una clase determinada también, también ser muy retóricos. Lo interesante es ver cómo esa retórica de una etapa —porque nosotros leemos nuestras declaraciones sobre el cine, de entonces, y tienen ese carácter, voluntarista, retórico... Ver cómo, a partir de eso, en que en esa época lo que nosotros hacíamos era poner el dedo y acusar y decir: «ahí están ellos», y de ahí un poco lo que dice José, un poco panfletarios también... Nosotros queremos mostrar lo que hemos visto, lo que sabemos. Ahora el proceso es distinto. Nos encontramos ahora frente a un gobierno, una Junta fascista que se acusa a sí misma, con sus propios actos. Lo que tendríamos que hacer es mostrar, simplemente. Desmontar esa máquina y mostrar. No necesitamos acusar más, porque los hechos son tan fuertes que basta mostrar...

BARRIOS: No estoy tan de acuerdo con eso. Para nosotros sí. Pero para afuera, creo que tenemos que tener cuidado. Tenemos que estar muy conscientes de cuál es el proceso de la memoria. Se va olvidando afuera. Lo que tenemos que hacer es en, una forma diferente...

LÜBBERT: ¡Ahí está el problema!

BARRIOS: ... seguir mostrando. Toda la acción internacional que apoya la Junta y todas esas cosas, económicas y culturales, tienen que estar en la mira de la denuncia.

LÜBBERT: Ahí está el problema, el desarraigo, la falta de contacto con Chile.

DONOSO: Es que el problema del desarraigo y del no contacto con Chile es un problema específicamente chileno. Es probablemente el más doloroso de todos los problemas chilenos. Y yo te digo que una película sobre el desarraigo es absolutamente acojonante, ¿no?

LITTIN: Hay una cosa que es fundamental en lo que dice Lübbert, a mi juicio: eso de recuperar la memoria o reescribir la historia. Porque, ¿cómo conocemos nosotros la historia del movimiento obrero en Chile? La conocemos, en general, a través del suplemento dominical de *El Siglo*, de los relatos que allí se hacían. Son cien años de historia que prácticamente la burguesía se encargó de que no se conocieran, o que se conocieran a retazos. Y eso sólo se ha recuperado a través de la memoria, del testimonio oral de aquellos combatientes obreros sobrevivientes que contaban lo que había pasado. Es difícil. No hay demasiados libros sobre estos temas. Quizá los tomó más que nadie en sus libros, Volodia Teitelboim. ¿Y quién más? Se trata de recuperar la memoria de un pueblo. Son más de cien años de lucha que tiene la clase obrera como tal, organizada, y que culminan el año 73. El cine se planteó también recuperar la memoria, como una forma de recuperar la verdadera identidad y difundirla. La cultura obrera chilena era, o es, una cultura de ghetto. Poca gente conocía los hechos que habían ocurrido. Y era necesario, y es necesario, difundirla, como experiencia de un pueblo, al mundo también.

En cuanto a la particularidad, de si hay que hacer los filmes de una manera o de otra, es ya cuestión que cada cual va resolviendo según sus propias decisiones internas. Por ejemplo, los filmes de masas... Yo creo, al contrario de lo que ustedes dicen, que en el momento de caer la dictadura va a surgir en Chile un cine que denunciará lo que pasó en este tiempo y van a salir grandes cantidades de películas, de libros, de literatura sobre todo eso. Porque el golpe en Chile es un trauma histórico que el país no va a olvidar fácilmente. Por ejemplo, cuando uno lee lo de Lonquén, le surge casi la necesidad de recrearlo afuera, para que se conozca más y para que surja una indignación universal mayor contra el fascismo. Esta experiencia de dolor y de sufrimiento es nuestra arma fundamental. No la podemos abandonar. No podemos dudar sobre eso. No importa que de repente se nos diga retóricos. Yo no le tengo miedo a esa palabra, o panfletarios... Es que todo es válido en nuestra lucha contra el fascismo y lo va a seguir siendo después. Lo será ahora, en la necesidad de levantar una gran campaña de solidaridad con Chile, y lo será después en Chile por despertar y levantar la conciencia, para que no ocurra nunca más.

En este sentido, ¿qué estará pasando con la gente en Chile en este momento? ¿Qué pasará con los cineastas, que no pueden expresarse? Porque, mal que mal, nosotros hemos logrado expresarnos y poner un militar en las pantallas ya es un acto de agresión, y un acto de identidad y un acto de fortaleza política. Pero aquellos compañeros que están en este momento en Chile ni siquiera pueden usar esto, tienen que estar usando recovecos para no decir nada. O poco. Esta acumulación de vivencias va a producir una verdadera explosión después.

ALARCÓN: Yo estoy muy de acuerdo con lo que dice Littin, que justamente después de la caída de la dictadura va a surgir una cantidad increíble de películas, que van a recordar todo lo que sucedió.

Pero, pensando en lo que pasa ahora, en el extranjero, creo que hay que tener mucho cuidado con un elemento que es el espectador. Las circunstancias en que nosotros estamos trabajando. Yo ya no puedo salir con películas retóricas o panfletarias porque esa película ya nadie la va a ver. Yo no puedo salir al público soviético con una película demasiado política, porque tengo que ver las condiciones en que la gente va a recibir esa película. El público soviético escucha mucho, está muy atento a la situación política, a lo que ocurre, pero está un poquito saturado. Y eso es lógico. Entonces yo no puedo salir con proclamas, «Venceremos», «No pasarán», y todas esas cosas. Tengo que buscar otros elementos para decir lo que quiero decir.

Ahora, respecto a la idea de una organización de los cineastas chilenos, me parece muy importante porque nosotros, me refiero a Cristián Valdés y a mí, al fin pasamos a integrarnos a esta corriente que se llama cine chileno, porque nosotros estábamos bien, bien abandonados. Es cierto que estábamos muy alejados, pero hubo cierto descuido, me parece, de la gente que trabajaba en los países capitalistas, en Latinoamérica. Nosotros recién podemos integrarnos y por eso, para nosotros es de mucho valor que se arme una organización del tipo que se ha dicho aquí.

VALDÉS: Yo no creo que hubiera problema de descuido. Lo que pasa es que todo el mundo estaba aislado. Cada cual estaba trabajando y se estaba rascando con sus propias uñas. Esta es la primera posibilidad de un intercambio...

ALARCÓN: Yo no creo. Porque desde los primeros festivales después del golpe, nosotros nos pusimos en contacto con la gente. Hubo muchas promesas, les vamos a mandar información, etc. Palabrería. Nada. A mí me gustaría, por ejemplo, que los compañeros que trabajan en el exterior pudieran, por ejemplo, invitar a Cristián. Que pudiera ir a filmar una película con alguien, con alguno de los compañeros que está trabajando. Porque tú estás en una situación muy difícil. Tú estás dependiendo en este momento de mí, porque yo soy el único que te invito a trabajar, a hacer cine argumental. Tú estás trabajando en cine documental, que no tiene mucho que ver con la situación chilena y a mí me gustaría que tu talento pudiera usarse de una manera mucho mejor.

LITIN: Yo quiero tocar otro aspecto. Las características generales del intelectual chileno, y del cineasta en este caso, es que se ha comprometido completamente con el trabajo de la resistencia. Y toda su labor ha estado encaminada hacia ese objetivo. De las distintas tendencias que conforman el arco de la izquierda chilena y de la Unidad Popular, pero con el objetivo muy concreto y muy específico de trabajar por la liberación de la Patria. Eso es claro. Eso está en las obras, está en las actividades. Por eso, justamente, es que se ha desarrollado un cine tan vigoroso.

Porque las condiciones de trabajo en los países capitalistas son extremadamente duras. Es extremadamente difícil conseguir producción. Prácticamente no hay respaldo. Depende de ciertas coyunturas de pronto, publicitarias, en torno al nombre de una persona que consiguió determinados premios y por eso consigue un productor para desarrollar una película. Por otra parte, depende también de la solidaridad y del apoyo de la gente. Y, como tú muy bien dices, eso ha disminuido, y los trabajos de solidaridad se han encaminado hacia objetivos políticos más específicos y más concretos.

Entonces, el cine ha desarrollado un camino de alguna manera independiente desde el punto de vista de la producción, pero no desde el punto de vista político. No podría señalarse tal vez ni un solo caso de un cineasta que se haya apartado de las coordenadas políticas generales de la izquierda chilena. Con todas las crisis que sufrimos como izquierda chilena, como pueblo en el exilio, como todo. Pero no hay... Son muy pocos los casos. En el cortometraje, en el largo, en ficción, en lo que sea, todo siempre está centrado en este objetivo general. Y no conozco ni un solo caso de cineasta chileno, de intelectual chileno, que se haya aprovechado de esto desde un punto de vista personal.

Ahora, por otra parte, es interesante tomar en cuenta que si aquí en la Unión Soviética, como dice Sebastián, la carga política en el cine no es necesaria porque el nivel de la conciencia general y del medio social no lo requiere, en este mismo momento, en América Latina se están abriendo otros países que hasta este momento estaban cerrados. Es el caso de Brasil, por ejemplo, que ha abolido la censura. Se están dando las películas allá. Y, por ejemplo, *Actas de Marusia* está hace doce semanas en los cines de Brasil, y lo cuento porque es un hecho político importante, que el público aplaude cuando los obreros se rebelan contra los militares chilenos. Y la gente aplaude durante las funciones. Esto marca un distanciamiento entre el Brasil que apoya la dictadura militar y lo que está pasando realmente en el país. Que las películas se den en doce salas, en trece, en dieciocho salas y que acuda gran cantidad de público a verlas. ¡El caso de Bolivia! Decía Sanjinés que hoy nuestro cine puede darse en Bolivia. Y entonces una película que aquí, por su carga política, parece excesiva, allá en América Latina la gente está esperando con avidez verla, porque refleja su vida cotidiana, su lucha, sus aspiraciones.

LÜBBERT: La problemática que plantea Sebastián a mí me parece importantísima. Yo entiendo lo que quiere decir. Y entiendo la otra alternativa que se abre. Porque a mí me pasó lo mismo, aunque yo siempre soy partidario de dar la pelea. Porque no puedo hacer un cine alrededor de los problemas de un pueblo que todavía no conozco, que no he logrado vivir intensamente. Yo tenía veintiocho años cuando salí de Chile. O sea, son veintiocho años contra seis. Me pesan los veintiocho, es inevitable. Yo he hecho la crónica de mi vida en todo este tiempo y he descubierto a mi familia, a mis familias, he hecho un corte en mi historia. Y eso pesa mucho más. Esos son los instrumentos que yo tengo. Eso hace que la pelea sea más dura cuando se plantea el problema del público, que siempre es difícil. Creo que hay que dar esa pelea.

BARRIOS: Yo quiero referirme a la situación en los países occidentales de Europa, en Estados Unidos, donde ciertamente nunca se ha hecho una película chilena de largo metraje, por falta de recursos. Buscar producción es muy difícil. Porque, si bien hay un público para la temática chilena actual —no sólo la del golpe—, hay una pelea muy dura que dar con los productores que ya siempre asocian el cine de izquierda chileno con la denuncia del golpe. Por eso, tenemos que hacer un esfuerzo muy grande para abrir esta temática, abrir el abanico de temas, no solamente reflejar lo que pasa afuera, sino lo que pasa adentro, ver manera de recoger esa experiencia de adentro de alguna forma y hacer películas con eso. Ahora, evidentemente es interesante ver las posibilidades nuevas que surgen en América Latina, donde parece darse una situación diferente.

LITTIN: Creo en todo caso que hay que dejar claro desde la partida que nadie se está planteando por el cine retórico o panfletario. Por ese camino se desvía el camino de la discusión.

LÜBBERT: Creo que se hace preciso iniciar una línea de trabajo teórico. La primera etapa nuestra, dramáticamente, era relativamente fácil trabajarla, porque estaban todos los elementos más exteriores del golpe, imágenes vivas de la violencia abierta, desatada, bruta, feroz. Alrededor de esos elementos, nosotros podíamos trabajar muy bien y había muchas imágenes, incluso que vimos con nuestros propios ojos, las teníamos, eran parte de nuestra experiencia. Lo que pasa ahora, y creo que ahí está el desafío para nosotros, es que los elementos dramáticos de la lucha, de la contrarrevolución en Chile, de lo que significa como desgarramiento de clase, las pequeñas historias, las pequeñas cositas que están sucediendo ahí, necesitan una dimensión dramática, una dimensión artística. En este sentido es importante cada pequeña cosa que en Chile sucede y cómo nosotros logramos extraer de esa lucha silenciosa, no espectacular, que está ocurriendo en Chile, de esa especie de resistencia moral, el gran drama cinematográfico. Cómo la gente, por ejemplo, quiebra un punto límite del miedo, qué significa eso. De repente meterse en un personaje, en una persona, cosa que es mucho más amplia que el acto que esa persona pueda realizar mañana, disparar o salir a gritar. Creo que hay que hacer un llamado a los escritores chilenos, a los compañeros que están trabajando con ese tipo de elementos, en Chile. Yo estoy mandando a Chile los nuevos proyectos que tengo, para que se discutan, a lo menos entre alguna gente, para ver lo que está pasando, qué hay ahí. Esta es una línea de trabajo que hay que abrir.

LITTIN: Podríamos decir que el cine chileno tiene diversas líneas de trabajo abiertas y que hay que seguir profundizando en ellas: la recuperación de la memoria popular, la recuperación de nuestra historia, la crónica de lo que ocurre hoy, los hechos desconocidos que pueden desatar mayor solidaridad y despertar conciencia de lo que ocurrió el 73. La verdad es que son miles los caminos abiertos y muchas posibilidades se han usado y se deben seguir usando, junto con otras nuevas. Yo conozco, por ejemplo, los filmes que está realizando en este momento Chaskel en Cuba, sobre los niños chilenos exilia-

dos en La Habana. Ellos dan sus testimonios. Verdaderamente una película formidable desde el punto de vista emocional y político. Ahora bien, yo creo que esos elementos teóricos de que tú hablas, Orlando, y que te preocupan casi obsesivamente, van a surgir, deben surgir, del desarrollo mismo del proceso, de la práctica.

LÜBBERT: Surgen de la práctica, evidentemente. El problema es que los sepamos ver a tiempo. El problema es que vamos un poco atrás. Y el otro problema: los temas se repiten.

VARAS: Eso podría evitarse si se logra un cierto grado de coordinación entre los cineastas chilenos, como se ha planteado.

LÜBBERT: Claro. Es indispensable. Yo tuve en mis manos, me llegaron por casualidad, tres guiones sobre las casas de torturas, de otros tantos compañeros que estaban trabajando aislados. Yo les escribí rápidamente, diciéndoles: No, busca otro tema, se está rodando ya en Cuba una película sobre las casas de torturas. En Chile se hicieron cuatro o cinco películas sobre el salitre, otras cinco sobre los mapuches y eso, cuando ni el salitre ni los mapuches, siendo temas importantes, interesantes, desempeñaban un papel determinante. Pero era toda la tendencia romántica de uno. Coincidencias causadas por un cierto clima.

VARAS: Bueno, tratando de resumir un poco. El intercambio de opiniones que se ha producido muestra un grado de coincidencia en muchos aspectos. Creo que el debate ha servido para enriquecer los diversos puntos de vista y para aproximarlos. Yo diría que hay cierto grado de coincidencia con lo que ha dicho Donoso en el sentido de que queremos un cine al que nada humano le sea ajeno. Que tomando con mucha fuerza aquello que es realmente herramienta esencial de pelea, no se empobrezca, no pierda posibilidades ni la perspectiva de reflejar a través de muy diversas anécdotas la vida social de Chile bajo el impacto de esta situación histórica concreta.

LÜBBERT: Sí, yo creo que es importante hacer conocido a José Donoso, pues él nos abre un tanto la perspectiva de la novela a través de su experiencia, que incluye, en su obra, una crítica descarnada de la sociedad chilena. Como para que nosotros tratemos de aprender de eso y en alguna medida, hacer lo mismo con el lenguaje del cine. Yo creo que el fenómeno del desgarramiento no ha sido expresado todavía, el drama individual.

DONOSO: ¿Por qué les gustó tanto a ustedes la película cubana en el Festival de Moscú? Me parece que ya no es la revolución vista en una pantalla enorme, sino en una pantalla pequeña, de una pareja. Eso es lo que yo no he visto, por lo menos, en el cine chileno. Una relación de dos seres humanos estudiada frente a una panorámica mayor.

LITTIN: Hay que tomar en cuenta que hoy día la Revolución Cubana se puede expresar a través de esa pareja, porque son veinte años, después de haber vivido la revolución, de estar construyendo el so-

cialismo. ¿Qué quiero decir? Que no somos independientes de los hechos históricos, de los hechos políticos que se producen a nuestro alrededor...

DONOSO: Pero es que a mí me parece, ¿te fijas?, que es tanto un hecho político el que haya hecho veinte años una revolución socialista en Cuba como el de que no se produzca esa revolución en otro país, y que no haya esa experiencia. Entonces, hay los desastres humanos, de desadaptación, de quiebras de matrimonios, de todo lo que tú quieras, que ves alrededor tuyo, por el exilio. ¡Qué demonio! A mí, personalmente, es una cosa que me apasiona... La gente que viene de Chile repleta de ideales y de rabia y que llega a Europa, de repente, y se desmorona, y que también la hay y es lícito reflejar eso en el cine. Es decir, no tomar la postura heroica, que a mí, personalmente, no me gusta demasiado y creo que si se cultiva, esa postura heroica puede ser peligrosa. Ir también a la cosa chica.

LÜBBERT: ¿Pero por qué la cosa heroica te parece peligrosa? Lo uno no debe excluir lo otro...

DONOSO: Porque se termina en un monumento estaliniano.

LITTIN: No siempre... También eso es producto de un proceso histórico.

LÜBBERT: Y depende de si lo heroico está bien hecho también. Ese es el problema.

LITTIN: Hay otro peligro: no se nos vaya a empezar a aburguesar, a debilitar. Porque el cine chileno necesita ser fuerte, necesita recoger lo que tú dices, pero nosotros no hemos terminado todavía el proceso. Tenemos que ahondar y profundizar en él...

ALARCÓN: Hacer cine, ese cine de microscopio es mucho más difícil que el cine heroico. Por eso a mí me gusta mucho la película de Lübbert, porque trata un problema muy íntimo, que es muy difícil de lograr. Yo personalmente, no puedo en la actualidad hacer ese cine, porque no estoy preparado.

LITTIN: Pero por qué ponen categorías, divisiones..., que si no podemos llegar al cine heroico, cine humano, etc.

DONOSO: Es una manera de hablar, para entenderse de algún modo... Lo que yo quiero decir es que la repetición del cine heroico y la obstinación en él es una cosa que te puede llevar a deshacer el cine.

LITTIN: Es que eso es algo que tiene que ver con la sensibilidad de cada uno. Es decir, como en el cine hay autores y los autores se expresan de acuerdo con lo que más sienten y en el nivel lírico o no que su sensibilidad les indica. A mí me emocionan las marchas, por ejemplo. No lo puedo negar. Me emocionan las multitudes y las banderas rojas. Entonces yo las filmo. Y es muy difícil que alguien me

pueda decir: no, es que hay que hacer la pareja que está con la bandera roja. Eso que lo haga otro autor.

DONOSO: Yo no estoy diciendo que no se haga eso. Sino que *además*, también se haga lo otro. Que tengamos conciencia de que hay varias facetas en la cosa y no solamente una o dos.

LITTIN: Estamos de acuerdo, Pepe.



ACTAS DE MARUSIA (1976).
Film de Miguel Littin.

Entrevista a
PATRICIO GUZMAN

«HACER LA MEMORIA DE CHILE»

— *Todo cineasta tiene en algún momento una revelación, que lo «convierte» al cine. ¿Cuál fue la tuya?*

— Mi «conversión» está en una novela, *Juegos de verdad*, una introspección psicológica de corte adolescente, que publiqué en 1964. Es casi un guión, en el sentido de que son imágenes dispersas. A partir de esa novela tratamos con un grupo de amigos de hacer cine. Entonces hacemos cinco películas en ocho milímetros, muy artesanales, una de las cuales fue revelada en el laboratorio del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, en Santiago. Le gustó mucho a la gente que trabajaba allí, dijeron que la película tenía valor y que por qué no estudiaba cine. Entonces entré en ese Instituto y comencé a trabajar con ellos como asistente de dirección.

En esa época de mi vida me daban ganas de hacerlo todo. Entonces yo mismo me hice distribuidor y exhibidor, subarrendando una pequeña sala de teatro, el Ictus. Embarcando en esta aventura al Instituto Fílmico, construimos entre todos una pantalla plegable, así como una cabina de proyección que se podía quitar y poner. En esta sala dimos películas de cortometraje de algunos realizadores que empezaban, de Miguel Littin, por ejemplo, y de Pedro Chaskel. Pedro tenía ya bastante experiencia como cineasta y dirigía ya en esos años el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. La sala se llamó «Cine-Arte de la Universidad Católica», y la experiencia duró seis meses, hasta cuando yo resolví salir al extranjero.

— *Te vas a España...*

— Sí. Es un momento en que uno se sentía ideológicamente muy encerrado en Chile, y en que, por lo tanto, se produce la mayor emigración de intelectuales. En ese tiempo Chile era un país que no

tenía ningún horizonte. El freísmo, el populismo, el centrismo, la socialdemocracia disfrazada de Frei nos parecía que iba a ser una fuerza durante mucho tiempo hegemónica. Eso es lo que nos hace emigrar, o por lo menos pensar que la emigración era una salida viable para viajar, estudiar fuera y volver cuando los tiempos fueran mejores.

Como no sé idiomas, me inclino por España. Esto era a mediados del 66. En la Escuela de Cine de Madrid estudié con profesores como Boraux, Miguel Picazo, Berlanga. El nivel era interesante.

—¿Tú hiciste algunas películas en la Escuela de Cine?

—*El paraíso ortopédico*, desde luego, que es mi película de graduación. Pero antes había hecho *La tortura y otras formas de diálogo*, cuyo guión hice conjuntamente con Jorge Díaz. A ambos nos apasionaba el momento por el que atravesaba la América Latina, y el film, igual que *El Paraíso...*, se centra en describir la problemática latinoamericana de los años sesenta. El relato parte con la Olimpiada de México, la masacre de los estudiantes en Tlatelcolco. Mientras tanto, en algunas zonas del continente hay guerrillas; en otras, intentos de hacer revolución por cauces pacíficos...

—¿A Chile vuelves en 1970?

—Vuelvo antes, en 1969, a raíz de la muerte de mi madre, y allí tengo la oportunidad de asistir a algunos mítines de la izquierda con vistas a la campaña presidencial. Regreso luego a España con el único objetivo de reunir pronto el dinero para poder retornar definitivamente a Chile. Este retorno se produce a principios de 1971, ya con Allende en el poder.

Cuando vuelvo, el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular ya está escrito. ¿Qué es lo que yo hago entonces? Reviso lo que se ha hecho, que por una parte son los cortometrajes del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que sigue dirigiendo Pedro Chaskel. Reviso los documentales y me doy cuenta de que a partir de ellos se está contando la historia, pero de un modo no totalizador, porque no hay conciencia del sentido de conjunto del proceso revolucionario; aun así, me parecen absolutamente excepcionales, aun si algunos de ellos son muy rudimentarios... Por otra parte, reviso *El chacal de Nahueltoro*, de Littin, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, películas que admiro mucho.

A los quince días de haber llegado me doy cuenta de que lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente. O sea, filmar los acontecimientos que estamos viviendo en ese instante... Entonces reúno un equipo muy joven: un camarógrafo de diecinueve años, Antonio Ríos; un jefe de producción, Felipe Orrego, de veinte años, que también hace de sonidista, y yo. Los tres planteamos una película sobre el primer año del presidente Allende. Hago un guión y lo presento al mismo Instituto en que me había formado, pero que entonces se llamaba Escuela de Artes de la Comunicación. El director lee el proyecto y dice inmediatamente que sí. Así nació *El primer año*, que arranca con la toma de posesión de Allende y termina con el viaje de Fidel a Chile.

Fue un descubrimiento del modo de ser chileno, la manera de hablar, la síntesis de la idiosincrasia de un campesinado y de un proletariado, de una comunidad deseosa de hacer cambios, que vive un momento épico: el comienzo de un proceso revolucionario.

Tuvo mucho éxito.

Se exhibió también en el extranjero, gracias a la ayuda de Chris Marker, que hizo la versión francesa. Esta se divulgó en Francia, Bélgica, Suiza, Canadá, Argelia...

—¿Y qué hiciste tras El primer año?

—En el año 1972 me planteo hacer una película de ficción, que es el fantasma que llevaba dentro.

Entonces se presentaba la oportunidad en Chile de volver a contar la historia desde el punto de vista marxista, tal y como ocurrieron las cosas, no desde el punto de vista burgués, como siempre nos las contaron. Elegí el tema de Manuel Rodríguez, el guerrillero.

Cojo entonces a este personaje para hacer un guión de ficción, pero nos topamos con un problema: ¿cómo hacer una puesta en escena con actores chilenos disfrazados, cómo hacer un cine histórico en Chile, que no se parezca al cine anglosajón? El cine anglosajón se soporta tanto técnica y estéticamente porque utiliza muchos elementos que nosotros no tenemos. Si tú disfrazas a unos personajes de libertadores y a otros de campesinos del siglo pasado, de algún modo esto «se nota», el disfráz digo, en su desarrollo y en todo.

—*Yo creo que eso ha marcado para siempre a las cinematografías «pobres». El cine anglosajón ha arquetipado el cine histórico y ha creado un síndrome de precondicionamiento en la audiencia, que rechaza todo cine histórico que no es colosalista, gratificante y rechaza el análisis...*

—Efectivamente. Hay algunas cosas sobre San Martín, por ejemplo, de Leopoldo Torre-Nilson, que son exactamente eso: la repetición fallida en América Latina de un cine histórico creado ya antes, una copia de lo que han hecho con gran perfección formal los ingleses sobre todo.

Lo que yo me planteé es otra cosa: hacer un cine de ficción, pero que fuera documental. La película arrancarí­a con una encuesta en la calle en la que se preguntaría a la gente: ¿Quién fue Manuel Rodríguez? Otras preguntas: ¿Quién lo mató? ¿Cómo murió? ¿Por qué lo mataron? ¿Cómo se imagina usted a Manuel Rodríguez? ¿Es alto, es bajo, qué aspecto tiene, describámelo; se parece a algún héroe actual de alguna teleserie? ¡Describámelo! La película arranca así, y a medida que vamos empezando se va buscando al actor que coincida con la descripción de la gente. Entonces, de repente, la película «surge» ya con Manuel Rodríguez cabalgando...

—*El experimento de Chile Films fue un aspecto fundamental de lo que genéricamente puede llamarse el «cine de la Unidad Popular». ¿Qué puedes contarnos sobre el particular?*

—Yo me incorporé a Chile Films en 1971, poniéndome a cargo del Taller de Cine Documental, por designación de Miguel Littin. Este

fue el período más rico y creador de Chile Films. Es un intento experimental de Escuela de Cine lo que se hizo. Se reunían setenta personas en un aula y comenzábamos a dar clases de «Teoría y Técnica de la Dirección», «Teoría y Técnica del Montaje», pero en términos muy rudimentarios. Y decíamos a estas setenta personas que empezábamos haciendo programas audiovisuales sobre temas contingentes. Por ejemplo: la Reforma Agraria, la estatización de las minas, problemas de producción en las fábricas, figuras históricas (como Recabarren, O'Higgins), la explotación del salitre por los ingleses, las masacres obreras... O sea, un cine testimonial, un cine de rescate de valores históricos, un cine de problemas contingentes, un cine para elevar el nivel de conciencia del pueblo.

Fue un período muy anárquico, pero muy creativo, de querer hacerlo todo inmediatamente. Quisimos hacerlo todo muy rápido, y entonces ocurre, en esta primera etapa, que hay muchos frentes de conflicto, sería muy largo de enumerar; entonces ocurre que Miguel Littin renuncia, y con él renunciamos todos los integrantes de su equipo.

Entra entonces a Chile Films otro tipo de funcionarios, más administrativos, gente con criterio técnico, que planifican. Es el período tecnocrático; además, se le otorga a Chile Films más solvencia como empresa. Gastos e ingresos, planificación, contabilidad, etc. Los principales frutos fueron el reordenamiento de la distribución. Chile Films expropia salas de cine. Los administradores, al ver que el movimiento creador se dispersa, se ponen a resolver objetivos de exhibición. Hay, además, un intento de proposición más orgánico sobre qué hacer. Pero este intento falla también.

—¿Qué hicieron los realizadores que salieron de Chile Films?

—Yo terminé *El primer año* en la Escuela de Artes de la Comunicación. Miguel Littin terminó *La Tierra Prometida*. Raúl Ruiz hizo sus películas con un colectivo independiente. Digamos que se forman equipos de creación, todos ellos al servicio del proceso político que se está viviendo, pero que trabajan de forma independiente. Todos trabajamos a la espera de una unidad de conducción ideológica, que no llegó nunca...

—¿Mientras todo esto ocurría, cuál fue la suerte del proyecto de Manuel Rodríguez?

—El proyecto logró subsistir entre el período creador y el período tecnócrata de Chile Films. Subsistió el proyecto, se escribió el guión, se financió un equipo para que trabajara en la investigación de escenarios. Incluso filmamos la primera secuencia. Pero hubo muchas dificultades para lograr que el guión fuera aprobado por todos los partidos de la izquierda que controlaban este segundo período de Chile Films. Fue una lucha bastante intensa para conseguir que, a pesar de los problemas de pluralismo, el guión pasara. Finalmente, cuando ya hemos superado la cuestión ideológica y ya hemos empezado la filmación, viene el paro de octubre de 1972, y la película se interrumpe a causa de la ofensiva reaccionaria.

Entonces el equipo que está haciendo la película toma conciencia de que por interesante que sea el proyecto de *Manuel Rodríguez*, por contingente y proyectador que fuese, era absolutamente imposible dejar de filmar *lo que estaba pasando*. Entonces solicitamos autorización a Chile Films para que el núcleo del equipo (Jorge Müller, camarógrafo, hoy desaparecido; Federico Elton, jefe de producción; José Pino; el equipo que luego llamaríamos «Tercer Año», con Angelina Vásquez y otros compañeros) cogieran material de dieciséis milímetros, salieran a la calle y filmaran lo que estaba pasando.

Así hicimos *La respuesta de octubre*, que dura cincuenta minutos, y que es un reportaje que nos permite tomar conciencia, efectivamente, de que lo que había que hacer era continuar la línea documental, posponer el cine de ficción, porque lo que estaba pasando era más importante que la ficción.

Con el mismo equipo recapacitamos: «Tratemos de volver a repetir la experiencia de *El primer año*.» Entonces nos reunimos y pensamos en cómo producir esta película contingente, porque Chile Films no podía financiar un proyecto de esta naturaleza. No hay manera de entrar en el país material virgen, porque están bloqueadas las importaciones desde Estados Unidos. Después del paro de octubre la economía se resiente tanto que casi todo proyecto es inviable. Se produce un desabastecimiento total de materias primas, y naturalmente el material cinematográfico pasa a último plano en las prioridades. ¿Qué hacemos entonces? Nos ponemos en contacto con un grupo privado que se llamaba Productora América, compuesta por compañeros de izquierda. Ellos nos proporcionaron una grabadora Nagra, provista de un micrófono semidireccional, y una cámara Eclair de 16 mm.

—¿Entonces fue cuando entró en juego Chris Marker, que te ayudó en la puesta en marcha?

—Efectivamente, la intervención de Chris Marker fue capital. Le escribimos en noviembre de 1972 una carta pidiendo ayuda. Un mes después llega un cable que dice: «Haré lo que pueda», y en febrero del 73 llega todo el material que habíamos solicitado: 43.000 pies de película virgen y 134 cintas magnéticas.

Con la experiencia de las dos películas anteriores, decidimos que ahora no íbamos a hacer un film de descripción. No íbamos tampoco a hacer un film celebrativo, sino que íbamos a intentar hacer una película de análisis.

Cabe señalar que ninguno de los cinco integrantes del equipo habíamos leído nunca nada de Dziga Vertov ni tampoco teníamos conocimiento de los experimentos de cine directo que se hacían en Europa; lo único que teníamos en nuestras manos era el artículo «Por un cine imperfecto», de Julio García Espinoza. Habíamos visto *Calcutta*, de Louis Malle, y habíamos leído otros artículos de documentalistas, como Pastor Vega, por ejemplo, en la revista *Cine Cubano*.

Con sólo esas herramientas teóricas empezamos el trabajo que daría lugar a *La batalla de Chile*.

Hacer la memoria de Chile, eso es lo que queríamos hacer. No variaba el criterio de la película con o sin victoria. Nosotros sabía-

mos que teníamos dos posibilidades: o golpe de Estado fascista o guerra civil. Ahora bien, si pasábamos a la guerra civil íbamos a seguir filmando, y algún día, ganada o perdida, se iba a montar con ese mismo criterio.

Por otra parte, si hubiéramos ganado esa guerra civil, por ejemplo, ¿qué valor, más grande aún, hubiera tenido ese material? Casi no existen testimonios de la Revolución de Octubre, no hay tampoco testimonios filmados directamente de la guerra de liberación de China Popular, tampoco hay filmaciones de la guerrilla de Sierra Maestra, ni de la del Che. De tal manera que el papel del documentalista siempre es fundamental para recoger y describir lo que está pasando.

La batalla de Chile está hecha entonces con criterios «para adentro». Esto es fundamental. Porque muchas películas se desnaturalizan cuando están hechas para la «solidaridad internacional».

La película fue hecha para que el pueblo chileno la vea. Y la verá.

—*En el último año del gobierno de Allende, cuando se produjo lo que se llamó el «tancazo», hubo un hecho que causó una tremenda emoción. Me refiero al episodio de Leonardo Henricksen que, con su cámara, filmó al soldado que le disparaba, filmó su propia muerte. Tú recogiste la escena al final de la primera parte de La batalla de Chile. ¿Podrías darnos más antecedentes sobre este episodio?*

—Henricksen era un camarógrafo argentino. Fue contratado en Buenos Aires por la Televisión sueca para ir a filmar a Chile. Entre la red de contactos que teníamos en Chile, uno de ellos era Juan Sandqvist, corresponsal permanente de la TV sueca, y, por tanto, nos encontrábamos con él en muchos lugares e intercambiábamos información. Es una persona honesta, hizo unos reportajes muy positivos de las fuerzas revolucionarias en Chile y denunció al fascismo de un modo muy claro. Entonces, en un momento dado, lleva a Henricksen a Chile porque en ese momento no tenía operador. Henricksen no era militante de la izquierda, era simplemente un profesional.

La oficina de la TV sueca estaba a una cuadra de la plaza de la Constitución. Cuando Sandqvist oye el tiroteo, está telefoneando a Suecia, afirmando que ha estallado el golpe de Estado en Chile. Henricksen sale solo y hace este recorrido: camina por la calle Agustinas entre Morandé y Bandera, mientras los primeros jeeps se instalan frente a La Moneda y los otros cubren los cuatro costados de la plaza. De un camión sale un oficial que se baja pistola en mano y unos ocho o nueve soldados arriba hacen fuego en todas direcciones. Nosotros, mientras tanto, hemos llegado por la calle Bandera y tenemos las imágenes de ese mismo jeep desde otro ángulo. Henricksen se sitúa en Agustinas, entre Morandé y Bandera, y nosotros en Huérfanos, entre Morandé y Bandera también. Tenemos el punto de vista de Cámara del disparo y Henricksen tiene el punto de vista del disparo recibido.

¿Qué le ocurre a Henricksen? El se coloca frente a los soldados, mientras viene mucha gente, peatones que van huyendo en dirección a Bandera. A Henricksen le ocurre algo muy extraño. Parece que se

siente protegido por la cámara. Algo que yo notaba también en Jorge Müller y en Bernardo Menz en el sonido. Bernardo grabó impactos de pedradas que caían poco menos que a sus pies. Y Jorge seguía la caída de la piedra con la cámara...

Hay una situación extraordinaria que se produce cuando tú eres intermediario de los sonidos o de la imagen. Cuando tú ves el obturador pasando, el obturador nunca se deja ver. Yo creo que a Henricksen le pasó un poco esta situación, porque ¡hace un zoom a quien le dispara!

Henricksen recibió un disparo en el pecho y murió casi instantáneamente; Sandqvist sale momentos después de la oficina, viene corriendo donde está el cuerpo y está ya agonizante. Lo mete en un coche y se van. La cámara es recogida por obreros de izquierda que levantan una tapa de teléfonos y la arrojan adentro. Y la cubren. Y nadie más supo esto. Porque la zona estaba ocupada militarmente. Y al otro día los obreros lo comunican a Chile Films, que van, recogen la cámara y el material, que es revelado en Buenos Aires y enviado a todo el mundo. En Chile es proyectado en las salas de cine, y el Servicio de Inteligencia Militar prohíbe su proyección a los dos días. Es un noticiero que se da sólo con ese material y se puede ver quiénes disparan. Pero la Justicia Militar dice que ese documento obstruye el proceso jurídico interno, porque es jurisdicción militar, y mientras no se emita un juicio no se puede proyectar...

—Todo tu trabajo fílmico está inscrito, por obra del período en que fue hecho, en el proceso revolucionario chileno; es decir, en medio de sus condicionantes, de sus contradicciones. ¿Qué puedes decirnos a propósito de esto?

—Todo proceso revolucionario conlleva muchos problemas, es necesario asumíroslos, aceptarlos y dar la lucha ideológica desde dentro. Todos los cineastas chilenos, por lo menos la gran mayoría, teníamos claro cuál era el camino para sentar las bases de un cine al servicio de la revolución. Queríamos hacer un cine renovado, distinto, nada celebrativo, épico, experimentador. Y creo que conseguimos hacerlo en parte, a pesar de que sólo pudimos trabajar tres años.

Fragmentos de una entrevista de PEDRO SEMPERE

MI APRENDIZAJE CON «CALICHE SANGRIENTO»

La realización de *Caliche sangriento* significó para mí un conjunto de aprendizajes y verificaciones.

En 1968 estaba convencido de que cualquier transformación fundamental de un destino colectivo imponía, antes, una reflexión sobre el Ejército. El film debería constituir lo que en nuestro lenguaje de la época era «una tarea desmitificadora». Y si elegí un episodio de la guerra del Pacífico era, simplemente, porque semejante conflicto significaba atacar, sin rodeos, el núcleo del mito: se trataba de decir que el Ejército chileno no había ganado ninguna guerra patriótica y que solamente no había hecho otra cosa que cumplir con el papel de un Ejército latinoamericano, esto es, defender una burguesía decidida a sostener su interés en comportarse en marioneta del imperialismo.

Por primera vez, la censura chilena prohibía un largometraje nacional. Ello componía una verificación: es el límite moral constituido en verdad absoluta; la burguesía no podía sino que imponer su ley. La discusión se extendió en distintos frentes mientras los posibles futuros distribuidores se frotaban las manos: en la eventualidad de conseguir que la prohibición fuese anulada, la publicidad ganada en la batahola prometía convertir el film en un excelente negocio.

Paso a paso, el objeto realizado comienza a realizar su propia praxis, independientemente de su inventor. Verificación segunda: un acto se sumerge en la multiplicidad humana e inventa nuevas verdades que nos totalizan. Es decir, por el mismo gesto de producir una historia, la historia nos produce. Posible gran negocio en el comercio o estúpida pesadilla para otros, *Caliche sangriento* era tal vez más importante como acción que producía nuevas verdades que como film. La pesadilla absurda era para el Gobierno del presidente Frei y para su ministro de Educación. Encerrados en la contradicción en que suelen verse envueltos ciertos demócratas, debían explicar cómo la libertad de expresión podía seguir siendo algo cierto en Chile mientras un film permanecía en los cajones del productor. En

tonces aprendí que la presión que el Ejército puede ejercer es mucho más decisiva y brutal de lo que podía imaginar. Y hablo, ciertamente, de la imaginación de un chileno en 1968. El ministro de Educación no quería que *Caliche sangriento* fuese prohibido, pero era preciso «dar algo» al Ejército y salvar la cara de todo el mundo. Casi no podía creer a mis oídos cuando oí la proposición de negociar el asunto y, por ese mismo golpe, dejar a salvo el prestigio democrático del Gobierno y satisfecho el deseo de vindicta del Ejército.

En la Universidad Católica, mis cosas no iban mejor con el rector, cuyo representante en la censura, a nombre de la Universidad, había también votado la prohibición del film. Tampoco el rector quería que la Universidad apareciera como cómplice de tal prohibición, pero ya era tarde. Aprendí, entonces, que sólo ahora el rector se informaba de lo que podía ser el cine chileno: algo que le exigiría, al menos, preocuparse de quién representaría a la Corporación en la censura.

Como suele ocurrir, «las cosas se arreglan». La ley chilena de censura cinematográfica impedía que se practicaran cortes en los films: o se aceptaban completos o se rechazaban. Concluimos aceptando el negocio del ministro: contra la ley y para calmar la ira del Ejército, se practicó un corte en el film. Ahora la censura podía alegar que veía una nueva película y, esta vez, aprobarla.

Pero el film no fue el gran éxito público que, tradicionalmente, los entendidos en comercio cinematográfico esperan de una película que ha ganado la publicidad que le otorga una prohibición y que, así, se convierte en «el escándalo» que todos se precipitarán a ver. Y ello fue el aprendizaje esencial: tampoco una «tarea desmitificadora» se decide desde antes y por una decisión que nos pertenece. Un mito, aun como tal, es una verdad, relativa como otra, pero en cualquier caso da cuenta de una situación histórica que no se supera oponiendo, simplemente, una idea distinta. Sucede que, al parecer, un mito es cosa y así se hace posible de un conocimiento colectivo. *Caliche sangriento*, en el mundo de las cosas, era más bien una idea, y sucede, también, que los hombres conocen cosas y no ideas. Y el sentimiento de inutilidad me alcanzó: en 1969 el público chileno se decepcionó por el film porque no podía aceptar que el Ejército fuese brutal y dependiente de los intereses de la burguesía y del imperialismo; cuatro años más tarde, ese mismo público lo aprendió así y algunos pagaron con su vida este aprendizaje.

No quiero decir que la tarea de cineasta consista en la misma que ejerce un adivino que ella se haga más brillante si se tienen cualidades proféticas... Hombre antes que creador, totalizado por verdades dialécticas, el cineasta debe hablar de las situaciones de hoy al hombre de hoy: *Caliche sangriento* se esfuma en tanto que verdad producida para 1968 en la masacre que recompone otras verdades en 1973.



JULIO COMIENZA EN JULIO (1979).
Film de Silvio Caiozzi.

FILMOGRAFIA CHILENA POST-GOLPE (1973-1980)

Hemos emprendido la tarea de ordenar esta filmografía, aun a sabiendas de que ella afronta de antemano el riesgo de, al menos, dos deficiencias previsibles: por una parte, la de ser incompleta, y por otra, la de que haya en ella algunas inexactitudes. La dispersión de los exiliados chilenos en una cuarentena de países, y la inexistencia de organismos que se preocupen de reunir y organizar la información relacionada con la actividad cultural —intensa y variada en la mayoría de esos países— tornan difícil, accidentada y azarosa la tarea de inventariar lo que se hace en cada campo. Y el cine no escapa a esta dificultad.

En esta filmografía, además, los especialistas y estudiosos echarán de menos una verdadera ficha técnica de cada film. No hablamos de una información mayor (que incluya, por ejemplo, el elenco completo de quienes colaboran en cada obra), sino incluso de algunos datos más o menos sumarios (duración y formato), que resolvimos dejar de lado, porque la información reunida alcanzaba a menos de la mitad de los films repertoriados.

Nos pareció que, a pesar de todo, la publicación de esta nómina de films, tal y como aquí la damos, es útil y necesaria. Es un documento que muestra con bastante elocuencia lo que ha sido el cine chileno en estos años, y desde este punto de vista pensamos que será de interés para el simple lector preocupado por los problemas de nuestra cultura, y también para el investigador, el especialista.

Hay dos aspectos, por otra parte, que hacen diferente esta filmografía de otras que hemos tenido oportunidad de conocer. Primero, porque incluye la producción realizada en el interior del país, y segundo, porque recoge una parte de las innumerables películas hechas en el mundo por cineastas no-chilenos sobre el problema de Chile.

En el primer caso, la opción no podía ofrecer ningún tipo de dudas. En todos los campos empieza a acentuarse la tendencia —justa a nuestro parecer— a rescatar el uso de la expresión *cultura chilena*, dejando de lado la división entre *cultura del exilio* y *cultura del in-*

terior. La concepción de *dos culturas*, fuera de sus implicaciones reaccionarias, es por lo demás cada vez menos exacta. A diferencia, por ejemplo, de lo que quizá ocurrió con España, la rapidez y la fluidez de las comunicaciones de hoy favorecen el desarrollo de caminos en la creación que no sólo son paralelos, sino que incluso pueden ser hasta independientes.

El excesivo énfasis, por lo demás, que se ha puesto durante mucho tiempo en la producción «del exilio», deja a veces en la sombra la realidad de una producción «del interior» que existe, que tiene méritos, que representa una realidad incontestable. Esto es particularmente cierto, parece, en disciplinas como la poesía y la música popular, pero también vale para el cine, aunque su alcance sea mucho menor. Pero el hecho es que al lado de una producción de documentales notoriamente volcados al trabajo publicitario o de difusión turística —signos clásicos de los períodos de retroceso y estancamiento— se dan fenómenos como el de *Julio comienza en Julio*, una de las películas, según ha informado la prensa chilena, de mayor éxito de público en toda la historia del cine nacional. Nótese, además, que a pesar de las condiciones políticas del fascismo, pueden señalarse documentales inscritos en una clara posición progresista, lo que es aún más notable si se tiene en cuenta que, hasta donde estamos informados, los partidarios de la Junta no han sido capaces de producir sino un único documental de defensa o justificación de su política.

El segundo caso puede ser más discutible, y queremos de inmediato decir que no es nuestro propósito ni generalizar, ni meternos en un debate sobre lo que puede o debe entenderse como «verdadero» cine chileno. Porque esto nos llevaría no sólo a abordar el problema de los films hechos por extranjeros en torno a un tema chileno, sino el problema de los films hechos por chilenos (cosa que inevitablemente empieza a ocurrir) en torno a temas completamente ajenos a nuestro país. Nuestro propósito se reduce a llamar la atención sobre el hecho de que, como producto de una situación histórica singular e irreplicable, hay un conjunto de films cuyo conocimiento es absolutamente indispensable para la comprensión no sólo política, sino histórico-cultural de la realidad chilena de todos estos años. Es decir, films que *forman parte* del cine chileno, que están inscritos dentro de una línea creadora en la que, simplemente, no-chilenos han tomado el relevo de lo que los chilenos en un instante dado no estaban en condiciones de poder hacer.

Vivimos directamente la experiencia de asistir en la España post-franquista a la proyección de *Morir en Madrid*, de Federico Rossif, y *La esperanza*, de Malraux, que los españoles sólo pudieron conocer entonces, y pudimos entender cómo la memoria colectiva de ese pueblo estaba irremediablemente condenada, sin esos films, a mutilaciones intolerables. ¿Cómo no hacerse la misma reflexión a propósito, por ejemplo, del conjunto de películas realizadas por los alemanes Heinovsky y Scheumann, o de *La espiral*, o de ese documento insuperable que constituyen los cuatro episodios de *Chile: Impresiones*, del español Berzoza?

Y una última precisión, a propósito de las fuentes de esta filmografía. Originalmente formó parte de nuestro trabajo *Pratique et diffusion du cinéma sous l'Unité Populaire* (París, junio de 1978),

presentado al Departamento de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales de la Universidad de París - VIII (Vincennes), y se apoyaba en una documentación extraída de diversas revistas (*Cinema 2000*, *Cahiers de Cinéma*, *Positif*, *Jeune Cinéma*, *Ecran*, *Images et Son*, *Films Soviétiques*, *Primer Plano*, *Cuba Sí*, etc.) u obtenida directamente de los realizadores. Esa nómina inicial ha ido con posterioridad completándose paulatinamente, apoyándose, entre otras fuentes, en el valioso trabajo de Orlando Lübbert, que homologa 58 películas producidas en el exilio (comprende ficha técnica sumaria, más breve resumen del argumento), en publicaciones (mimeografiadas) de la Cinemateca de Cuba y en el libro de Alicia Vega, *Re-Visión del cine chileno*.

Quizá no sea inútil decir, para terminar, que la publicación de esta filmografía conlleva una invitación a sus destinatarios para que nos envíen sus críticas, las correcciones que sean necesarias, la información complementaria que llenará sus actuales vacíos.

1973

- | | |
|--|--|
| <p>1. LA HISTORIA
<i>Sergio Castilla</i>
Largometraje argumental
Iniciado en Chile y terminado en Suecia</p> | <p>4. LA TIERRA PROMETIDA
<i>Miguel Littin</i>
Largometraje argumental
Iniciado en Chile en 1972 y terminado en Cuba en 1973</p> |
| <p>2. CHILE: UN REPORTAJE ESPECIAL
<i>José García</i>
Cortometraje documental
Puerto Rico</p> | <p>5. LA HISTORIA ES NUESTRA Y LA HACEN LOS PUEBLOS
<i>Alvaro Ramírez</i>
Cortometraje documental
Iniciado en Chile y terminado en la R. D. A.</p> |
| <p>3. LA VICTORIA
<i>Peter Lilienthal</i>
Guión: Antonio Skarmeta
Largometraje argumental
R. F. A.</p> | |

1974

- | | |
|--|--|
| <p>6. LA PRIMERA PAGINA
<i>Sebastián Alarcón</i>
Cortometraje documental
U. R. S. S.</p> | <p>9. EL COLOR DE LA SANGRE NO SE OLVIDA
<i>Patricio Castilla</i>
Cortometraje documental
Suecia</p> |
| <p>7. FLORA Y FAUNA DE CHILE
<i>Darío Aliaga</i>
Largometraje documental
Chile</p> | <p>10. QUISIERA, QUISIERA TENER UN HIJO
<i>Sergio Castilla</i>
Cortometraje animación
Suecia</p> |
| <p>8. A LA SOMBRA DEL SOL
<i>Silvio Caiozzi y Pablo Perelman</i>
Largometraje argumental
Chile</p> | |

11. ROJA COMO CAMILA
Sergio Castilla
Cortometraje documental
Suecia
12. PINOCHET, FASCISTA, ASESINO, TRAIDOR, AGENTE DEL IMPERIALISMO
Sergio Castilla
Cortometraje animación
Suecia
13. CUANDO DESPIERTA EL PUEBLO
F. T. R. Cine
Cortometraje documental
Francia
14. LA GUERRA Y LOS MOMIOS
Heinovsky y Scheumann
Largometraje documental
R. D. A.
15. YO FUI, YO SOY, YO SERE
Heinovsky y Scheumann
Largometraje documental
R. D. A.
16. CHILE - SEPTIEMBRE
Bruno Muel y Théo Robichet
Largometraje documental
Francia
17. GRACIA Y EL FORASTERO
Sergio Riesenber
Largometraje argumental
Chile
18. DIALOGO DE EXILIADOS
Raúl Ruiz
Largometraje documental
Francia

1975

19. NOMBRE DE GUERRA: MIGUEL HENRIQUEZ
Patricio Castilla
Cortometraje documental
Cuba
20. A LOS PUEBLOS DEL MUNDO
Colectivo MIR
Cortometraje documental
Estados Unidos
21. NO HAY OLVIDO (comprende: DIAS DE ACERO, LENTAMENTE y YO EXPLICO CIERTAS COSAS)
Jorge Fajardo, María Luisa Mallet y Rodrigo González
Cortometrajes argumentales
Canadá
22. ORGANO DE CHILE
Juan Forch
Cortometraje animación
R. D. A.
23. DULCE PATRIA
Beatriz González
Cortometraje animación
R. D. A.
24. LA BATALLA DE CHILE. Primera Parte: LA INSURRECCION DE LA BURGUESIA
Patricio Guzmán
Largometraje documental
Iniciada en Chile en 1973 y terminada en Cuba
25. EL GOLPE BLANCO
Heinovsky y Scheumann
Largometraje documental
R. D. A.
26. UN MINUTO DE OSCURIDAD NO NOS CIEGA
Heinovsky y Scheumann
Largometraje documental
R. D. A.
27. PSAU 18
Heinovsky y Scheumann
Cortometraje documental
R. D. A.
28. PROBLEMAS DE DINERO
Heinovsky y Scheumann
Cortometraje documental
R. D. A.
29. REINA LA TRANQUILIDAD EN EL PAIS
Peter Lilienthal
Guión: Antonio Skarmeta
Largometraje argumental
R. F. A.
30. LOS PUÑOS FRENTE AL CAÑON
Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici
Largometraje documental
Iniciada en Chile y terminada en la R. F. A.
31. LOS TRASPLANTADOS
Percy Matas
Largometraje argumental
Francia
32. LA ESPIRAL
Armand Mattelart, Chris Marker y Jacqueline Mapiel
Largometraje documental
Francia

33. VIAS PARALELAS
Sergio Navarro y Luis Cristián Sánchez
34. CAMARADA PABLO NERUDA
Eugenia Neves y Daniel Vaucher
Cortometraje documental
Iniciada en Chile y terminada en Francia
35. CONTRA LA RAZON Y LA FUERZA
Carlos Ortiz Tejada
Largometraje argumental
México
36. YO TAMBIEN RECUERDO
Leutén Rojas
Cortometraje documental
Canadá
37. EL CUERPO REPARTIDO Y EL MUNDO AL REVES
Raúl Ruiz
Largometraje argumental
Honduras
38. COMPAÑERO
Martin Smith y Stanley Forman
Cortometraje documental
Gran Bretaña
39. LLUEVE SOBRE SANTIAGO
Helvio Soto
Largometraje argumental
Francia-Bulgaria
40. DOS AÑOS EN FINLANDIA
Angelina Vázquez
Cortometraje documental
Finlandia

1976

41. TRES PABLOS
Sebastián Alarcón
Cortometraje documental
U. R. S. S.
42. MAGALLANES, CONFIN DEL MUNDO
Darío Aliaga
Cortometraje documental
Chile
43. EL TIGRE MIRO, SALTO Y MATO
Santiago Alvarez
Cortometraje documental
Cuba
44. CHILE, PRIMAVERA 1976
Colectivo del Mir
Cortometraje documental
Francia
45. CHILE: IMPRESIONES (comprende: LOS BOMBEROS DE SANTIAGO, VIAJE AL CORAZON DE LA DERECHA, LA FELICIDAD DE LOS GENERALES y EL SEÑOR PRESIDENTE)
José María Berzoza
Largometraje documental
Francia
46. CASAMIENTO DE NEGROS
José Echeverría
Cortometraje documental
Gran Bretaña
47. HITLER, PINOCHET
Juan Forch
Cortometraje de animación
R. D. A.
48. LA REVOLUCION NO LA PARA NADIE
Juan Forch
Cortometraje de animación
R. D. A.
49. ESTOS OJOS, ESTA ESPERANZA
Juan Forch
Cortometraje de animación
R. D. A.
50. IMAGENES DEL GOLPE DE ESTADO Y LA REPRESION
Grupo Iskra
Cortometraje documental
Francia
51. LA BATALLA DE CHILE. Segunda Parte: EL GOLPE DE ESTADO
Patricio Guzmán
Largometraje documental
Rodado en Chile en 1973 y montado en Cuba
52. DENTRO DE CADA SOMBRA CRECE UN VUELO
Douglas Hübner
Cortometraje documental
R. F. A.
53. CRONICA DE TLACOLTAPAN
Miguel Littin
Cortometraje documental
México
54. ACTAS DE MARUSIA
Miguel Littin
Largometraje argumental
México

55. SOTELO
Raúl Ruiz
Cortometraje argumental
Francia
56. LA CANCION NO MUERE,
GENERALES
Claudio Sapiain
Cortometraje argumental
Suecia
57. LA DUEÑA DE CASA
Valeria Sarmiento
Cortometraje argumental
Francia
58. CANTATA DE CHILE
Humberto Solas
Largometraje argumental
Cuba
59. HE VENIDO A LLEVARME
UNA SEMILLA
Luis R. Vera
Cortometraje argumental
Rumania

1977

60. NOCHE SOBRE CHILE
Sebastián Alarcón
Largometraje argumental
U. R. S. S.
61. TARAPACA
Dario Aliaga
Cortometraje argumental
Chile
62. VIÑA Y SANTIAGO
Dario Aliaga
Cortometraje documental
Chile
63. LA HORA DE LOS CERDOS
Santiago Alvarez
Cortometraje documental
Cuba
64. LA PIEDRA CRECE DONDE
CAE LA GOTA
Patricio Castilla
Cortometraje documental
Cuba
65. MARGARITA
José Echeverría
Cortometraje argumental
Gran Bretaña
66. CHILE, LAS CAMARAS TAM-
BIEN
Federico Elton
Cortometraje documental
Francia
67. BRIGADA
Juan Forch
Cortometraje argumental
R. D. A.
68. LAUTARO
Juan Forch
Cortometraje argumental
R. D. A.
69. VIVA CHILE, MIERDA
Grupo «Experimental Cinema»
Cortometraje documental
Panamá
70. EL CORAZON DE CORVALAN
Roman Karmen
Largometraje documental
U. R. S. S.
71. LAMENTO DE UNA RIMA
Leo Mendoza
Cortometraje documental
Holanda
72. EL LARGO BRAZO DE LA
DINA
Producción Granada T.V.
Cortometraje documental
Gran Bretaña
73. LOTA 1973
Alvaro Ramirez
Cortometraje documental
R. D. A.
74. CHILE Y SU VERDAD
Aliro Rojas Vilch
Cortometraje documental
Chile
75. LA HORMIGUITA
José Román
Cortometraje documental
Chile
76. LA VOCACION SUSPENDIDA
Raúl Ruiz
Largometraje argumental
Francia
77. COLOQUIO DE PERROS
Raúl Ruiz
Cortometraje argumental
Francia
78. ARPILLERAS
Martin Smith
Cortometraje documental
Gran Bretaña
79. SANTA MARIA DE IQUIQUE
L. Soler
Cortometraje documental
España

80. MADE IN U.S.A.
Christine Trautman y Kurt Rosenthal
Cortometraje documental
R. F. A.
81. TARAPACA
Arnoldo Valsecchi
Cortometraje documental
Chile
82. ASI NACE UN DESAPARECIDO
Angelina Vásquez
Cortometraje argumental
Finlandia
83. EL SOBRE
Luis R. Vera
Cortometraje documental
Rumania

1978

84. QUERIDOS COMPAÑEROS
Pablo de la Barra
Largometraje argumental
Iniciada en Chile y terminada en Venezuela
85. SAMUEL ROMAN ROJAS, EL ESCULTOR
Sergio Bravo
Cortometraje documental
Chile
86. SAMUEL ROMAN ROJAS, EL HOMBRE
Sergio Bravo
Cortometraje documental
Chile
87. COLOR CONTRA EL FASCISMO
Leonardo Céspedes
Cortometraje documental
Suecia
88. NICARAGUA, SEPTIEMBRE DE 1978
Octavio Cortés
Largometraje documental
Holanda
89. CARTA DE CHILE
Marcos Galo
Cortometraje de animación
Francia
90. TESTIMONIO
Rafael Guzmán
Cortometraje documental
Italia
91. EL RECURSO DEL METODO (VIVA EL PRESIDENTE)
Miguel Littin
Largometraje argumental
Cuba - México - Francia
92. EL PASO
Orlando Lübbert
Largometraje argumental
Bulgaria y R. D. A.
93. LOS BORGES
María Luisa Mallet
Largometraje documental
Canadá
94. CUIDADO CON EL DRAGON
Guillermo Palma
Cortometraje documental
España
95. DE LOS ACONTECIMIENTOS IMPORTANTES Y DE LA GENTE COMUN
Raúl Ruiz
Largometraje documental
Francia
96. LAS DIVISIONES DE LA NATURALEZA
Raúl Ruiz
Cortometraje argumental
Francia
97. HIPOTESIS DEL CUADRO ROBADO
Raúl Ruiz
Largometraje argumental
Francia
98. VICTOR JARA VIVE
Claudio Sapiain
Cortometraje documental
Suecia
99. EXTRANJEROS
Claudio Sapiain
Largometraje argumental
Suecia
100. AÑO DE LOS DERECHOS HUMANOS. CHILE, 1978
Eduardo Tironi
Cortometraje documental
Chile
101. CHILE, MIL MUNDOS PARA EL MUNDO
Eduardo Tironi
Cortometraje documental
Chile
102. DESDE LEJOS VEO ESTE PAIS
Christian Ziewer
(Guión de Antonio Skarmeta)
Largometraje argumental
R. F. A.

103. ERAMOS UNA VEZ
Leonardo de la Barra
Cortometraje documental
Bélgica
104. EXILIO 79
Leonardo de la Barra
Cortometraje documental
Bélgica
105. PERSONAS DESAPARECIDAS
Jaime Barrios
Cortometraje documental
Estados Unidos
106. JULIO COMIENZA EN JULIO
Silvio Caiozzi
Largometraje argumental
Chile
107. PRISIONEROS DESAPARECIDOS
Sergio Castilla
Largometraje argumental
Cuba
108. RECADO DE CHILE
Pedro Chaskel
Cortometraje documental
Cuba
109. LOS OJOS COMO PAPA
Pedro Chaskel
Largometraje documental
Cuba
110. CONFERENCIA SOBRE CHILE
Jorge Fajardo
Cortometraje documental
Canadá
111. MATAN A MI MAÑUNGO
Jorge Fajardo
Cortometraje argumental
Canadá
112. LA BATALLA CONTRA EL MIEDO
Marcos Galo
Cortometraje documental
Francia
113. LA BATALLA DE CHILE. Tercera Parte: EL PODER POPULAR
Patricio Guzmán
Largometraje argumental
Rodado en Chile en 1973 y montado en Cuba
114. INTI ILLIMANI HACIA LA LIBERTAD
Patricio Henríquez
Cortometraje documental
Canadá
115. LA VIUDA DE MONTIEL
Miguel Littin
Largometraje argumental
México
116. RESIDENCIA EN LA TIERRA
Orlando Lübbert
Cortometraje documental
R. D. A.
117. EL EVANGELIO DE SOLENTINAME
María Luisa Mallet
Cortometraje documental
Canadá
118. CHILE: DONDE LA TIERRA COMIENZA
Andrés Martorell
Cortometraje documental
Chile
119. PEQUEÑO MANUAL DE HISTORIA DE FRANCIA
Raúl Ruiz
Largometraje documental
Francia
120. DEBATES, JUEGOS Y COMENTARIOS
Raúl Ruiz
Largometraje documental
Francia
121. MONUMENTO SUMERGIDO
Rafael Sánchez y Rodrigo Fernández
Cortometraje documental
Chile
122. LA NOSTALGIA
Valeria Sarmiento
Cortometraje documental
Francia
123. PERMISO DE RESIDENCIA
Antonio Skarmeta
Cortometraje argumental
R. F. A.
124. LA TRIPLE MUERTE DEL TERCER PERSONAJE
Helvio Soto
Largometraje argumental
Bélgica-España
125. RIGO
Victor Vio
Largometraje documental
México
126. REPORTAJE INCONCLUSO
Samara Zelikin y Eduardo La-Barca
Largometraje documental
U. R. S. S.

127. SANTA ESPERANZA
Sebastián Alarcón
Largometraje argumental
U. R. S. S.
128. LA HUELLA DEL DESAPARECIDO
Joachim Kunert
(Guión de Antonio Skarmeta)
Largometraje argumental
R. D. A.
129. LA INSURRECCION
Peter Lilienthal
(Guión de Antonio Skarmeta)
Largometraje argumental
R. F. A.
130. EL ORO GRIS
Raúl Ruiz
Largometraje argumental
Francia
131. MUSEO DALI
Raúl Ruiz
Cortometraje documental
Francia
132. EL JUEGO DE LA OCA
Raúl Ruiz
Cortometraje argumental
Francia
133. FALSTROM
Raúl Ruiz
Cortometraje documental
Francia
134. INVITACION
Raúl Ruiz
Cortometraje documental
Francia
135. JANOS PATKAI, ESCULTOR
Raúl Ruiz
Cortometraje documental
Francia
136. EL TUERTO
Raúl Ruiz
Largometraje argumental
Francia
137. GENTE DE TODAS PARTES,
GENTE DE NINGUNA PARTE
Valeria Sarmiento
Largometraje documental
Francia



CASAS DE SOLENTINAME. Oleo sobre tela de Mariíta Guevara (1973).

POETAS CAMPESINOS DE SOLENTINAME

La idea fue de Mayra Jiménez y Antidio Cabal, poetas ambos, y amigos de Ernesto Cardenal, a quien se la propusieron en Caracas, un día que vino a visitarlos, en 1973. A él le pareció bien, pero manifestó que él mismo no lo podría hacer, y les pidió que se encargaran ellos y que se trasladaran a Nicaragua.

La decisión tardó algún tiempo en madurar. Por fin, a fines de 1976, se decidieron a renunciar a sus trabajos en Venezuela y se trasladaron a la isla Mancarrón. Y allí nació, un domingo después de misa, el taller de poesía de los campesinos del archipiélago de Solentiname.

«Mayra empezó por leerles poesía nicaragüense —cuenta Antidio Cabal— principalmente de Ernesto Cardenal, Fernando Silva, Pablo Antonio Cuadra y Coronel Urtecho; y no sólo porque fueran nicaragüenses y hablaran un mismo idioma, sino porque estos grandes poetas se mueven dentro de un universo que es Nicaragua, con sus lagos, sus ríos, sus volcanes, sus pájaros, sus árboles, sus costumbres y su historia; todo planteado con una voz poética auténticamente universal.

»Después leyó a otros poetas, principalmente norteamericanos. Se comentaban y se intercambiaban impresiones. A la segunda o tercera sesión aparecieron con sus propios poemas y se los entregaron. Ella los instó a leerlos en voz alta. Se comentaron como los anteriores, se cambiaron opiniones, y cada cual decía lo que sentía y lo que pensaba.

»Mayra jamás les pidió que escribieran. Los campesinos que se interesaron lo hicieron espontáneamente. Podría decirse que ella actuó sólo como un detonante.»

Fue un taller de poesía abierto a niños, adultos, viejos, mujeres. Campesinos todos «y además revolucionarios», como le gustaba decir a Cardenal. Estudiaban, entonces poesía, pero también Evangelio y marxismo. No hay que olvidar que Ernesto Cardenal, sacerdote y poeta, sostiene que «Cristo es un profeta dentro de la Iglesia y Marx fuera de ella, pero los dos son coincidentes, y que «la única diferencia entre un cristiano y un marxista está después de la muerte».

Los poetas que incluimos en la selección de las páginas siguientes, son todos campesinos de Solentiname. Algunos de ellos son niños, como Juan Agudelo, que tenía, cuando escribió «La revolución es», siete años; y otros son mayores, como doña Olivia Silvia, que es madre de seis guerrilleros sandinistas. De los restantes, la mayoría fueron combatientes que participaron en la revolución del pueblo nicaragüense. Dos de ellos desaparecieron después de los primeros combates: Elvis Chavarría y Donald Guevara. Felipe Peña, cuyos últimos poemas fueron escritos en enero y febrero de 1979, no se ha vuelto a ver después del triunfo de la revolución.

«Cuando inicié mi trabajo con estos jóvenes, muchachos y muchachas —dice Mayra Jiménez—, ellos se preparaban para la lucha. Simultáneamente con el uso de las armas iniciaron conmigo su trabajo poético. Al principio los temas de su creación se remitían a la para entonces realidad suya: una Nicaragua oprimida, con un 'Somoza en un afiche cagado de golondrinas', como dice Elbis Chavarría. Se remitían a su Solentiname lleno de zanates y mojarras en el aire y en el lago. Después del asalto al cuartel de San Carlos los poemas empezaron a describir la guerra, el exilio, la esperanza y otras cosas.

»Trabajé con ellos a finales de 1976 y principios de 1977 en Solentiname. Después continuamos en Costa Rica, con aquellos que partieron al exilio. Hoy están de nuevo en Nicaragua, libres, trabajando en la reconstrucción de su pueblo, aunque sin Elbis, sin Donald, sin muchos otros que no conocí. Se preparan ahora a escribir los poemas de la post-guerra.»

Muchos de los que participaban en el taller también pintaban. El taller decidió ampliar su trabajo incluyendo esta actividad, y llegaron otros, ya no por la poesía sino por la pintura. Así nacieron, entonces, al lado de los poetas campesinos, los pintores campesinos, de cuyo trabajo damos una muestra en el frontispicio correspondiente a este material.

F. Q.

Selección de MAYRA JIMENEZ

Donald Luevara

AMARGA HORA

Con la sombra de la luna
en mis pies
y la garganta seca
recuerdo la noche
que me besaste.

Juan Agudelo

(7 años)

LA REVOLUCION ES

La Revolución es Fidel Castro jugando Basket-ball
La Revolución es el Granma donde viajaron los héroes
La Revolución es Sandino diciendo un discurso a su pueblo
La Revolución es que todas las mamás cuiden bien a sus niños
La Revolución es el lago donde hay pescados para todos
La Revolución es una pareja de enamorados
La Revolución es la flor de sacuanjoche
La Revolución es Mario Avila poniéndole música a un poema
La Revolución es una bola de cañón que dispara a los imperialistas
La Revolución es vencer a los imperialistas
La Revolución es Ernesto Cardenal escribiendo un poema para Solen-
[tiname
La Revolución es una mariposa de colores que pasa volando alrededor
[de los héroes
La Revolución son todos los cubanos aplaudiendo a Fidel
La Revolución es mi papá haciendo una escultura con todos sus for-
[mones.

EL MALINCHE

En la isla de Mancarrón
hay un malinche frondoso
con las ramas llenas de flores
de color amarillo, negro y anaranjado;
y unas mariposas
anaranjadas, negras y amarillas
chupando miel dulce,
y el güis pecho amarillo, espalda café
comiendo mariposas.

Gloria Guevara

AL JOVEN DE VEINTE AÑOS

Me gustaste más cuando te miré
con tu tupida barba
larga y negra
tu boina azul,
tu camisa roja,
tu blue-jean descolorido.

Iván Guevara

COMPAÑIA DEL TRANSITO

Cortan robles guanacastes
cedros y laureles.
A lo lejos
al fondo de una quebrada
ha quedado un árbol frondoso
y a su sombra, un venado pálido.

EN SOLENTINAME

Todo quedó allá en Solentiname: el lago
las islas la iglesia donde nos reuníamos todos
los domingos, los árboles de aguacate que
están junto a la plaza donde jugábamos fútbol,
las tardes con el lago calmo o levemente
interrumpido por el aletazo de un tiburón
o de un güis que se baña, las noches de luna
cuando jugábamos o bailábamos con las hermanas
de la Nubia, y mi guitarra con que tocaba y cantaba
algunas canciones de Silvio Rodríguez
o de Carlos Mejía.

Ya no volveremos a ver a Ernesto bajar
de su casa al muelle con el maletín su capote
el sombrero y algún libro en la mano para ir
a celebrar misa a Papaturre.

Olivia Silva

12 DE OCTUBRE DE 1977

Son las cuatro. Tenemos que irnos a cruzar el lago.
Olas, viento, más olas.
Al norte quedó Solentiname con frescura
garzas volando al zacatón
arrozales en corta,
milpas con olor a chilote
pájaros chillones.
Y todo eso, pienso yo,
violado por la G.N.
como violaron a Amanda Pineda.

Felipe Peña

VISITA DE UNA AMIGA

Ayer viniste sorpresivamente
te sentaste viendo para la celda
nunca imaginé que vinieras a verme
sin importarte la humillación que te hicieron los guardias.
Hoy no te importó la lluvia
prometiste que venías y viniste.
Todo lo que sufra en la cárcel se me olvidará.
Pero tus miradas, tus palabras
y el beso de despedida
no lo olvidaré Cristina.

Pedro Pablo Meneses

Dos poemas sin título

El malinche rojo
el cortés de la cigüeña florecido amarillo,
las tortugas subiendo a desovar en noche de luna llena.
Cantan los pocoyos,
los llanos quemados,
los venados bebiendo agua en la costa seca.
Han llegado las primeras lluvias,
olor a tierra mojada, los güises cantan alegres,
es mayo en Solentiname.

La montaña neblinosa, fría, los rayos del sol rielan
tras el follaje verde, el canto de las chorchas chorchita chorchita
el tucán pecho rojo pico amarillo
y el guás en palo seco anunciando verano.
Mi fusil libertario como yo helado esperando en los pajonales
y la Guardia Nacional como el tigre espera el danto.

Elvis Chavarría

AMOR EN EL CAMPO

Güises que picotean a sus güisas.
Mantis religiosa que se come a sus amados.
Con su ternura, los palomos a sus palomas.
Chicharras que cantan todo el día llamando a sus chicharras.
Quiebra-platas que alumbran en busca de sus amores.
Mariposas que vuelan en sus noches de bodas.
Grillos que cantan largas tonadas para que vengan sus amadas.
Sapos que llaman a sus preferidas.
Chayules en grandes ruedas sobre los árboles.
De cuánto amor está lleno el campo.

SAN CARLOS

El agua cae sobre los techos corroídos.
Una vieja dice: pescado frito, pescado frito.
Perros, gatos, chanchos, en la calle bien sucia.
Un carretón con una campanilla, y un viejo:
a ver, a ver, aquí están los conos.
Cantinas, barberías, billares,
gasolineras, comiderías, putales.
Golondrinas, chayules, moscas, tufo,
mercado, más tufo, más mercado, cagadas,
tufo, Somoza en un afiche cagado de golondrinas.
Cordeles repletos: sábanas, camisas, pantalones, blusas,
el golpe de las mujeres: pon pa, pon pa,
lavando, y siguen lavando.
Los mamones, las manzanas, los mangos, el queso, el vajo,
la sandía, el fresco helado, la horchata.
Más mercado, más chayules, golondrinas,
más cagadas, más afiches.

Bosco Centeno

CADA DIA

Es Felipe preso en San Carlos, como una chorcha en jaula sin poder
Es el domingo como un día más. [escribir.]

Es José y Oscar torturados por el ränger Franklin Montenegro.

Es el recuerdo de nuestras islas.

(Es la garza en la costa que de lejos se puede confundir con una
[virgen].)

Es nuestras casas donde saciaron su rabia de prepotentes impotentes.

Es los niños en las casas porque no hay escuelas.

Es el dolor que hay que tener para dar vida.

Solentiname será Julio Guevara con su risa y los nietos sacando peces
del lago.

Y las garzas de lejos semejando vírgenes.

Y los gritos de los niños espantando patos cagones

en camino para la escuela de la revolución.

Y las tierras de la compañía convertidas en cooperativas ganaderas

Y el sí compañero machetero, y sí compañero compisto, sí compañero.

Cada día será un domingo y una misa.

Será

Será

Será

será a cada uno según sus necesidades.

Nubia Arcia

Poema sin título.

Con el pelo alborotado

la blusa abierta y los pies descalzos

estoy recostada sobre una piedra curtida de lama

y mierda de golondrinas.

Y con los ojos fijos mirando la luna a través

de las ramas del roble, pienso en vos Alejandro.



Los cuentos que publicamos a continuación pueden calificarse de premonitorios. Se anticipan a los acontecimientos, los prefiguran, como en nuestros sueños (o mejor, en nuestras pesadillas). De un modo absoluto en *Penumbra de la paloma*, escrito en 1966, es decir, un «malhadado sueño» que recomenzamos, aunque esta vez despiertos, siete años después. O en *La última huida*, que probará también —confiamos— que la ficción precede inexorablemente a la realidad. En *La cocina*, la anticipación —referida a un presente encarnado en «el estrépito de mil ollas golpeadas»— se organiza en torno a un tiempo narrativo que explora una realidad caótica: la de lo que se sueña o se presiente. *Apocalipsis*, en fin, es lo que exactamente dice ser: «el mugido de un mastodonte moribundo» que trompetea al futuro «desde el principio de la historia», mostrando al fascismo derrotado en la imagen grotesca de John Wayne en pelotas.

Porque en los cuatro cuentos no se trata de la premonición pura, ni de un juego gratuito de política-ficción. Se trata, en efecto, del fascismo; más aún, del fascismo de Chile, cuyo horror e irracionalidad han sido relevados entre nosotros, hasta ahora, mediante la narración testimonial, directa, «realista», pero que también pueden mostrarse —como lo prueban brillantemente estos relatos— con los recursos de la fantasía. Y quizá si ésta sea, por el momento, la vía más eficaz, puesto que la pesadilla se inscribe por derecho propio en el dominio estricto del surrealismo.

El fascismo en Chile, entonces. Una ópera del horror en cuatro actos, ordenados en sucesión cronológica rigurosa: el fascismo antes y durante la Unidad Popular; el fascismo en el poder, y en el punto, en fin, de su extinción inminente.

Los autores: Hernán Castellano Girón (n. en 1937) ha publicado *Kraal*, *El bosque de vidrio*, libros de relatos, y *El automóvil celestial* y *Teoría del circo pobre*, volúmenes de poesía. Vive en Italia, en el exilio. Ricardo Basoalto es el seudónimo de un profesor de filosofía, sin antecedentes literarios previos. Vive en la República Federal Alemana. Ernesto Malbrán es profesor de literatura, autor de *El hombre que sonaba*, cuentos. Trabaja en la Universidad de Bergen, Noruega. José Ramírez (seudónimo) es poeta y cuentista, vive en Bolonia, Italia. El relato que publicamos forma parte del libro inédito *Las siete muertes de Augusto*.

PENUMBRA DE LA PALOMA

7 de noviembre de 1966

Hernán Castellano Girón

Alejandro respira satisfecho la luz del crepúsculo, todo relax y cuba libre, en una silla de playa bajo el parrón, hojeando el suplemento literario de la *Revista del Domingo* (más por casualidad que por voluntad propia) y donde unos versos de Borges le intrigan, sin comprender

que la poesía está delante suyo, en la luz de la tarde que ahora parece volverse algo estupendo, irreal, increíble: «*penumbra de la paloma / llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde...*».

Sobre el horizonte aparecen varios puntos brillantes que muy pronto dejan de ser puntos. Poco tarda Alejandro en comprender que se trata de una invasión de habitantes de otro planeta. Las naves espaciales (algunas con la ya clásica y banal forma de platillo, otras en forma de triángulo y en fin los no menos clásicos y gigantescos navíos-madre en forma de cigarro, como el que fue visto en París en las últimas horas del siglo pasado) descienden en los alrededores de Santiago.

Alejandro se encierra en su casa con la intención de proteger a su familia. Esta intención es siempre clara en sus sueños y esto prueba que ellos tocan el vértice más hondo de la materia cerebral (es decir, carne cruda y no cocida ni a medio asar).

Pronto resulta innegable que los invasores han tomado el control de la situación, ya sea produciendo una parálisis en las voluntades, ya sea aprovechando la parálisis de orden intelectual, moral, emotiva y hasta psicomotora que vive como un hecho natural en nosotros, chilenos. Por la radio solamente se escucha la voz de esos seres con sus mensajes y sus edictos que llaman a la humanidad a la obediencia. Si se enciende el televisor, allí están ellos con sus anteojos horribles que cubren el rostro como los ojos facetados de los insectos, aunque detrás de uno de ellos Alejandro cree distinguir unos rasgos que le resultan extrañamente familiares.

A la mañana siguiente alguien toca el timbre con los tres campanillazos característicos del cartero y Alejandro salta de júbilo, pensando que finalmente han llegado sus números de *Playboy* atrasados. Pero en vez del cartero, uno de los extraños se encuentra en la puerta. Lleva un traje de hombre-rana y los enormes anteojos sobre la frente. Le alarga una revista, hace un saludo militar, da media vuelta y se va. La revista —que se parece mucho al *Scientific American*— está escrita en un lenguaje incomprensible, como es lo normal en estos casos. Pero las fórmulas y las ecuaciones científicas que llenan sus páginas no lo son tanto (en sueños Alejandro es capaz de volver a desarrollar los integrales, las ecuaciones de tercer grado, todo lo que alguna vez le fue enseñado): dedica ese día y la noche siguiente a estudiar y hacer cálculos. Llega a conclusiones aterradoras.

Hay una sola cosa que le intriga, sin embargo, y es el saludo militar que el extraño dejó escapar al alejarse, como si fuese un vulgar conscripto del regimiento Buin entregando el paquete de carne en la casa del oficial. Pero ello es una minucia en comparación con sus conclusiones. Comprende que tiene que resumir de inmediato a la Junta de Vecinos, al Centro de Madres, avisar al Parlamento, a las municipalidades, en fin, a todas las instituciones posibles, sin las cuales no se puede hacer nada y en las cuales Alejandro tiene una fe inamovible. Tiene intenciones de reunirlos para iniciar un plan de acción y formar si es posible una comisión que se aboque a su estudio acelerado.

Pero descubre que la Junta y los vecinos en pleno se han dedicado a la bebida y la lujuria. La Junta (tal vez para dar un toque de misterio) funciona en el refugio atómico de la manzana. Allí Alejandro encuentra a su prima política Gaby, desde hace poco la prometida de un colega suyo: el zótico Gerardo. La mujer está recostada en un diván, con una falda corta que le descubre ampliamente los muslos. Alejandro se sienta en el diván. Quisiera transmitirle sus temores, pero ella le tiende desde atrás un paquete de cigarrillos. Las paredes están llenas de curiosos decorados fálicos. Fuman, dejando que el humo se torne otra presencia entre ellos en la sala. Pero ya los brazos de ella cruzan su cuello y cuelgan hacia adelante. Siente el aliento de la mujer sobre su nuca. Se vuelve y la amplia boca de ella cubre la suya. Alejandro tiende a Gaby sobre el diván, quitándole las ropas como en un surtidor. Se echa sobre ella y la penetra después de una corta lucha espasmódica. La mujer lanza un grito y comienza a retorcerse de placer. Pero algo sujeta el goce de Alejandro. Siente como que una fuerza maligna hiciera resbalar su sexo en algo inocuo. En cambio, ella parece caer en trance.

La puerta se abre y entran dos hombres, acompañados de un sujeto en uniforme: un oficial del ejército de Chile. Alejandro va a protestar, pero siente que su voz no puede ser emitida.

—Rápido —dice el capitán—: hay que presenciar el lanzamiento de la bomba atómica. Es nuestra única posibilidad de salvación.

—Por lo menos podría dejarme acabar —dice Alejandro, que continúa en posición de copular con la Gaby. Ella no escucha el diálogo y continúa gimiendo y retorciéndose. Como Alejandro hace ademán de alzar el cuerpo, ella lo apresa con los muslos, los cruza por su espalda y grita más fuerte. Entonces los dos hombres que acompañan al capitán se agachan, cogen el diván por las patas y lo vuelcan con violencia. Alejandro observa con especial irritación que uno de ellos es el Chuma, el mozo de su laboratorio.

—Pronto, al puesto de observación —ordena el capitán.

Marchan a la carrera —junto a mucha otra gente, vecinos de Alejandro en su mayoría— por el pasillo subterráneo. Muchos se encuentran en paños menores o van francamente desnudos. Así, Alejandro no se avergüenza de ir en calzoncillos. Se los alcanzó a poner en el momento que el capitán desvió de él su ojillo de buitre.

Gaby va con el sostén puesto, pero no habiendo alcanzado a ponerse los calzones, corre a traste pelado. En el puesto de observación (que está muy cerca del *Drive-In* «El Oasis», del cerro San Cristóbal) se ha congregado una extraña población semidesnuda.

En ese instante, un globo de fuego ilumina el horizonte, hacia el lado de los cerros de Pudahuel.

—¡Dimos en el blanco! —grita el capitán. Los militares observan a través de sus binoculares de campaña, previamente ennegrecidos con el hollín de una vela para soportar el brillo enceguedor de la explosión. El desaliento cunde entre los uniformados. Porque a través del resplandor se ve nítidamente la figura de los invasores, vistiendo tra-

jes adecuados para resistir los millones de grados de la explosión y que les dan el aspecto de cíclopes enormes (como en un film de Georges Pal).

Alejandro se ha apoderado del binocular de un sargento que, no soportando la fuerte visión, ha caído al suelo blanco como un papel, y observa el lugar de la explosión. Sí: los extraños se han salvado, no cabe duda: se les ve moverse entre las ruinas ardiendo. Pero, ¿qué significan esas murallas donde todavía se perciben ventanas que humean, esos árboles reducidos a muñones, y lo que es peor, las negras y desoladas figuras de algunos heridos que Alejandro juraría ver moverse entre las ruinas? ¿Es que se bombardeó a la población inocente, en la prisa por probar el artefacto? ¿Por qué mejor no entregarse a la justicia mayor de aquellos seres «los más ínfimos que Dios, en su infinita sabiduría, ha puesto sobre el mundo», como lo estableció el viejo Wells en su obra de consulta?

Viendo al capitán a dos pasos, Alejandro restituye el binóculo al sargento (que recién empieza a despertar del síncope) y se aproxima al oficial para hacerlo partícipe de sus dudas. Lo sorprende la odiosa mirada del tipo (un duro entre los duros) y el gesto de fastidio con que soporta apenas las palabras de Alejandro.

—Jefe: esas cosas cuando se piensan no se dicen. No vuelva a repetirlo —dice el capitán y se aleja sin saludarlo.

Alejandro queda muy preocupado. Su prima Gaby cree que se trata de los invasores y le dice : «Tratemos de esperar, para que muestren sus intenciones más íntimas», y apoya esta frase con una gesticulación de su mano derecha, mientras con la izquierda trata de cubrir —aunque sea en parte— su pubis exuberante.

Al día siguiente, un grupo de confianza de Alejandro (reclutado principalmente en el equipo de fútbol del laboratorio) decide presentarse a un misterioso aviso pagado por los extraños, contratando personal para la Mina La Disputada de los Condes, donde pareciera estar el cuartel general de la invasión.

Entretanto, los extraños han llegado al barrio de Alejandro y golpean las puertas de las casas, como turcos vendiendo géneros a plazo. Pero sus proposiciones no pueden ser más horrendas. Proponen a las familias el cambio de uno o más niños por una imagen sosías que ellos fabrican en el acto, según demostración. Necesitan la carne de los pequeños para extraer un aminoácido —la fenilalanina— que constituye la única alimentación de su Rey y que se encuentra agotado en el astro de origen, porque al parecer el Soberano ya se engulló a medio planeta y sólo quedan los viejos decrepitos y los burros cojos y rengos, cuyo contenido del aminoácido es despreciable. De esta manera —como se trata de un planeta con un gobierno de Orden— deben buscarlo por todos los rincones del universo, so pena de un colapso político. La tecnología del planeta permite fabricar el aminoácido —explican ellos—, pero el producto sintético no es igual al natural y el pobre Rey se ve aquejado de una diarrea continua cuando se alimenta con el engendro químico. Ellos aseguran que el cambio

traño que le llevó la revista, al Chuma cagado de susto por primera vez en su vida y separados del grupo, a su prima Gaby fascinada con el mentón del capitán y sobre todo viendo pasearse como por su casa al general Tiráñez, el insospechable comandante del glorioso Ejército de Chile, comprendió muchas cosas, pero era demasiado tarde aún para un malhadado sueño como ése que no se entendía si allí terminaba o si recomenzaba al despertar.

LA COCINA

Ricardo Basoalto

Empujé la puerta, que sin demasiada sorpresa de mi parte cedió, abriéndome paso a la sala; y distraído o absorto eché una mirada en torno. Desde una de las ventanas alcancé a ver a un niño que corría por el jardín descuidado, considerándolo, imagino, un lugar de juegos suyo a causa del mal estado de la verja que, para hablar con cierta exageración, rodea la casa. No me apercibí, tras la mampara vidriada, del bulto erguido al extremo de la mesa. Un corredor prolonga la sala, pero no me interesó inspeccionar todas las habitaciones, cuyas puertas cerradas veía a ambos costados hasta el fondo: Hice girar la manilla sólo de la primera puerta, que abrí con determinación venciendo la resistencia de la arenisca atrapada bajo el borde inferior. Por cierto, ésta es la cocina, con las cosas que son de esperar en semejante cuarto. Me estoy refiriendo solamente a los enseres y alacenas; más adelante me veré forzado a nombrar algunas de estas cosas, en relación a otras. Recuerdo un relato excelente titulado *La casa de...* (el nombre no lo recuerdo), donde un paseante describe una casa sin duda mejor que ésta, y, sin importarle sus ocupantes, termina un poco abruptamente con estas o parecidas palabras: «Tal es la casa de...; mi propósito no ha sido otro sino describirla.» No podría yo decir lo mismo; la maestría de ese relato es que uno espera otra cosa, lo que hace de esa casa un lugar que uno llega a conocer. No podría decir lo mismo aunque sólo fuera porque el resto de la tarde —declinante en el momento en que, ocioso, estoy en medio de la cocina— yo habría de permanecer casi por entero dentro de ella.

Recordando al pequeño que merodeaba afuera, y para el caso de que me hubiese visto entrar y, más audaz, se creyera también con derecho a hacer otro tanto siguiéndome dentro de la casa, el primer movimiento que hice fue el de volver a apretar la puerta de la cocina. Tal vez fue el golpe que dio la hoja cuando, dejando en su recorrido lo que la atascaba sobre las baldosas, cerró de súbito al final contra su vano; o tal vez fue simple coincidencia; o en todo caso por la imperfección de las cosas: lo cierto es que simultáneamente la puerta del horno, que se abría como es usual hacia abajo, cayó en posición de bandeja. Alguno podrá preferir mi impresión de que había sido el contenido del horno, contenido que quedó descansando sobre tal bandeja, lo que lo había abierto. Lo que así apareció como preparado tenía la forma somera de una cabeza.

Y hombros —si uno avanzaba un paso, inclinándose curioso—. ¿O se trataba de —otro paso, con más aguda curiosidad— un cuerpo entero? Pero entonces la parte posterior del horno tendría que prolongarse hacia la pieza contigua. Más bien era un busto (o torso) que asoma del horno —el último paso, vencida la prevención, aproximaba a percibir el interior caliente—. La forma informe de la cabeza (si hay contradicción está en la cosa) me había hecho pensar que yacía de bruces sobre la tapa del horno, ocultándome su cara. Una larga observación fue llevándome a concluir que la bola no tenía más rostro que lo que veía. Una cara que era toda la luna; que miraba, o no lo hacía, indiferentemente de cualquier lado: Notable.

Yo debía elegir: cara o sello; preferí verlo descansando de espaldas. Decidido esto me incorporé y sin dejar de mirarlo fui retrocediendo para probar desde más lejos ese punto de vista. Detuve un paso, que no completé, porque entre mis pies vi otro pie, en otra posición.

Me hice a un lado y pude ver que eran dos piernas que asomaban bajo la mesa de cubierta de mármol. Digo piernas como el Estagirita, en sentido análogo, pues no parecían crecidas, sino concretadas en argamasa. Esta especie de materia artificial, o degradadamente pétreo, sufría un accidente. Estoy consignando en este parágrafo cosas que me ensamblaban en un único bloque de miedo. Pues si el pie que viera primero apuntaba hacia el cielo, en el momento en que descubrí ambos, estaba viendo el otro con su columnaria pierna girar en silencio de costado.

Al echarme a un lado lo había movido yo mismo, atolondradamente. En cuclillas miré bajo el mesón: las piernas estaban, por cierto, cortadas sin unirse. Haberlo rozado sin saber, esto hice valer de precedente para aproximar mi mano a ese pie a fin de darle un golpecito que lo volviera a su posición, sin duda. ¿Era el calor de mi propia mano, o la pierna calzada o revestida por la argamasa (si tenía un interior) desprendía calor?

La tapa de una olla resbaló con estrépito. Mi salto fue detenido en seco por la cubierta de mármol, resolviéndose en ecuación a cabezazos. Caí de rodillas, y murmurando cresta cresta cresta cresta,

veía emerger de la olla sobre la cocina una mano. Un cajón de la mesa se abrió mi cara ofreciendo un brazo. El respingo me dejó sentado en el suelo, desrodillado, descabezado como ese torso que los principiantes en bellas artes opinan como una res beneficiada; y resoplando resentimiento reclamé esos *membra disjecta* como míos. A continuación tiré los cajones al suelo dejando un desparramo de cubiertos; abrí las alacenas echando todo abajo, cataratas de cacerolas. No encontré lo que buscaba. Sólo una botella de Fernet; me serví un copetín de este trago amargo. Luego deslicé las piernas desde abajo de la mesa, y las paré en medio de la estancia. Frías. Considerándolas, apuré mi copa.

El pillete me observaba pegado a la ventana. Gesticulé como a un sordomudo que viniera, silabeando con energía: «Serás mi diminuto ayudante» —y cuando lo oí entrar a la casa— «en esta construcción del miedo». Apenas le abrí la puerta de la cocina quiso hacerse útil, encaramándose como un enano a la silla y encendiendo la luz, una ampolleta desnuda. Pasó revista a los miembros dispersos y al fin comprendió que eran piernas las que estaban paradas al medio. Retiré el busto del horno (extraño: estaba helado como saliendo del frigorífico) y lo planté encima de las piernas. Los brazos que apuntalamos desde el suelo semejaron los de un gorila más bien gallardo, o un pulpo.

«Como dijo Picasso: *Don't worry, Duncan*. Falta algo entre la cabeza y las piernas.» *Yo sabía dónde encontrar el tronco*. «¡Elemental, Igor!», dije al chico torvo. «¿No eres Igor? Lito. Como litografía: grafía de piedra. Litote, te nombro mi acólito.» El no debe haber entendido nada. Lo necesitaba para expresarme, no para comunicarle nada. Pienso que es como se habla a los niños.

Frente a la puerta de la cocina hay otra. Era ahí. En el comedor iba a encontrar el eslabón perdido. Pero volví por el corredor a la sala, y empujé la mampara vidriada que también, pero más señorialmente, da al comedor. Al final de la mesa, que reflejaba la última luz del poniente, se erguía el tronco, comensal y vianda gigantesca a la vez. El estofado había sido hallado. Hablé palabras excesivas, palabras de acatamiento.

Mi arrobo fue roto por un ruido de palitroques o columnas abatidas. Lleno de pánico corrí a la cocina al tiempo que el enano se me cruzaba y escapaba. El maldito había desbaratado el mono. Pierna, cabeza, pierna, brazo, brazo: Febril, comprobé que no se había llevado nada. Parece que después de todo yo le había comunicado algo, y ésta era su respuesta. Pensé con risa en el sansón en miniatura separando las columnas a riesgo de que el idolotito le rompiera la nuca, sólo empeinado en vengarse de no sé qué ofensa... Por lo demás, había partido con algo. Antes de echar cerrojo a la puerta de la casa, lo vi bajar por el jardín oscurecido golpeando una olla con un palo. De otras partes llegaba intermitente uno que otro golpe premonitor. Miré mi reloj y volví al trabajo.



Primero corrí el tronco hasta el extremo de la mesa más próxima a la puerta de servicio; mis labores, ésta y las siguientes, eran punteadas por los redobles ora cercanos, ora lejanos. Volví a parar las piernas, y sudoroso llegué cargando con el tronco desde el comedor, tal un pinche de cocina con una vianda rechazada por sus amos. Calzó sobre las piernas, y era el Hombre-que-camina-en-medio-de-las-cucharillas. Subiéndome sobre la silla, el busto (tendía a pegarse como las cosas de la congeladora), coronó la torre. La cabeza ahora blanquecina tocaba la ampolleta, que rodó entre frente y sien. Exageré esa oscilación para ver retroceder y avanzar sombras expresivas en la bala de la cabeza, y sobre la pared una vacilación general. Cuando levanté los brazos tomándolos por las manos, la ampolleta se había pegado en un punto. Apliqué los brazos; sentí que quedaban prendidos, y no supe quién no soltaba a quién.

La ampolleta hizo explosión. En la oscuridad se desató el estrépito de mil ollas golpeadas —no en la cocina, afuera: En el vecindario, en el vallecito que rodea la casa, en la ciudad. Miré la esfera luminosa de mi reloj, que, los brazos levantados, tenía a la altura de la cara. Las nueve — diciembre dos. Era la hora convenida. La hora para ese reclamo simbólico. Pero no sonaba nada simbólico: Era una furia sostenida, un triunfo casi. Yo también hubiera querido estar golpeando para defenderme del miedo que me amenazaba en el estrépito. Oscilé. Mis manos levantadas no tocaban ahora sino el aire.

Atónito encendí un fósforo. Nada por el suelo, ni por ninguna parte. Cómo podía desaparecer una cosa tan enorme. Ni un trozo. Estofado *non est inventus*. En la negrura me palpé la cara con los dedos.

¿Si fuera yo? Me sentí poderoso. Prendí otro fósforo y abrí la puerta para salir de la cocina. ¡Ahí estaba!, vuelto en la dirección del corredor. Otro fósforo, ¡y no estaba! Salí al corredor. Estaba: la llama alumbró a la estatua de espaldas, sorprendida inmóvil en el acto de avanzar por el corredor.

Con los dedos quemados, desparramando el contenido de la caja, un sobresalto a cada llamita, fui encendiendo fósforos y avanzando con la estatua. Digo, pegado a sus espaldas, como una confidencia miedosa. Raspaba un fósforo, y la llamarada lo iluminaba un poco más allá, más hundido por el corredor, en una precipitación que yo tenía que recuperar. ¡Aj!, qué largo ese pasadizo, desmesuradamente largo mientras mi atroz vanguardia, no digo guía, procedía inexorable en sus pesados pasos, subitáneos pasos, a través de cada alteración de un ánimo que era el mío — ¿adónde?, ¿hacia dónde? ¿Buscaba algo en alguna habitación? Bien sabía yo que no. Las puertas cerradas junto a las que pasábamos podían guardar lo que yo más quisiera o más odiara, no importa, el miedo era más urgente, avanzar tras esta coraza, ella misma miedo puro hasta volverse furia —

— en una serie de petrificaciones. Un paso encogido. Al segundo, encogido de hombros. Tres, arrojando todo cuidado. Cuatro, casi amenazador... Adiviné: hacia la salida del fondo — y que si estaba ce-

rrada volaría en astillas o, como había hecho caso omiso de la otra puerta, la *estatua volaría hacia el otro lado*, abandonándome cancelado tras esa última puerta porque su poder no era sólo el mío — hacia la ciudad enardecida... ¿Y entonces qué, qué iba a pasar? Fuera de control. Pero no, era una película cortada. *Esto no podía pasarme a mí en la vida.*

El estruendo arreciaba. Pegado a la pared, a la luz del último fósforo, me adelanté a la estatua, que ahora era la estatua de un *sprinter* congelado a alta velocidad. El fósforo cayó, quemado, e inútilmente extendí los brazos para impedir el paso.

APOCALIPSIS

Ernesto Malbrán

«¡*Dos más dos!*», aullaba aquella jauría de enanos frenéticos azotando el aire con sus capotes negros y haciendo rechinar sus sables. «¡*Dos más dos!*», aullaban implacables girando alrededor de Su Señoría y martirizando sus carnes. «¡*Dos más dos!*», y Su Señoría daba tumbos y balaba como un cordero a punto de ahogarse, con sus ojos en el cielo pidiéndole a Dios que llovieran cocodrilos y elefantes. «¡*Viva Su Señoría, que sin estar en el cielo, se desvive por los ángeles!*», aullaba un enano con un pie equino que tenía una joroba gigante y subíase arriba de Su Señoría y hacía ademán de galoparle, pero Su Señoría se ponía terco y tiraba patadas al instante. «¡*Viva San Ignorante!*», aullaba el coro de enanos frenéticos haciendo rechinar sus sables. «¡*Si los demás se quieren matar, es mejor que yo me muera un minuto antes!*», decía Su Señoría con sentido práctico y se lanzaba muerto en un charco mientras los enanos se sacaban la cresta a puñetes y en el patio quedaba un desparramo de hombreras y sables. Y Su Señoría corría como alma que lleva el diablo a esconderse en los retretes y de ahí no salía ni con ayuda de tanques. «¡*Que se maten, en castellano tengo *Magna Cum Laude!**», resoplaba ufanándose escondido en los retretes mirando por una ventanita el patio y aspiraba el aroma de la mierda con deleite como si oliera el Espíritu Santo. Y contemplándose al espejo con apariencia devota de mártir, decía mirando para arriba, al cielo raso: «¡*Bienaventurados los mansos y humildes!*», y hacía la señal de la cruz con gesto melodramático sin importarle un comino ese retortijón de tripas que lo seguía a todas partes.

Un día que la pelotera de enanos tenía visos de terminar en hecatombe y holocausto de hombreras y sables y Su Señoría prefirió no hacerse el muerto y correr a esconderse en los retretes sin más trámites y desde ahí cerciorarse si era acabamiento de mundo o sólo un amago insignificante, cuando ya sacaba la cabeza por la ventanita escuchó que alguien tiraba de la cadena y una avalancha de mares y océanos se precipitaba por la garganta del estanque. Giró sobre sí mismo con la esperanza de que fuera un ángel y, oh sorpresa terrible, era un enano de capote negro que había llegado un minuto antes y pitaba un Luky Estrike sentado en el inodoro con aire de John Wayne y de Augusto Pinochet Ugarte.

—¡Te esperaba! —decía el enano de capote negro y sus ojos sinietros brillaban como ascuas.

—¿A mí? —jadeaba Su Señoría encogido de espanto al ver aquella joroba de hueso que se movía como un lagarto cuando ese enano malévolo daba pataditas en el suelo con su zapato ortopédico y estaba el hocico y con el espinazo contrahecho apagaba la pálida luz que entraba por la ventana.

—¡A ti! —rugía con un eructo tremendo y Su Señoría creía que el cielo se venía abajo—. ¿Cuánto hacen dos más dos?

—¿Yooo? —hipaba Su Señoría en medio de tinieblas sintiendo cómo el aire se iba enfriando.

—¡A ti te hablo, atorrante! —tronaba la voz que brotaba tan cerca que casi parecía tocarlo.

—Yo estoy bien así. En castellano tengo *Magna Cum Laude!* —argüía Su Señoría con voz plañidera tragando un purgante, y otra vez ese retortijón de tripas que le daba aquella vuelta de tuerca lo hacía ver ángeles y arcángeles.

—¡Sale!

—¡No, no quiero, no! ¡No quiero ver cómo la sangre gotea de los árboles! —gemía y el retortijón de tripas lo dejaba pálido.

—¡Ya! —resollaba el enano gigante.

—¡Diosito, sálvame! —clamaba cuando ya era tarde, y el enano malévolo lo sacaba a los cielos y lo ponía en órbita con una patada prehistórica y abracadabrante. Y en pleno vuelo, Su Señoría experimentaba las más contradictorias emociones y aprendía más astronomía que toda la que había mamado en los libros, y sentía que salía al espacio infinito y se expandía por la galaxia y la Tierra desaparecía bajo sus pies, y después de hacer una cabriola en el universo caía desde el cielo nublado en el patio estrellado con una crugidera de huesos digna de santos y mártires.

—¡Deberás repetir matemáticas! —manifestaba Augusto Pinochet Ugarte, generalenanoenjefe de todos los ejércitos de generales enanos, exhalando por el trasero una vaharada de anhídrido sulfuroso y de gas metano—. ¡Extremista ignorante!

Y azotando el aire con sus capotes negros la jauría de enanos frenéticos sedientos de sangre caía sobre él, clavándole sus cuchillos y desgarrándole las carnes con sus sables. Y mientras unos dividían en

pedacitos a Su Señoría, que sangraba como un elefante, otros multiplicaban sus cuchilladas incesantes; y unos y otros querían sacar la presa más grande y hacían cuentas de lo que harían con tanta carne y a la hora de sumar y restar de Su Señoría no quedaba más que un balido expirante y una charca de sangre. Y John Wayne no se veía por ninguna parte.

Y bajo un sol radiante, Su Señoría tenía una visión que le cambiaba la vida en un instante y veía la isla pequeñita flotando sobre el océano tan grande. Y aquellos hombres barbudos corrían por la playa tiñendo el aire de verde olivo y de rojo escarlata, y la voz de Fidel llamando al pueblo a fajarse a tiros con esos caballeritos y a repeler la invasión del imperialismo, cuando por los bohíos a patria o muerte salían guajiros vomitando fuego con sus metralas. Y de bruces, en la arena picada de espuma y de sangre, ese viejo pescador con el pecho roto por la explosión de una granada daba un salto de gigante y embestía con su cuchillo porque ya no le quedaban balas. Y los enanos frenéticos en sus B26 dejando caer sus bombas explosivas y sus bombas incendiarias, disparando desde la espesura sus bazookas, sus morteros pesados, estremeciendo la playa con sus tanques y sus camiones artillados, y un olor a pólvora, aceite y carne quemada que tornaba más y más denso el aire. «¡Martí, Martí!», gritaba el viejo y caía despedazado por una descarga. Y el cielo se cubría de nubes espesas y se oía un huracán de elefantes y en medio de rayos y truenos aparecía su padre, junto a esa puerta, con aquella visera de telegrafista que le sombreaba los ojos y los puños apretados, sin poder transmitir ya ese mensaje, y el aguacero cayéndole a chorros sobre la chaqueta raída que le colgaba de los hombros, deshaciéndose en jirones de niebla en la oficinita gris y deslavada de tejuelas semipodridas y afincada sobre pilotes musgosos en la ribera borrosa, y lo último que desaparecía, allá lejos, era el ala rota de su visera negra arrebatada por el viento que derribaba los postes de los hilos telefónicos y arrancaba los techos de las casas, cuando encogido en el vientre profundo de ese lanchón cargado de animales que mugían y balaban impacientes aquella proa rechinante avanzaba dando bandazos por entre los pliegues pesados de la lluvia que se descolgaba del cielo y se tragaba todo y él apretaba su atadito de libros y de cuadernos contra su pecho y no oía ya la voz de su padre ahogada por el rugido de la tormenta.

Y se veía desnudo, en lo alto de una colina, en medio de una calma muy grande. Y de su cuerpo florecían plumitas nuevas cada vez que él golpeaba con sus alas enormes el aire. Y por su boca abierta brotaban arcángeles que por sus bocas vomitaban ángeles. Y cada vez que el aire se movía ondulaba infinito ese océano de margaritas. Y aquella luz que cegaba los ojos manábale con las plumitas nuevas que le florecían del cuerpo desnudo, apenas cubierto con el polen de las margaritas que diaspórabá el viento, y una lluvia fina de capihües rojos caía apagando la tierra de gritos y llantos mientras aquella luz radiante se expandía por el cielo infinito. Y desde el vientre de esas naves blancas e inmensas emergía el pueblo transportando pollos, gan-

sos, gallinas y verracos, niños y recién nacidos, mamaderas y banderas, más temprano que tarde. Y amarrado al mascarón de proa de la nave madre con cadenas de acero, de fuego y de sangre y el puro sombrero tejano ¡traían en pelotas a John Wayne!

Y despertaba de aquella visión apocalíptica en una ciudad costera del Círculo Polar Artico en las ásperas regiones habitadas por Odin o Wotan, con su atadito de libros y de cuadernos apretado contra su pecho y decidido a estudiar matemáticas, sabiendo que los retortijones de tripa era hambre y la culpa del gringo de mierda de John Wayne, y del fondo de la garganta brotábale ese resuello grueso como el mugido de un mastodonte moribundo que trompeteaba al futuro desde el principio de la historia: «¡Pagarán, enanos conchesumadres!»

LA ULTIMA HUIDA

José Ramírez

Al apoyar la cabeza en la puerta y mantener estrechamente apretada la manilla en la mano, recordó todos sus intentos. Los recordó con ese nerviosismo, con esa exasperación, con esa angustia eléctrica con que solía actuar últimamente. Fue como un film, una película de cuadros contrapuestos que sin operador ni armonía diera rienda suelta a su mecanismo de acción desde la proyectora de sus recuerdos, desplazándose en borrosos signos sobre la pantalla oscurecida de su mente. Después fue desacelerando, lentamente, cruzaron huesos, sangre, pelos, barro, fierros, desordenados humos; todo a medida que soltaba la manilla, que la dejaba, hasta que las cosas estuvieron más claras.

Sí. Primero había intentado aquello de la plaza —¡qué estupidez!—, ese lugar donde fue tan fácil destruir el deseo, y después la ida al monte Squiazo, otra tentativa desesperada aunque menos idiota que la anterior, porque ¿quién iba a saber que allí llegaban tantos peregrinos? Sin embargo, la idea de la selva fue lo que más le atrajo hasta que no tuvo la certeza, entre las espesas hojas, los zumbidos letales y los rugidos cercanos, que allí nada había que hacer y volvió llorando entre sus calles, sus quioscos, sus escupos, a empezar de nuevo los mil planes. Y entonces fue —y esto sí que lo recuerda nítidamente— cuando dio con la solución, esa solución que se acercó como una lámpara y giró alrededor de sus sienes llenándolo con la luz de

nuevos bríos y alzándolo en esperanzas. Dos días después cruzaba el ancho desierto y se instalaba sobre la solitaria duna de donde no pensaba salir, nunca jamás, porque allí estaba su única, su ansiada tranquilidad... Pero duró exactamente media hora..., media hora atravesada de planos silenciosos, vestida de permanencia, embalsamada de olvido... y el helicóptero que surgió de la vejiga espesa y nauseabunda de sus viejas soledades y fue creciendo y creciendo hasta ser materia densa y viscosa posándose suavemente a treinta pasos de él. De vuelta, mordiéndose las yemas de los dedos, cayó en cuenta que junto a su desesperación estaba, y había estado siempre, la sustancia biológica que él rehusaba, pero que aun así lo perseguía y lo perseguiría porque era parte de ella, porque sabía realmente de la importancia, del significado de su pequeña gran guerra contra ella, ésta, tan monstruosamente combinada.

Y ahora, de la bujía convaleciente de sus soledades, brillaban los espejos álgidos de nuevas reminiscencias, mariposas sarcásticamente desordenadas en el mosaico de pavor que lo arrastraba al infierno.

Tendría —pues— que intentar la última huida.

Era todo.

Soltó la manilla y la puerta se abrió. Entró como un tropiezo, dando un salto. Encendió la luz que se desató pálida, más pálida y lejana que los otros días. Junto con ella emergió la indeseable compañía de las cosas circundantes. Sabía que un paso, un botón, una prenda de vestir, cualquier objeto tocado al descuido, significaba despertar aquello, darle razón de ser a lo que él, Augusto Inmenso Augusto, había decidido destruir, al menos para su felicidad y la de los Augustos que restan en el mundo... Pero, además, ahí estaba su respiración, sus zapatos, la sombra, los latidos, los grandes latidos de su cuerpo siempre dispuestos a irse con él, pegados a sus sentimientos como lapas despiadadas. Quiso ignorarlo todo y se fue a las habitaciones. Las recorrió una por una antes de llegar a la del baño. Allí se encerró con llave, pues se acordó que hacía dos semanas no vaciaba el cuerpo. Pero no pudo; había olvidado incluso los instintos más primarios. Entonces fue cuando vio más arriba del botiquín la sombra —porque ya era una sombra— del zancudo aplastado por Lucía el año pasado, mientras él se rasuraba y ella discutía con los rojos y los bichos. No cabía duda: era el mismo zancudo. El hecho se le presentaba como si se desarrollara ahora. Ella lo vio y le dijo: «¡Mata ese rojo!», y él le había dicho, sin interrumpir su afeitada: «¡Ahí tienes la pistola, sácala y máta!» Y ella había largado una gran carcajada, le había tomado los testículos con la mano izquierda y con la otra extraído el arma —una pequeña pistolita americana no más grande que un paquete de cigarrillos— y subiéndose a la tina logró aplastarlo de un cachazo. «¡Viste, viejo —le había dicho—; tus bolas me dieron suerte!»

Augusto sonrió con este recuerdo, se arremangó los pantalones y se acercó a la mancha. Apegado al muro distinguió unos pequeños rayos oscuros, como salpicaduras, y se aproximó todavía para examinar

los; eran las patas. Desde esa posición observó los contrafuertes de restos y mancha. Y comenzó a sentir verdadera curiosidad. Para estar más cerca se subió al borde de la tina. La posición mejoró considerablemente. Pudo apreciar rasgos de las patas. Continuó acercándose. Por un momento sintió el frescor de los azulejos deteniendo su frente, pero a la vez tuvo la sensación de que aquello no significaría el límite de aproximación, que los restos del zancudo, objeto de su curiosidad, continuarían viaje hacia él desnudando sus presencias e invitándole al análisis.

En efecto, los vio venir cada vez más grandes, mostrarle un mundo microscópico alzándose hacia el macrocosmos en un desarrollo increíble de formas y de vértigos. Hubo un instante en que le pareció girar, que un profundo vacío le succionaba el cuerpo, que una poderosa onda lo arrastraba hacia confines ignorados. Por instinto alargó sus brazos y se aferró a aquellos gruesos filamentos que rápidamente tomaban la apariencia de retorcidas vigas, ruinas colgantes de un inmenso puente destruido. Encaramándose por el extraño ramaje le acometió el deseo de caminar por una de aquellas vigas, precisamente la más sinuosa, que lo llevaría en suave descenso hacia las orillas de una tierra rojiza, que semejaban las riberas de un antiguo lago disecado. Una vez allí, lleno de infinitas alegrías, se las echó a andar por esa superficie árida y esponjosa. Poco a poco fue dejando atrás las descomunales vigas. Ahora, a la distancia, se insinuaban como las abandonadas torres de una población jamás construida.

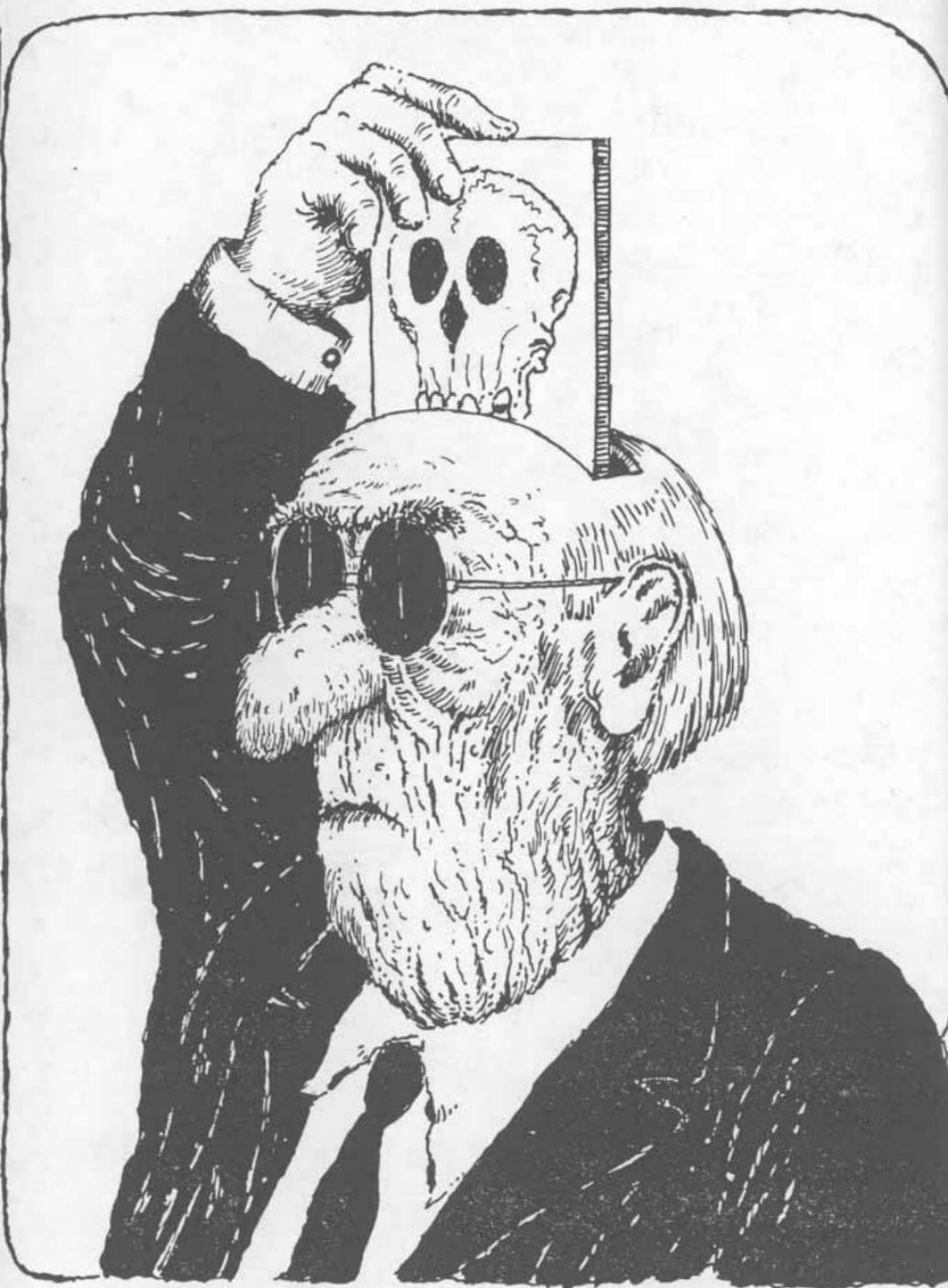
Vagó por horas, días, meses. Cuando ya estuvo seguro que nada ni nadie lo perseguiría hasta allí, se echó sobre aquel suelo lacre y lanzó su inmensa carcajada final.

* * *

Aquellos que vinieron por él hallaron la casa vacía. Antes de abandonarla forzaron la cerradura del baño. Mientras uno se miraba en el espejo y alisaba los cabellos bromeando entre los rayos de sol del nuevo día, el otro, sacándose un zapato, aplastó el zancudo.

—Qué extraño —dijo—, habría jurado que estaba ya muerto desde hacía mucho; y, sin embargo, se movía.





JOAQUIN GUTIERREZ

UNA TERTULIA EN MATAGALPA

Matagalpa, abril de 1980, casa de un dirigente del Frente.

—Sí, señora, de Costa Rica. Aquí andamos, viendo y admirando.

La dueña de casa nos regala con café y unos bollitos caseros de maíz con queso. Todo sobrio, sencillo, como en todas las casas de dirigentes o cuadros medios del Frente que tuve la oportunidad de visitar.

La tertulia, de a poco, se anima. Ya en confianza charlan con ganas estos nicas del Norte. Sentados en bancas o poltronas —las mejores poltronas del mundo son las nicas— están aquí reunidos veteranos de la montaña, de la clandestinidad, de la insurrección. Y recuerdan. Lo hacen para nosotros... No, ¡qué va! Lo hacen en el fondo para ellos mismos. Es muy bueno, de vez en cuando, recordar, saborear...

Para entrar en calor les relatamos un episodio minúsculo, pero significativo, que acabamos de vivir en León. Allí fuimos a la catedral para ver la tumba con el corazón de Rubén Darío. Una pequeña lápida, en una columna, con el nombre del poeta, y, al pie, un gran león de mármol. Jugando con el león, a horcajadas, una niña pobre, criolla, descalza, de unos diez años.

—¡Cuidado, te muerde!

—No, si es de piedra —nos contesta.

—Pero cuando se enoja muerde.

Como le estamos hablando muy en serio comienza a dudar y se baja.

—¿Y sabías —le pregunta mi mujer— que ésa es la tumba de Rubén Darío, uno de los más grandes poetas de América?

Por los ojitos pasa un rayo de angustia:

—Y qué, ¿lo mataron?

* * *

De los presentes en la tertulia conocemos a unos pocos y, de éstos, hablaremos de Paco.

Paco da sorpresas. El 78, en Costa Rica, trepado en un *jeep* y con ropa sudada y gastada lo supusimos maquinista, o tornero. Y nos impresionó: energético, instantáneo, férreo. Sólo a los meses vinimos a saber que fue uno de los presos liberados en 1976, a raíz del asalto a la casa del ricachón Castillo. Y después de la victoria nos enteramos de que ya era uno de los miembros de la Junta de Reconstrucción de Matagalpa. Y, a fin de cuentas, ¿quién es Paco? Es el doctor Carlos Agüero Pravia, agricultor muy rico de la zona, que por sus actividades contra Somoza no sólo fue encarcelado largo tiempo, sino desposeído de todas sus propiedades. Estas pasaron hoy a

poder del pueblo, y él, ¡feliz de la vida!

—Pero cuenten, compitas, sí, claro que todo nos interesa muchísimo.

«Estábamos a unos cuarenta kilómetros de Matagalpa —habla ahora un compa de sonrisa llena con dientes de oro—. Eramos más de cien, bien armados, al mando de Chepe León (el actual comandante Bayardo Arce, recién nombrado presidente del Consejo de Estado). Y un día Chepe León nos dijo que debíamos salir inmediatamente hacia Matagalpa, en un operativo Patria o Muerte, Vencer o Morir. Y cuando le preguntamos que cuál sería el punto de reunión en caso de retirada, nos dijo: ¡Matagalpa! ¡No hay otro punto de reunión! ¡Y va de viaje!»

* * *

Con todos esos refuerzos, la batalla de Matagalpa continuó cada día más encarnizada. La Guardia ya perdió el control de los barrios y se ha hecho fuerte en el cuartel, la catedral (quedó como con vituela), el hospital y el cerro la Virgen.

Y crece el «tiroteyo», y ya en la ciudad no hay agua, ni luz, ni medicinas. Los cachimbazos de los morteros y de los *rocket* ensordecen. Ya es casi inaguantable el olor de los cadáveres. Y ya no se puede retroceder ni para tomar impulso.

Y el heroísmo no sólo crece, sino que se contagia. Las escenas sangrientas, increíbles, escalofriantes, se suceden como en una película jamás vista.

Déjenme intercalar aquí lo que le contó el poeta José Cuadra Vega a Roger Mendieta Alfaro, y que éste recoge en su libro *El Último Maríne*:

«Estando en el Hospital México con mi nieto Manolo Aguilar Cuadra, herido de bala en el pulmón, cuando llegó el momento de intervenirle quirúrgicamente, el cirujano me comunicó que no había instrumentos, ni anestesia, ni medicinas de ninguna clase. Se le quedó mirando, y me preguntó:

—¿A la brava, pues?

—A la brava —le contesté.

Y entonces tomó el bisturí, lo hendió en el costado de mi nietecito y

después, sin asepsia alguna, metió sus dedos en la caja torácica de Manolo y palpó la arteria rota que estaba ahogando a mi nietecito. Suturó y cerró. Y ahí está vivo mi muchachito.»

* * *

—Hasta Matagalpa, en ayuda de la Guardia, llegó la aviación.

«A unas cuadras del cuartel cayó una bomba de 500 libras —nos siguen contando—. Si quiere después lo llevamos para que vea el enorme hueco que dejó. Y muy cerca andaba una chancha recién parida con sus chanchitos. La ola expansiva lo lanzó todo a volar por el aire y yo salgo a ver y me topo con un chiquillo que venía gritando:

—¡Mamá, mamá, están lloviendo chanchos!»

* * *

Mientras nos reíamos, entra la hija de los dueños de casa, sonríe, saluda. Viene de alfabetizar a comerse un bocado, porque debe en seguida volver a alfabetizar a otro grupo. Se ve preciosa con su cotona gris de alfabetizadora. «Y viera qué lindo canta», nos comentan. Y entre todos la convencemos de que lo haga. La guitarra la tiene afinada y comienza:

*¡Comandante Carlos Fonseca,
tayacán vencedor de la muerte,
novio de la patria rojinegra,
Nicaragua entera te grita presente!*

Tendrá unos trece años y rasguea lindo, con sus deditos cobrizos. ¡Otra! ¡Otra! Somos los que más gritamos, hasta que accede.

*¡Sabría que llegaría
la muerte sin avisar,
pero la muerte es semilla
cuando hay un pueblo detrás!*

Apenas termina parte corriendo, tan veloz que sus trenzas se ven en apuros para alcanzarla. Y, cuando la perdemos de vista, por la tertulia pasa un ángel.

* * *

La Guardia ya se siente jodida. Por radio piden ayuda y de Jinotega parte un convoy militar en su auxilio.

«Venía una tanqueta adelante —ahora nos habla un campesino enjuto y seguro—, seguida por tres camiones blindados repletos de guardias. Pero los estábamos esperando en el bosque y ya habíamos minado la carretera. La dinamita estalló justo debajo de la tanqueta y el primer camión se fue también de bruces al hueco. Los otros camiones sí alcanzaron a dar vuelta y huir, pero allí les dejamos 'sentados' como a ochenta guardias.»

* * *

El cuartel es un hueso duro. Rodeado de altos muros de piedra por tres costados, tiene un solo portón al frente protegido por una potencia de fuego del carajo. Pero cuando todos piensan, siempre hay alguno al que se le ocurre la gran idea. Llenen con gasolina el tanque de una bomba de incendios, manguerean el cuartel por arriba y le lanzan una candela de dinamita. ¡Ardió que era un gusto! Unos se achicharraron, pero otros aprovecharon el humaras-

cal para salir y meterse en la catedral.

«Allí los sitiamos varios días. No tenían nada que comer ni que beber. ¡Si se comieron hasta la pasta de dientes! El comandante Tomás Borge con un altoparlante les gritaba que se rindieran. Y hasta el obispo se los pedía, que nadie los iba a torturar, que ya no más muertes, que no les iba a pasar nada. Hasta que al final se rindieron y fueron saliendo de a uno. ¡Venían que daban lástima, los hijueputas!»

* * *

La compañera nos ofrece otra tacita de café, pero de pronto vemos que por la ventana sin cortinas ya se ha colado la oscuridad. ¡Se hizo tarde! ¡Con lo que nos hubiera gustado seguir allí oyéndolos durante horas y horas!

—¡Adiós, compas; adiós, compitas; gracias, un millón de gracias por todo!

Y salimos. Afuera se escuchan lejanos los livianos y dulces sonos de una marimba. Y comienzan a aparecer estrellas en una apacible y tibia noche de Nicaragua.

PATRICIA GUZMAN

COLOQUIO SOBRE EL CUENTO LATINOAMERICANO ACTUAL

Más de 300 participantes acudieron a las jornadas sobre el cuento latinoamericano actual, que se desarrollaron del 9 al 12 de mayo de 1980, en la Universidad de la Sorbona, París. La concepción de este proyecto, que permitió el encuentro de críticos y escritores de diferentes países latinoamericanos, de América del Norte y de Europa, pertenece al profesor uruguayo Olver de León, quien sabiendo captar la presencia de nu-

meros intelectuales en Francia, ha orientado parte de sus actividades a la organización de programas de extensión cultural dentro de los cuales se inscribe este coloquio.

En la respuesta entusiasta a esta iniciativa quisiéramos destacar un factor importante como es la situación actual de la gran mayoría de los países de nuestro continente, en donde —salvo excepciones— las condiciones políticas han desencade-

nado el conocido exilio de sus poblaciones con la consecuente restricción de los campos culturales nacionales. La necesidad de un espacio cultural que permita la expresión de grupos intelectuales, que no tienen voz en sus propios países, quedó de manifiesto con la asistencia masiva de estos sectores al encuentro.

Una discusión sobre el cuento, género que aparentemente no tiene un lugar preponderante en la literatura francesa contemporánea (no olvidemos las publicaciones semanales recientes de *Le Monde* sobre cuentos de la literatura internacional), despertó el interés de los críticos franceses, quienes reconociendo la vitalidad de este género como forma de expresión en América Latina, dieron su apoyo al coloquio a través del patrocinio de la Sorbona y de sus equipos científicos.

Como señaláramos hace dos años, a raíz del coloquio sobre Literatura Latinoamericana Contemporánea en el Centro de Cerisy-la-Salle*, la literatura latinoamericana obtendría con estos actos una suerte de consagración oficial, consolidación de un progresivo conocimiento de esta literatura por parte del público francés y europeo debido al aumento de las traducciones y ediciones de las casas editoriales.

Sobre estas consideraciones se encadenan las notas que siguen y que apuntan a la complejidad cultural de estas jornadas.

Siendo difícil, si no imposible, dar un recuento exhaustivo de todos los trabajos presentados, nos limitaremos, en primer lugar, a señalar algunos que funcionan como puntos de referencia de las preocupaciones que orientaron el discurso crítico durante esos días.

Una teoría general del género no fue desarrollada suficientemente. El trabajo de Emir Rodríguez Monegal sobre una teoría del cuento latinoamericano no entregó una reflexión sistemática, ni estética ni histórica, sobre esta forma. Sin embargo, se trataron problemas teóricos específicos de interés. La ponencia de Leo

Pollmann sobre la función del cuento latinoamericano y la ponencia de Luis Bocaz sobre cuento y formación social dependiente partieron de una concepción lukacsiana del género como expresión de una visión fragmentaria de la realidad y esto en relación con la sociedad. Pollmann enfocó el problema desde un punto de vista exclusivamente teórico, mientras que Bocaz hizo un estudio de comprobación histórica en un período de la literatura chilena. Juan Octavio Prezn, por otra parte, planteó los efectos negativos de una normatividad en el análisis del cuento. En otras palabras, señaló el error de la superposición, en el análisis, de una convención estética surgida de la decantación de la historia literaria, que, como toda convención, no puede dar cuenta de numerosos relatos y menos de su análisis concreto. Varias ponencias tocaron el problema de los límites del género. Así, por ejemplo, la de Alain Sicard sobre la obra de Roa Bastos y la de Saul Yurkievich sobre Gironde.

Un gran número de trabajos tuvo como tema la interpretación crítica de un cuento o de la obra de algunos cuentistas. Señalamos, entre ellos, dos ponencias sobre Felisberto Hernández. El trabajo de Gabriel Saad que tocó aspectos de su técnica narrativa y el de Roberto Echevarren, que analizó el tratamiento de lo fantástico en la obra del cuentista uruguayo. Cuentos de Borges, Cortázar, Roa Bastos, García Márquez fueron objeto de estudios particulares. En este sentido, quisiéramos referirnos al trabajo de Helena Araújo sobre un cuento de la escritora uruguaya Armonía Somers, y al de Ivette López sobre el cuento contemporáneo en Puerto Rico, por entregarnos el análisis de una literatura de valor menos conocida.

Dentro de las ponencias que se orientaron hacia una interpretación sociológica de la literatura, señalamos un análisis de tipo goldmaniano en el trabajo de Jean Borel sobre los cuentos de un período de la obra de Cortázar. Una perspectiva diferente tuvo el trabajo de Sixto

* Coloquio sobre Literatura Latinoamericana Contemporánea. Mary Axtmann y Patricia Guzmán, «Araucaria», núm. 14.

Vázquez Zuleta, quien situándose en una interpretación de la cultura indígena opuesta a la de Mariátegui, reivindica esta cultura como la única original y legítima sujeta a la opresión de la cultura nacional que él caracteriza como blanca y occidental. La presentación de trabajos por algunos escritores fue un testimonio de su preocupación por el contexto social en donde se enraizan sus obras. Así, la ponencia de Carlos Droguet con referencia a los elementos de la cultura chilena que están detrás de él, como la de Antonio Skarmeta sobre la utilización de documentos en la estructuración de su producción literaria.

Los análisis sobre períodos de la historia literaria latinoamericana contaron con algunos trabajos de síntesis esclarecedores, como el trabajo de Claude Dumas sobre la estructura y pintura social del cuento mexicano del siglo XX, o el de Raúl Silva Cáceres sobre la cuentística latinoamericana de la última década. La presentación de ponencias sobre literatura brasileña fue escasa. Los trabajos de Jacqueline Penjon y de Cecilia Zokner sobre el cuento brasileño se ocuparon de la representación de lo fantástico y de su evolución. El nivel de la literatura brasileña como el estado de desarrollo de sus estudios críticos hacen más que necesaria la integración de ellos a los estudios de literatura y ciencias sociales latinoamericanos.

Sintetizando, podríamos clasificar, en términos generales, los temas en torno a los cuales se ordenaron las ponencias, en tres grupos: a) aspectos teóricos sobre el género; b) interpretación crítica de un cuento o de los cuentos de un autor; c) estudios de historia literaria sobre determinados períodos. Desgraciadamente lo concentrado del programa (las sesiones se hacían paralelamente en dos auditorios con cuatro ponencias en la mañana y cuatro o cinco en la tarde) atendió a un criterio cuantitativo que conspiró contra la posibilidad de una selección cualitativa. Así, el nivel oscilaba entre altos y bajos evidentes. La premura del tiempo no permitió dar cuenta del estado real de las investigaciones

de los críticos latinoamericanos. Esto dio una imagen de desorientación en los Estudios Literarios latinoamericanos como una impresión de atomización del discurso crítico por no ser entregadas las bases teóricas subyacentes que los estructuraban. Sin embargo, pese a esta situación, podemos señalar, en última instancia, dos líneas teóricas básicas: una línea que se preocupa de establecer una relación entre el estudio del texto y la sociedad que lo produce y otra línea que tiende a la autonomización del discurso literario. Creemos que esta segunda tendencia fue dominante.

La ocasión de este coloquio en un París 1980, en donde la hegemonía de los medios de comunicación de masas ha acallado todo debate ideológico, es un aspecto del contexto social que debemos tener en cuenta. Habría que recordar, además, cómo junto al interés genuino de sectores intelectuales europeos se ha dado una promoción y exageración de las modas —vehiculizada por los circuitos de comercialización y distribución—, de las que no han escapado la literatura y el arte latinoamericano. Todos estos fenómenos deben estar presentes en el análisis e interpretación de las relaciones entre los sectores de la emigración latinoamericana que van produciendo la cultura al exterior de sus países y los centros de decisión cultural. Es por esto, que nos parece especialmente importante apuntar a dos aspectos de un mismo problema. Uno de ellos es el peligro de orientar la investigación de la literatura latinoamericana hacia una canonización u oficialización académica, que lleva a amortiguar o frenar todo debate sobre producción literaria, cultural y política. En este punto, pareciera que el coloquio hubiese reflejado la ausencia de debate general social al que hemos hecho mención. El desarrollo mismo de estos días mostró una falta de referencia a un debate de posiciones tanto más posible, por la situación privilegiada del contacto entre intelectuales dispersos en diferentes lugares, como necesario cuanto que en nuestros países se encuentra obstaculizado.

El otro aspecto que incide en la relación de los grupos intelectuales con los centros de decisión cultural, se refiere a la reproducción de ciertos discursos que Europa y Estados Unidos han proyectado sobre nuestra realidad social. (Así, por ejemplo, la concepción del latinoamericano como un ser fundamentalmente imaginativo, intuitivo, opuesto al pensamiento lógico racional «europeo».) El deseo de tomar distancia y afirmar una realidad cultural propia puede conducir nuestra reflexión por caminos que nos apartan de las bases científicas de un estudio sobre nosotros mismos y nuestra producción

cultural. Hubiésemos deseado un debate sobre este problema y sobre otros discursos reproductores de ideología dominante.

Los objetivos del coloquio fueron dar un impulso a los estudios literarios de América Latina, ser un balance provisorio de todos ellos, permitir el conocimiento de la producción cuantitativa actual con sesiones de lecturas vespertinas. En este sentido reconocemos su mérito. Estas notas no tienen otra aspiración que plantear una discusión necesaria a la vitalidad del trabajo crítico y reconocer lo que indudablemente ha sido una fecha significativa en la historia cultural de América Latina.

LUIS BOCAZ

DEL OSTRACISMO DEL FILOSOFO A LA APOLOGIA DEL PICARO

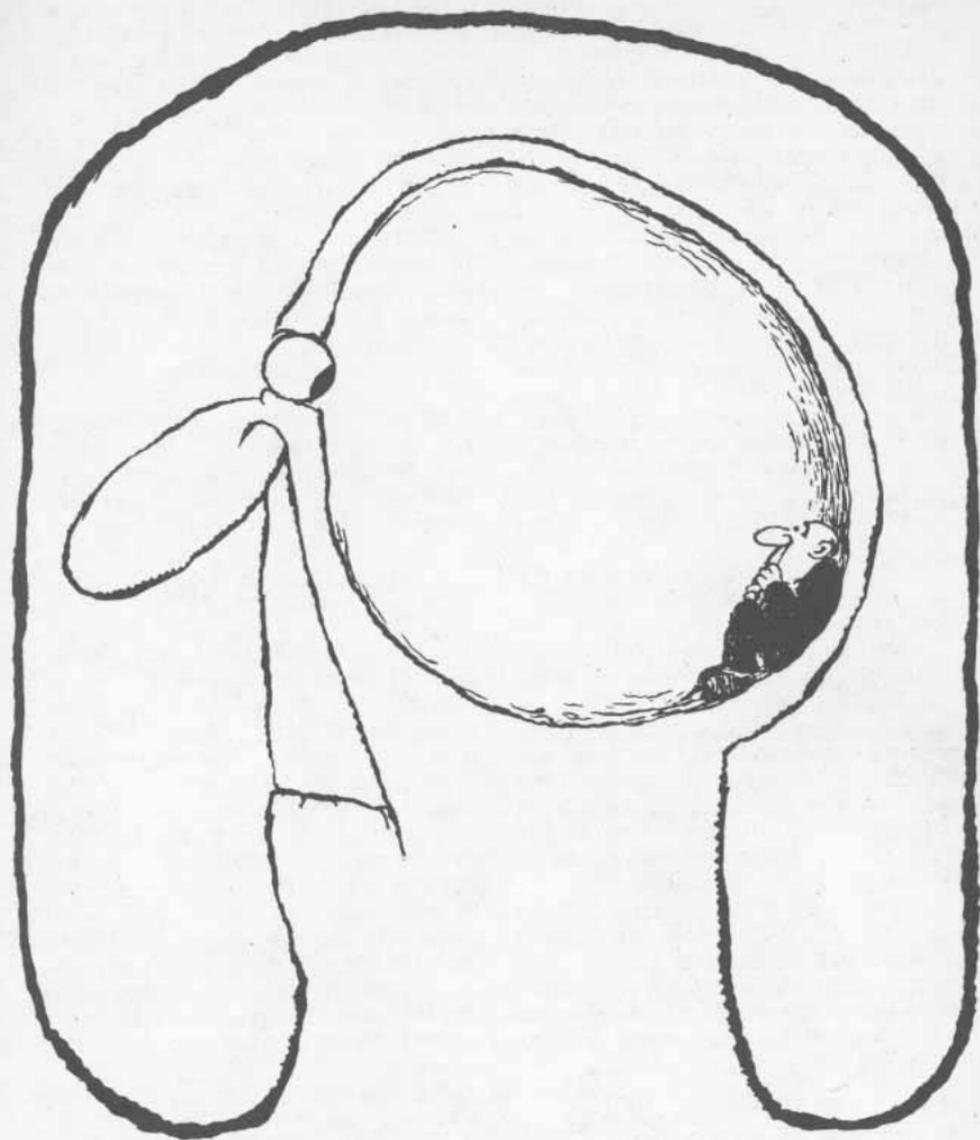
UN PERSONAJE QUE ENCONTRO A SU AUTOR

La voz domina por sobre los murmullos y, a veces, los gritos que se escuchan en el tribunal*. El exordio ha sido soberbio. Es la voz de un hombre que, como cuenta Xenofón, armoniza el orgullo de su lenguaje «con su manera de pensar». Sócrates, el ciudadano al que los jueces de Atenas condenaran aquel

día de 399, tiene más de setenta años y a esa edad en que otros piensan sólo en los nietos, el viejo irreductible erige su defensa frente a Anitos y a los demás acusadores, sin implorar piedad, sereno, irónico, con la certeza de haber venido preparando su apología a lo largo de toda la vida.

Nos habíamos acostumbrado a esa voz que ahora resuena en el adusto anfiteatro de la Sorbonne: ella figura entre nuestras nostalgias de «lo que se quedó allá». Esta tarde en que la volvemos a oír clara, perfecta, igual a sí misma, rememorando la condena de un hombre por

* *Apología de Sócrates*, según Platón. Adaptación y dirección de María Maluenda. Anfiteatro Richelieu, Universidad de París-I Sorbonne. Viernes 23 de mayo de 1980.



un delito de opinión hace veinticinco siglos, la memoria reincide en sus trabajos. Los años cuarenta y esa voz en las primeras funciones del Experimental; después, desde la distancia en las emisiones de la BBC de Londres, reconstruyendo para nuestra imaginación la planicie manchega en una época en que oír mencionar «al actor chileno Roberto Parada», con la mesurada impostación de los estudios ingleses, nos producía un cosquilleo de vanidad nacional agradecida. Allí están emergiendo de lo que se instala ya como una mitología, en vera efigie, frente a nosotros, otra vez, María Maluenda y Roberto Parada, compañeros, en el Caupolicán o en el Pedagógico de la Universidad de Chile, recitando pasajes del *Canto General*, compañeros...

Faltamos a la cita, como otros miles, con esa voz y la de María Maluenda cuando la *Apología de Sócrates* fue estrenada hace un año en Santiago, pero este viernes de nuestro otoño, mirándolo dueño del estrado, entregado a las oleadas del intenso soliloquio del hombre que rehusó reconocerse culpable, trayéndonos y llevándonos desde la admiración a la ira, comprendemos que, a los setenta años, el actor encontró a su personaje.

Ahora, la voz después de la tira final guarda silencio. El anfiteatro, de pie, aplaude a Roberto Parada y a María Maluenda y al mensaje que transmitieron al pueblo de Chile envuelto en la poesía del texto platónico.

MATELUNA EN PARIS

Sentado al borde del escenario del gran galpón de la *Cartoucherie* de Vincennes, Oscar Castro punea la guitarra con ritmo sugerente **. Es una canción de amor:

*Open the door
and shut the window...*

** Teatro ALEPH. *La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna (Un exiliado como Usted)*. Teatro de la Cartoucherie, Bosque de Vincennes. Mayo, junio y julio de 1980.

Las notas de Sergio Vesely se arrastran insinuantes, prometedoras, como para penumbra de *discothèques* y *blues* en una sola balada:

*The principal parts
of the human body are...*

Invitación al consumo tranquilo, reposado, con su voz amiga musitada, sonreída desde la pantalla. La pausa que refresca...

and the limbs.

El coro de artistas ha terminado en un *tutti* vibrante, reminiscencias de las instrumentaciones de los *Platters* tamizadas por la versión criolla de Los Cinco Latinos:

*Tata - ta - ta
tata - ta - ta.*

Curioso Oscar Castro (ojo la legión de recientes estudiosos de la literatura latinoamericana: no es el poeta del 38 al que rendían homenaje *Los Inútiles*, los primeros de noviembre, en el cementerio de Rancagua), curioso Oscar Castro, repetimos, que invita así a leer la historia del exiliado Mateluna —varios centenares de miles repartidos por el mundo— como una lección mal aprendida del manual de inglés Miguel-Manríquez, o más lejos aún, en el oro de la geología pedagógica, en la torre enterrada de los mal administrados *I shall*, de Raúl Ramírez.

Maligno Oscar Castro, ¿por qué comenzar en inglés? ¿Será para no olvidar a las multinacionales *strangers in the night*, lamiendo nuestra tierra con blando lengüeteo mafioso *dubi-dubi-du*, de preferencia a otros lugares y que *now, the door is shut* realmente?

Problema complicado.

A no dudar, la crítica santiaguina responsable y oligárquica señalará que en el escenario cedido por la Mnouckine —¿ha visto usted la segunda parte de *Molière*?— les *bien-séances* habrían exigido algún texto del Benadava-Alvarez o Alvarez-Benadava (¡a ellos de arreglar el orden para efectos de la clasifica-

ción Dewey!) o, por lo menos, haberse remitido a las fuentes precursoras que algo presagiaban de lo monstruoso, de *La guerra interna*:

*Le petit Charles
visite avec son père une
«ménagerie» (zoológico)
il voit un gros «hypopotame»
qui bâille «et dit».*

(El entrecomillado y la traducción son nuestros.)

Mientras tanto, el hombrecillo se ha trepado de lleno a la escena, solitario en su llegada a Orly, a Heathrow, a Barajas, a... e intenta accionar un teléfono. En el Charó-Reboulet, la dilatada tipología de teléfonos parisienses —con fichas gordas de la PTT, con fichas aplastadas como esperanza de pobre, con chauchas pasablemente desvalorizadas, con monedas de a cincuenta, con autorización verbal ladrada por la cajera— se reducían a un teléfono arquetípico: la respuesta surgía de inmediato, distinta y cartesiana, al otro extremo del hilo: *allô...* Pero para los miles de Matelunas, becados por la ITT, poder contactar a madame Leroy es el segundo compás de un largo disco, real no maravilloso, o como alguien dijo, de una cueca zapateada en la ramada de al lado:

*La numéro que vous avez demandé
n'est pas attribué!
Veuillez consulter l'annuaire.*

«Merci, madame», «Pardon, monsieur», «Merci, monsieur», «Pardon, madame».

Después pasan muchas cosas, pero siempre al revés de los manuales y de las mitologías creadas por aquellos que - han - vivido - en - París - una - semana - entera - y - fueron - al - Lido. La postal tiene matices.

*Paris, Paris...
La Gioconda mirándome así...*

Los Matelunas latinoamericanos aprenden que las Irmás, cuando conserjes o funcionarias, no son precisamente dulces y que para vagar

por los Grandes Bulevares y a tant y a tant des choses a voir (cf. Montand, revisar discografía de los años cincuenta) es necesario haber atravesado indenne el génesis del tampion y del certificado:

—Vos papiers, monsieur...

Y Mateluna soñando con Guatemala, con Buenos Aires, con Montevideo, con Santiago, se aferra a su maleta, sin querer abrirla, porque mañana, ¿sabes?, ¿no oíste la radio? Y los ocasos mueren, los meses pasan y los años...

Insoportable Oscar Castro: ¿quieres que nos riamos al vernos en escena aferrados a nuestros recuerdos como tú a la maleta? Es injusto, compañero, porque te equivocas, de verdad, allá las frutillas son enormes —de acuerdo, padre Ovalle— y no hay nada comparable a comerse unos erizos oceánicos y colosales por el lado de Lirquén, mirando el crepúsculo arrinconarse como quiltro herido —no *caniche*— detrás de la Quiriquina (De Rokha dixit o podría).

Perdón, Oscar Castro, si me dan ganas de skarmetizar asistiendo a tus encuentros caballerescos con conserjes y otras potencias del Averno, y, esta vez, no vendiendo sangre de grupos tercermundistas en Nueva York, ni haciendo el oso apenado en un altillo de San Francisco, sino en París —con o sin aguacero, con asma de Armijo o de Leviatán—, pero tan distantes, tan distantes...

Gracias, Oscar Castro, a ti y a tus magníficos compañeros por enseñarnos a vivir como picaresca lo que de otro modo y, por siete motivos, podría desembocar en melodrama o en un mal tango (creo que también los hay malos).

Te confieso, Oscar Castro, lo único que no se me ha olvidado de los manuales escolares es la conjugación del futuro. Imagino el final de esa función cuando subamos todos al escenario del Antonio Varas, coreando las canciones de Vesely, para abrir tu maleta, nuestras maletas. Oscar Castro, y brindar en vasos grandes, riéndonos definitivamente, cantando, riéndonos, Oscar Castro.

Notas en Blanco y en Negro

ESCRITORES ROMPEN LAS AMARRAS

El término «apagón cultural» fue acuñado en Chile en 1976 como un grito de alarma frente a la censura y a la estricta vigilancia oficial sobre los libros, revistas, espectáculos, exposiciones; al Impuesto al Valor Agregado (IVA) que pesa sobre cualquier edición; a la escasa actividad creadora que se agregaba a la desconexión casi total con la vida cultural del resto del mundo.

Aunque los decretos que le dieron patente legal a la censura siguen vigentes, es evidente que la dictadura no ha podido impedir que se abra un espacio de libertad. La vida cultural chilena ha cobrado a partir de 1977 un ritmo insospechado. Ello ocurre a pesar de la dictadura y en virtud de la decisión de los propios escritores y artistas. Se han desarrollado talleres literarios, grupos de teatro, peñas de la nueva canción, talleres de artes plásticas en los que conviven sin conflictos la vieja y la nueva generación. La censura y la persecución han sido desbordadas y sus mecanismos no pueden impedir que los creadores digan lo que piensan. La prensa que apoya al régimen se ve obligada a recoger un debate que es imposible ignorar. Por eso tal vez el diario *La Tercera* (suplemento dominical, 27-IV-80) decidió replantear el tema del apagón cultural en un foro que dirigió Leopoldo Castedo y en el que participaron los novelistas José Donoso y Jorge Edwards, el crítico Alfonso Calderón y los representantes de la nueva generación, Gustavo Frías (autor del guión del film *Julio comienza en Julio*), Marco Antonio de la

Parra (dramaturgo, autor de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*) y Pablo Huneeus (sociólogo, autor de *Lo comido y lo bailado*).

El novelista José Donoso, que por esos días recién tomaba contacto con la vida cultural de su país luego de diecisiete años de residencia en España, se mostró en el foro sorprendido de que se hablara de «apagón cultural».

«El apagón —dijo— yo le he sentido más en el papel, más como pregunta, como miedo que como realidad. Siento que hay gente que comercia un poquito con esta idea, que se aprovecha de ella y que el apagón cultural existe sólo en cuanto hay un régimen autoritario y en cuanto no hay libertad de expresión. En este sentido, claro, hay un apagón cultural. Pero el país está vivo, no está muerto.»

El novelista Jorge Edwards se refirió en el foro a algunas cifras indiscutibles que demuestran que el «modelo económico» del régimen y su llamado «costo social» han afectado gravemente a los libros y a los lectores.

«Al hablar de libros —señaló— se puede hablar francamente de apagón cultural. Es algo flagrante lo que ocurre. Se lee más o menos una décima parte de lo que se leía hace unos quince años. Por ejemplo, Chile en los años 60 fue el segundo comprador de libros extranjeros y de libros españoles de América, después de Argentina, y el primero en consumo de libros por cabeza de habitante. Hoy el lugar de Chile es bajísimo. Tengo datos concretos de la Editorial Seix Barral. Esta consideraba a Chile como su mejor mercado hace diez o quince años, y el

segundo después de Buenos Aires. Ahora el primer lugar lo tienen México y Venezuela; el segundo, Argentina, Colombia y algunos otros países de América y el tercero Bolivia, Paraguay y Chile.»

La disminución de lectores no sólo tiene que ver con el alto precio de cualquier libro (recargado por el IVA), sino también con las prohibiciones y los índices de la dictadura. Al respecto el crítico Alfonso Calderón relató en el foro un testimonio ilustrativo:

«Tuve hasta hace un par de meses alumnos universitarios. Por razones que no es del caso señalar ahora, no los tengo. Pero esos alumnos absolutamente sensatos, inteligentes y opacados por la grisura de la vida universitaria chilena actual eran capaces de encontrar y descubrir tardíamente a los escritores. No los habían descubierto en su momento y no figuraban muchos de ellos en las bibliografías oficiales. En los últimos años se retiró de la bibliografía de educación media a varios autores, entre ellos a Bertold Brecht, lo que me parece un latrocinio, para usar un término suave.»

No pasó inadvertido para los participantes en el foro de «La Tercera» el impacto en la cultura que ha provocado el remedo de una sociedad de consumo. El escritor Gustavo Frías relató al respecto una anécdota ilustrativa:

«El otro día fui a casa de un amigo y él me contó que nunca le queda dinero a fin de mes para compra de libros. La verdad es que cuando este amigo era culto y todavía leía, yo llegaba a su casa y normalmente me ofrecía vino. Ahora me ofreció whisky y en la pieza del lado estaban sus tres niños viendo televisión en colores. De modo que no me cabe duda de lo que él hace: reemplazó la cultura por otra cosa.»

El dramaturgo Marco Antonio de la Parra expresó en el foro que más que un apagón existía en Chile una crisis cultural de incalculables proporciones y explicó sus causas:

«En estos últimos años —dijo— hemos vivido el cambio absoluto de un país. Se nos arrebató algo que existía. Una cierta forma que se nos había enseñado en la infancia y de

pronto tuvimos que aprender la complejidad de no decir ciertas cosas, de ocultar otras, hablar un lenguaje doble y disimular. Hasta la historia desapareció en estos años, sobrevivieron tres o cuatro personajes. Y desaparecida ésta empezamos a vivir una situación entre paréntesis. Sentimos que vivimos un minuto detenido. Que cada año es igual a otro.»

El sociólogo Pablo Huneus estuvo en desacuerdo con Marco Antonio de la Parra y expuso otro enfoque de esta crisis cultural que tiene para él un sentido distinto:

«La actitud que me parece percibir en los jóvenes es un cierto escepticismo, una especie de búsqueda interior, que demuestra el no estar manipulados ni víctimas de la propaganda, ni del mercado de consumo, ni aplastados por la onda de que hay que vestirse así y consumirse así. Noto a la juventud en el plano cultural mucho más definida y madura que lo supuesto habitualmente.»

Dentro del mismo afán de los escritores de expresarse sin eufemismos, de explicar su conducta cívica y señalar sus posiciones frente a la realidad de Chile, ha roto también el silencio el poeta Nicanor Parra. En una entrevista realizada por la revista *La Bicicleta* (núm. 6, marzo, abril 1980) intenta su defensa frente al juicio que motivaron sus actitudes de los primeros momentos, estimadas como ambiguas o francamente claudicantes. En la entrevista se defiende: «Sufro cuando pienso que no se me capta. Se ha dicho que soy un tráfugo, un traidor, un miembro de la CIA y he sufrido. Yo soy un hombre popular, de los barrios, con una sensibilidad social que está despertando, pero que está ahí. Sé que mi lugar está precisamente con los de abajo. Por eso quisiera captar la simpatía de mis iguales que son ellos. Que no me miren con el ceño fruncido, que no duden de mí.»

Parra menciona sus obras de los últimos años —*Hojas de Parra, Sermones del Cristo de Elqui*— como testimonios de que no ha sido un conformista: «Yo creo que con el tiempo mis peleas con la UP van a



quedar totalmente aclaradas. Sinceramente creo que mi trabajo no ha sido en balde.» Reitera en sus declaraciones su independencia política y de su escepticismo respecto a la acción de los partidos, pero se considera 'un revolucionario aunque esta palabra sea sumamente peligrosa en la actualidad'.» Luego afirma: «Soy de abajo y estoy con los de abajo. Respecto al actual estado de cosas creo que se impone en Chile una vuelta a la normalidad, una vuelta a la democracia chilena. A corto plazo creo en una socialdemocracia tal vez. Y a largo plazo yo estoy con la sociedad sin clases que es la misma meta de los marxistas. La única diferencia con ellos estriba en la praxis.»

Se dice que la única medida de la verdad son los hechos. Y éstos, en definitiva, sostendrán o no las últimas declaraciones de Nicanor Parrá, que, según él mismo, ha pasado «del silencio enigmático al silencio elocuente».

«DUROS» Y «BLANDOS»

Aunque las polémicas en el interior de los que sostienen al régimen de Pinochet se habían dado hasta aquí en sordina, ellas aparecen ahora en la superficie y son temas de artículos publicados en la prensa. En ésta se ha difundido la calificación de «duros» y «blandos» para designar las diferencias y los proyectos políticos que agitan para sostener a la dictadura.

Los «blandos» apoyan con entusiasmo «el modelo económico» y toda la política de privatización de las empresas del Estado, de la educación, la previsión, el crédito. Entre ellos están algunos de los empresarios detentadores de la extrema riqueza denunciados en el libro del economista Fernando Dahse. Para asegurar la existencia de dicho «modelo», los «blandos» sostienen que es necesario limpiar la imagen del régimen, conceder algunas libertades, mejorar la situación de los derechos humanos atropellados incesantemente, llamar a plebiscito para sancionar una nueva Constitución, etcétera. Los «duros», en cambio,

piensan que la política exterior debe ser «más enérgica» sin dar tanta importancia a «la imagen». Critican el «modelo económico» porque ha enriquecido demasiado a determinados empresarios. En el campo laboral propician un corporativismo casi igual al Estado fascista de Mussolini. En las comunicaciones desean un poderoso aparato de propaganda del Estado que controle, además, la vida cultural en la que advierten «demasiado desbordes». Rechazan la política tradicional, los partidos y el sufragio popular.

En una crónica titulada «Itinerario de una facción», *El Mercurio* (28-IV-80) pregunta «si está influyendo el general retirado Manuel Contreras en el desarrollo de los acontecimientos». Sugiere que los «duros» son un grupo organizado que se plantea metas muy definidas y que ha ganado posiciones en la cúspide del régimen de Pinochet.

La revista *Qué Pasa* publicó una lista de los líderes civiles de los «duros» donde se menciona en primer lugar al ex general Contreras; y luego, al abogado Pablo Rodríguez, ex dirigente del movimiento fascista «Patria y Libertad»; al abogado, empresario y profesor universitario Ricardo Claro; al periodista Alvaro Puga, estrechamente ligado a la CIA; a Hugo Rosende, decano de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile; al abogado Ambrosio Rodríguez, profesor de la Universidad de Chile y asesor del Ministerio de Educación; a Jaime Pereira, subdirector de la Televisión Nacional; al periodista Antal Liptay, de origen húngaro, sindicado en Sudáfrica como jefe de acciones terroristas contra la mayoría negra en ese país en 1977; a Félix de Aguirre, vicerrector de la sede Talca de la Universidad de Chile, etc. La revista señaló que el poder de los «duros» se ubica en medios informativos y culturales clave como la Televisión Nacional, la Universidad de Chile y la Corporación de Estudios Nacionales creada en 1977. Es significativa la coincidencia que dicha Corporación de Estudios Nacionales sea dirigida —sin mayores antecedentes que no sean su parentesco— por la propia hija de Pinochet, Lucía Pinochet Hí-

riart, que aseguró que el proyecto Constitucional de Enrique Ortúzar sobre la nueva institucionalidad «no corresponde al espíritu que anima a mi padre», lo que explica que tal proyecto haya sido aparentemente archivado.

Los «blandos» reivindicaron como uno de los suyos al ex canciller Hernán Cubillos, removido de su cargo después de la ignominiosa visita frustrada de Pinochet a Filipinas. Contra Cubillos los «duros» lanzaron volantes en el centro de Santiago exigiendo su salida y la de otros personeros culpables como él —según ellos— de «graves errores». Antes de eso los «duros» habían consumado la expulsión de las universidades de centenares de profesores y funcionarios de ideas democráticas o sospechosos de sostener alguna actitud de oposición al régimen de Pinochet.

No obstante que la batalla entre un bando y otro nutre el texto y el subtexto de los medios de comunicación permitidos, es evidente que las diferencias sólo son formales. Es una lucha por el poder en el interior de la dictadura que parte del principio de fortalecerla y estabilizarla. Al parecer, Pinochet favorece a ambos bandos. Sostiene el «modelo económico» destruyendo cada vez más el patrimonio del país, y lleva a cabo un proceso de cesarismo de su propia persona cerrando cualquier posibilidad de su reemplazo por los mecanismos de una institucionalidad.

La creciente ola de relegaciones, detenciones, operativos militares en las poblaciones, persecución a los estudiantes y los trabajadores, la prohibición del regreso de los exiliados, la cancelación de torneos culturales juveniles y del permiso para editar revistas que pudieran escaparse al control son expresiones de una «dura» inseguridad. La polémica puede seguir. Pero nada tiene que ver con la mayoría de la opinión pública del país.

MARIA LUISA BOMBAL

La muerte de María Luisa Bombal (6 de mayo de 1980) en una sala común del hospital El Salvador, de San-

tiago, a los setenta años de edad, suscitó denuncias en la prensa y hasta en sus propios funerales sobre la falta de reconocimiento de su obra y la miseria en que vivió la escritora en sus últimos años. La autora de *La amortajada*, *La última niebla* y *La historia de María Griselda* es una figura singular de la literatura chilena. El novelista mexicano Carlos Fuentes la definió como «la verdadera madre de todos los escritores latinoamericanos contemporáneos» y aunque tal afirmación pudiera parecer excesiva, lo cierto es que María Luisa Bombal fue una voz delicada, onírica e intuitiva. Sus protagonistas femeninas están, como las heroínas de Poe, al borde de la irrealidad, en la frontera entre la vida y la muerte. En una época en que lo general era el relato descriptivo, ella exploró la densidad poética, el lenguaje no lineal ni externo, las grandes angustias existenciales. Construyó una prosa depurada, sugerente, rigurosa, y la brevedad de su literatura está en relación inversa con la amplitud de su impacto, con su derecho a la perennidad.

Su nombre aparecía invariablemente en la lista de los candidatos al Premio Nacional de Literatura. Nunca le fue concedida tal recompensa que merecía obviamente. Luego de vivir por largos años en los Estados Unidos y dejar atrás su amistad con Pablo Neruda, Federico García Lorca, Alfonsina Storni, regresó a Chile, donde sobrevivió a duras penas. Su nombre fue noticia en 1977 al ser editada por primera vez en Chile *La historia de María Griselda*, que ya era conocida en otros países. Después fue nuevamente olvidada. Sólo la evidencia de una grave enfermedad y su internación en el hospital El Salvador en calidad de «indigente», movilizó a algunos de sus amigos a pedir su incorporación a la Academia Chilena de la Lengua y el otorgamiento del Premio Nacional, que fuera de la gloria (tan dudosa en el Chile de hoy), concede a los galardonados una pensión mensual equivalente a la de un empleado público de mediano escalafón.

Nada de eso fue realidad. Cuando agonizaba, el escritor Luis Sán-

chez Latorre, presidente de la Sociedad de Escritores, escribió en su columna de *Últimas Noticias*: «No es mirar mal el hecho democrático de la sala común (la enfermedad nos iguala, al fin, a todos), ni es mirar mal las ruinas egregias del vetusto y soberbio establecimiento, pero una mínima óptica de consideración por la persona de María Luisa aconseja su atención preferente en un moderno pensionado. Tomando en cuenta las instalaciones extraordinarias, a este respecto, del hospital militar, la familia de la gran escritora chilena invoca la intervención de las autoridades oficiales para el traslado de la ilustre paciente a dicho recinto. ¿Será posible?» (*Últimas Noticias*, 8-V-80). Las «autoridades oficiales» no escucharon tal llamada —a pesar de que la escritora no tenía conflictos con ellos— y tampoco se inclinaron antes por concederle el Premio Nacional, que en la actualidad es decidido directamente por sus representantes.

Tales autoridades han transformado dicha recompensa en un «escándalo», afirma en un artículo denominado «El pago de Chile» el crítico de *El Mercurio* José Miguel Ibáñez Langlois, quien subraya el abismo que hay entre la escritora fallecida y algunos de los que han obtenido el Premio Nacional estos últimos años. Considera una «villanía» su otorgamiento al escritor decimonónico Sady Zañartu (1974), «que no sabe escribir ni redactar», al lingüista Rodolfo Oroz (1978), «que en toda su vida no ha escrito una sola frase memorable ni digna de llamarse literaria», y al ingeniero Arturo Aldunate Philips (1976), que junto con los anteriores conforma —dice— «el trío de la fama, que superó en la recompensa a la mejor novelista y a los mejores poetas de esta tierra» (*El Mercurio*, 11-V-80).

La muerte de María Luisa Bombal, notable figura de la literatura nacional, mujer silenciosa que permaneció al margen de los avatares del mundo, ha provocado una polvareda en los medios literarios de Chile. Murió pobre, lo que no puede extrañar en un medio donde al escritor se lo desprecia, o se lo tolera apenas, o se lo toma en cuenta sólo a costa

de enajenarlo. Necesitó morir para que —lo predijo ella misma en *La amortajada*— «ahora que la saben muerta, allí están rodeándola todos».

LOS RELEGADOS

Cualquier ciudadano chileno está expuesto a ser relegado cuando el Ministerio del Interior así lo disponga, según lo establece el decreto 3168. Las víctimas no tienen derecho a apelar a ningún tribunal; no conocen exactamente las causas de su condena y no pueden defenderse. Después de sufrir los maltratos de una detención policial, deben marchar por tres meses al lugar que les ha sido asignado; casi siempre un pueblo perdido en la geografía chilena. Allí no tendrán ayuda alguna para subsistir de parte de las autoridades, pero sí deben presentarse dos veces al día a la comisaría local y estar sujetos a una estricta vigilancia que les impide romper su confinación. Hasta mayo pasado eran víctimas de esta situación cincuenta y cuatro personas, la mayoría estudiantes y obreros e incluso tres seminaristas de la congregación de los padres asuncionistas.

El primer contingente de relegados —dieciséis en total— fue seleccionado entre el centenar de detenidos el 8 de marzo durante una manifestación sindical con motivo del Día Internacional de la Mujer. Los segundos fueron detenidos entre otro centenar de manifestantes pacíficos el 1.º de mayo en la avenida Bernardo O'Higinis, de Santiago, y en el sindicato de la Industria Panal. Fueron acusados vagamente de ser «reincidentes en acciones violentas de la seguridad nacional». Además de la relegación perdieron sus empleos o les fueron canceladas las matrículas en los establecimientos en que estudiaban, no podrán optar jamás a cargos públicos y perderán sus derechos ciudadanos. Los puntos de relegación se llaman Futrono, Llifen, Riñihue, Panguipulli, Malihue, Frutillar, Salamanca, Belén, Alto Jahuel, etc. Hasta allí los relegados son conducidos como delincuentes y abandonados luego a su suerte.

El ministro del Interior no cesa de amenazar con nuevas relegaciones. Están expuestos a ellas todos los que manifiesten algún desacuerdo con el régimen, los que asistan a cualquier reunión que no sea oficial y que tenga que ver con alguna reivindicación social. Para todos no hay justicia. Los recursos de amparo presentados en su favor por sus familiares han sido sistemáticamente rechazados por la Corte de Apelaciones y por la Corte Suprema. Los relegados que regresen de cumplir su condena están expuestos a ser nuevamente confinados a otros lugares. Se les exige pasividad y acatamiento absoluto.

El doctor Alejandro Goic, padre de uno de los estudiantes relegados —Alejandro Goic Gómez, vicepresidente del Centro de Alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile— confinado a Freirina, le escribió una carta abierta al ministro del Interior, Sergio Fernández, en la que expresa: «Para Ud. mi hijo ha quebrantado la legalidad existente. Es cierto: su legalidad, la de Ud. y no la que libremente se haya dado la comunidad chilena. Pero la legalidad, Ud. bien lo sabe es un concepto aleatorio. Lo que fue legal ayer no lo es hoy y tal vez sí mañana. Ni Ud. ni nadie me podrá convencer que mi hijo, un muchacho sano de corazón y de alma, es un peligro para la seguridad del Estado. Si una pacífica manifestación callejera significa para Ud. un riesgo para la seguridad de Chile, yo le digo que es muy precaria la seguridad que usted defiende.»

La Vicaría Pastoral Universitaria hizo llegar una carta a los estudiantes relegados. Considera «legítima y deseable la inquietud y participación de los estudiantes en la vida pública y la adhesión y solidaridad con la causa de los trabajadores». Agrega que «no constituye subversión el expresar los deseos y aspiraciones que naciendo de la conciencia de los jóvenes buscan el bien común».

Comentario de Pinochet: «Cuando la gente no entiende con palabras, entiende con hechos.» Y estos «hechos» son hoy, en el marco de la nueva política represiva de la dic-

tadura, poblar de relegados la geografía chilena.

SETENTA AÑOS DE COLOANE

El título de miembro de la Academia Chilena de la Lengua fue un presente inesperado (si gloria es) para Francisco Coloane al cumplir setenta años. El mismo señaló en su discurso de incorporación que quizá sea el único chileno autodidacta con sillón académico. Fiel a su propia obra, respondió a los honores y a sus siete décadas con una visión del lenguaje y la vida de los habitantes extinguidos del extremo sur de Chile: los yahanas, los alacalufes, los onas, paulatinamente liquidados por los cazadores de hombres.

Las inmensas extensiones de la patagonia chilena; las regiones preantárticas; Magallanes con sus vientos terribles, su invierno, sus islas innumerables y lagos escondidos; toda esa región con sus habitantes y sus mitos desmesurados, tienen en Francisco Coloane a un testigo y narrador singular.

Nacido en Quemchi, en la isla Grande de Chiloé, en julio de 1910, sus estudios no fueron más allá del cuarto año de Humanidades. Vivió toda su adolescencia y juventud en Magallanes. Fue trabajador de las primeras exploraciones petrolíferas, obrero en las estancias ganaderas, tripulante de vapores de cabotaje, oficial del Juzgado del Trabajo en Punta Arenas. Conoció profundamente a los personajes y la geografía que moran en su literatura.

Su primer libro, *El último grumete de la «Baquedano»*, novela juvenil de aventuras marineras, fue un éxito inmediato. Luego escribió *Los conquistadores de la Antártida*, *Cabo de Hornos*, *Tierra del Fuego* y *El camino de la ballena*. Identificado con la generación del 38, aportó nuevos ámbitos a la narrativa nacional. Cuando lo usual era un criollismo pintoresquista, Coloane trajo la aventura, la lucha contra la naturaleza, la voluntad de sobrevivir, la amistad ruda y viril, las leyendas y la vastedad de un mundo que los chilenos habían descubierto apenas. Sus influen-

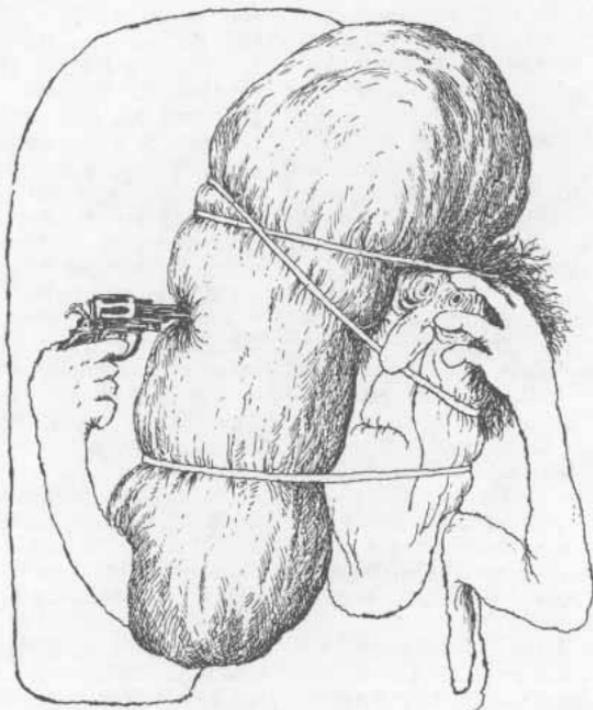
cias literarias podrían encontrarse entre Jack London y Herman Melville; pero más allá de eso, Coloane le confirió a sus relatos un poderoso aliento vivencial personal, entre la realidad y la magia. Es autor de cuentos reputados clásicos en nuestro medio: *De cómo murió el chilote Otey*, *El Australiano*, *El témpano de Kanasaka*, etc., en todos los cuales el paisaje puede, a veces, devorar al hombre, pero es sobre todo éste el que vence, el que impone al medio su presencia.

La obra de Coloane no es extensa. Por estos días aparecerá *Rastros del guanaco blanco*, separada por dieciséis años de su novela anterior. Explicando esta lenta producción ha dicho: «No escribo por escribir y si lo que narro no lo vivo y no lo siento, no puedo.» Entretanto, completó los oficios de su primera etapa ampliando el abanico de su ex-

periencia: explorador en la Antártida, periodista policial, empleado semifiscal, funcionario de una editorial. En el país. Y traductor y corrector de estilo en China, durante tres años.

Alto y corpulento, de voz y presencia poderosas, barba recortada, ahora blanca por los setenta años, no ha rehuido nunca ciertas definiciones fundamentales como hombre, como intelectual, como ciudadano. Su literatura y su acción han sido siempre fieles a una conducta que no se conforma con la sola contemplación, el mero testimonio.

El descubrimiento de Chile y de su gente continúan siendo su pasión principal. En esa actividad sigue, sin mostrar signos de agotamiento, ni deseos de pasar a ningún cuartel de invierno. Mientras tanto, sus lectores tampoco dan signos de cansarse de sus libros.



Varia Intención

PINOCHET, UN TIRANO ZAFIO Y ESTUPIDO

En una conferencia dictada en 1866 por Johann Eduard Erdmann, discípulo de Hegel y profesor de la Universidad de Halle, se sostenía que la zafiedad es la «praxis de la estupidez» y que, por tanto, «la estupidez en acción podemos llamarla zafiedad». Esta atrayente afirmación —hacia notar Robert Musil en 1937— enseña nada menos que la estupidez es un error de sentimiento, porque la zafiedad lo es. Reflexionaba a este propósito cuando me llegan noticias de que hace pocas semanas se ha publicado en Chile un libro de particular interés: *El día decisivo*, de Augusto Pinochet Ugarte. En afortunada síntesis, Costanzo Costantini ha definido el volumen «la autobiografía íntima de un criminal». En realidad las respuestas del malhechor (el libro se ofrece bajo forma de entrevista) revelan la prosopopeya y la arrogancia de un ínfimo cabo que de improviso deviene gobernante y naturalmente tirano. Su cultura, si así nos permitimos llamarla, es una síntesis de tales obviedades que si no fuesen causa de la tragedia de un pueblo podrían inscribirse en un catálogo de axiomas del perfecto idiota. Por desgracia es difícil mofarse de la zafia presunción de la fuerza, aunque sea dominio de la ignorancia, cuando ella disfrazo un estado de psicopatología esquizoide. En efecto, los síntomas graves e inequívocos son confesados por el propio enfermo.

En primer lugar reconstruye los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 —cuando con aviones y tanques fue tomada por asalto La Moneda y fueron vilmente masacrados 36 hombres que permane-

cieron junto al presidente Allende— en modo clamorosamente falso y desmentido por filmes y por toda clase de testimonios dignos de crédito. Según el relato del felón, pareciera que un pequeño grupo de militares, bajo su heroica guía, haya tomado por asalto una inexpugnable fortaleza. Y además Allende, siempre según el felón, luego de haber pedido en vano tratar su rendición, se habría suicidado. Todos sabemos, sin embargo, que las cosas no sucedieron así. Pero sabemos también cuánta sangre inocente, desde aquel 11 de septiembre del 73, ha bañado la tierra chilena: miles y miles de detenidos, torturados, desaparecidos, asesinados. Por todos valga un ejemplo. Como miembro permanente del tribunal internacional de Helsinki he seguido en numerosas sesiones los trabajos procesuales y he escuchado directamente los relatos espantosos de torturas padecidas por ciudadanos inocentes. Hubo un testimonio que me impresionó de modo particular. Se trataba de una muchacha de 17 años, de nombre Lucía, hermana de un dirigente sindical. Fue detenida e interrogada acerca de las actividades de su hermano. Frente a su silencio fue conducida a una habitación oscura, allí la desnudaron y la violaron varias veces. Después introdujeron una rata en su vagina, aplicaron al animal un conductor metálico e hicieron pasar a través de él corriente eléctrica. Creo que es suficiente. Y creo que basta también este testimonio para responder a tan inmundos libelos. La zafiedad es la praxis de la estupidez, pero también es cierto que a veces los zafios estúpidos se transforman en perversos y criminales torturadores.

Guido CALVI

PABLO NERUDA: «OBRAS COMPLETAS» EN RUSO

La Editorial «Judozhestvenaia Literatura», de Moscú, acaba de publicar, en cuatro tomos, las *Obras completas* de Pablo Neruda.

La historia de las publicaciones de la obra nerudiana en la Unión Soviética es de larga data. Se inicia en 1937 cuando la revista *Internatsionalnaia Literatura* (Literatura Internacional) publica en su número 4 un resumen del discurso pronunciado por el poeta chileno en París en homenaje a Federico García Lorca, asesinado por el fascismo español.

Un año más tarde aparecen sus poemas «Explico algunas cosas» y «Oda solar al Ejército del pueblo», traducidos por F. Kelin.

A partir de ese momento se suceden en la URSS numerosas publicaciones de sus versos, hasta culminar con esta completísima selección a cargo de León Ospovat.

Ospovat es sobradamente conocido entre los especialistas de la obra nerudiana. Sus numerosos estudios han representado aportes significativos, tanto para la comprensión del mundo poético de Neruda como por los aspectos metodológicos específicos con que ha encarado la investigación de la poesía y la prosa de nuestro poeta.

«Entre los libros sobre mi poesía —nos dice Neruda en sus Memorias—, fuera de los escritos por jóvenes fervorosos, debo nombrar en el mejor sitio el del soviético Lev Ospovat. Este joven llegó a dominar la lengua española y vio mi poesía con algo más que examen de sentido y sonido: le dio una perspectiva venidera aplicándole la luz boreal de su mundo.»

El presente trabajo de León Ospovat, que contó con la colaboración de Estela Shmith, redactora del libro, representó una paciente labor de investigación de más de dos años. Debía ser el «mejor» Neruda, tanto por el criterio de selección, como por el carácter y sello de las traducciones. Y esto no era nada fácil.

En los años de la guerra de España, Pablo Neruda conoce en Ma-

drid al escritor y periodista soviético Ilya Ehrenburg, que habría de ser uno de sus amigos más queridos. A su regreso a la URSS, el autor de *Julio Jurenito* trae consigo un ejemplar de *España en el corazón* que la Editorial Estatal de Literatura (Goslitzdat) publicó, en 1939, con traducción del propio Ehrenburg.

En 1949 apareció la primera selección de sus versos: *Stiji*, con traducciones de Ehrenburg, F. Kelin, O. Savich e I. Tinianova.

En 1950 se edita un volumen con el título de *Versos y poemas*, con prólogo de Nicolai Tijonov.

En 1954 la Editorial Estatal publica *Canto general* y una amplia selección de su poesía, bajo el cuidado de F. Kelin y con un estudio de complemento de la investigadora Vera Kuteischikova.

La Editorial «Progreso», de Moscú, publica en 1977 un lujoso volumen con una selección de sus «versos de diferentes épocas», bajo el nombre común de *Residencia en la tierra*. Trae un estudio preliminar de Volodia Teitelboim e incluye poemas desde «Crepusculario» hasta su poesía editada póstumamente. La selección y notas son de León Ospovat.

Y así, año tras año, fueron saliendo de las prensas soviéticas nuevos y nuevos libros, algunos de los cuales —*Oda a la Tipografía* o el *Libro de Matilde*, por ejemplo— son verdaderas joyas bibliográficas, sin considerar la nutrida publicación de versos suyos en todo tipo de revistas y periódicos y en los más diversos idiomas de este gigantesco país.

De este material superabundante debió sacar Ospovat la armazón central para las *Obras completas*.

No están, por cierto, todos los traductores de Neruda al ruso, pero sí los mejores. Junto a Ehrenburg, O. Savich, F. Kelin, Semión Kirsanov, Leonid Martinov, Margarita Aligher, están los jóvenes traductores Pavel Grushkó y Serguei Goncharenko. También están allí Liudmila Siniavskaja y Ella Braginskaja, brillantes traductores de *Confieso que he vivido* y de diversos materiales en prosa incorporados al tomo 4. Y con ellas, N. Trauberg y P. Lintzer, entre muchos otros.

El escritor checo Emil Valek recoge un juicio del propio Ospovat en el que éste señala las dificultades de la traducción para la obra de nuestro poeta: En ésta «... figura en particular el problema de suministrar un equivalente ruso al ritmo protéico del verso nerudiano. Surgieron dos extremos: algunos se esforzaban por imitarlo consecuentemente, pero como resultado obtenían un verso rígido, difícilmente 'digerible' por los lectores. Otros vertían el verso libre de Neruda en el yambo pentapódico, verso ruso tradicional, y de esta manera regularizaban sus 'aristas'. Sólo sucesivamente iba perfilándose —a la mitad del camino entre ambos extremos— el tipo de equivalente ruso: no es una imitación dogmática del original, sino una recreación de su estructura entonacional, combinándose versos menores tradicionales.»

Pero Ospovat y los traductores rusos han trabajado de verdad. El resultado es sorprendente. Se rompe el maleficio de la *traducción-tralación*. Neruda, en plenitud, entra con sus sustancias en el alma de sus ávidos lectores.

El primer tomo de estas *Obras completas* recoge la poesía inicial de Neruda (incluyendo la «Canción de la Fiesta») hasta las *Odas elementales* en su completa secuencia.

El segundo contiene los libros a partir de *Estravagario* hasta su obra póstuma.

El tercer tomo está dedicado por entero al *Canto general*.

El cuarto es una selección de la prosa nerudiana que incluye una parte de sus Memorias, materiales de *Para nacer he nacido*, y otros textos recogidos en diversas fuentes.

Los cuatro tomos llevan comentarios pormenorizados de León Ospovat, y el primero de ellos se inicia con un estudio del mismo investigador, sobre la obra y la vida del poeta.

Esta edición de las *Obras completas*, con un tiraje de 50.000 ejemplares —la de mayor envergadura en el mundo, en otro idioma— se agotó el primer día de venta.

Un Comité de Redacción integrado por Konstantin Simonov, falleci-

do el año pasado; por Vladimir Ognev y León Ospovat, presidió esta iniciativa.

Eulogio SUAREZ

ROBERTO BRAVO EN CHILE

En su breve regreso a Chile, el compositor Juan Orrego Salas declaró que era una gran pérdida para el país tener lejos a músicos como Gustavo Becerra, Fernando García, Manuel Díaz y otros. «Felizmente —dijo— Bravo ha regresado. Chile vive un período en que las ausencias pueden significar un proceso de estancamiento terriblemente dañino para la evolución del país.»

Roberto Bravo dio en Chile una cuarentena de conciertos. Tuvo una acogida que pocas veces en nuestra historia cultural se ha dispensado a intérprete alguno. Los estudiantes le enviaban cartas, le escribían cuadernos con mensajes de fe y esperanza en su hacer. La juventud chilena vio en él no sólo al discípulo de Claudio Arrau, sino también al joven que logró ganar la batalla porque se le borrara de su pasaporte la «L» para ingresar en el país.

Roberto Bravo es hoy el embajador de Chile. Venezuela, Australia, España, Canadá, México, Polonia, Inglaterra, Francia, Borneo, Filipinas, Singapur, Hong-Kong.

Cuando Bravo estuvo en Caracas, dijo algo que estremeció a un grupo de chilenos:

«Dicen que el artista es ciudadano del mundo y se debe al mundo. Mi mundo está más allá de tocar el piano. Mi deber es muy grande con respecto de mi pueblo. Yo voy dando conciertos por ciudades de cuatro continentes. En cada una, me encuentro con compatriotas exiliados. Y cada vez que voy a Chile, me llevo este cariño y esta esperanza de tantos hombres que aman a su patria y no pueden volver a ella. Esto me impele a luchar por el retorno indiscriminado de todos los chilenos. Esto me impulsa a vol-

ver a Chile, en las buenas y en las malas (más malas que buenas). Hay que estar allí. Luchar porque estemos todos allí, en un Chile que aún no es nuestro. El de ahora, no es nuestro... Los representantes de los distintos partidos políticos tienen sus soluciones. Yo tengo las mías... Hay que recuperar lo perdido... Yo voy a Chile. Voy a insistir por el regreso de los disidentes, de todos los artistas disidentes, en especial, además de tocar el piano. No voy a eludir este compromiso. No creo en el artista que se encierra en su habitación y se desliga del mundo que lo rodea.

Ayuda a que el artista sea más vital la comunicación directa, el encuentro maravilloso con la tierra, el privilegio de estar allí.

En Chile se pasan momentos gratos e ingratos. Allí uno se siente junto a una grande, poderosa ternura, otro sentimiento: una mezcla de alegría y tristeza. Uno se alegra del afecto, del cariño, del apoyo. Y se entristece de las cosas que ya no están. De la gente que ya no está. Se toma conciencia de que ya no están allí... Parece que esto no tuviera nada que ver con el artista que estudia ocho horas diarias. Pero yo tengo una deuda con Chile...»

Roberto Bravo refleja en su rostro de joven guerrero mapuche todas esas emociones de la lejanía y el reencuentro. Nos muestra ese valioso cuaderno en que los muchachos de distintas ciudades de Chile le han escrito sus mensajes.

Roberto Bravo tocó de norte a sur su arreglo sobre música de Víctor Jara. Ese homenaje hizo vibrar las fibras más sensibles de la juventud chilena.

Por eso, la declaración del connotado maestro Orrego Salas revela que la cultura nacional se desarrolla en diversos rincones del planeta, donde hay artistas que estén creando. Juan Orrego Salas ha dicho: «El artista no puede ser indiferente. El que no vive intensamente la época que le ha tocado vivir no reflejará en su obra esas raíces...»

Virginia VIDAL

● En la última semana de mayo se realizó en Tashkent, capital de la república soviética de Uzbekistán, el *Sexto Festival Internacional de Cine*, torneo bienal que congrega lo principal de la producción de los países del llamado Tercer Mundo.

El cine chileno estuvo representado, de modo muy destacado, por películas como *La viuda de Montiel*, la más reciente producción de Miguel Littin (basada en un cuento de Gabriel García Márquez); *El poder popular*, tercera y última parte del largo-documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile*; *Santa Esperanza*, largo-argumental de Sebastián Alarcón, que reconstruye aspectos de la vida de los presos de Chacabuco; y films de Pedro Chaskel, Jaime Barrios, Valeria Sarmiento y Sergio Castilla.

● También de cine.

No cesan todavía en México los ecos de la película llamada *Rigo*, que concibió y dirigió el periodista chileno Víctor Vío. Es un largo-documental que reconstruye el fenómeno artístico-sociológico que constituye un cantante muy popular en ese país: Rigo Tovar, en torno al cual se generan, donde quiera que va, verdaderos delirios colectivos.

Estrenado el año pasado, simultáneamente, en más de cien cines mexicanos y norteamericanos, el film se ha convertido, según la prensa, en un fenómeno de proyecciones tan extraordinarias como el mismísimo personaje que lo inspiró.

● En los mismos momentos en que Gallimard publica en París la traducción al francés de *Casa de Campo*, Seix-Barral anuncia en Barcelona el lanzamiento de la última novela de José Donoso, *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*, que el autor califica de «pornográfica» y el editor como novela de la «buena sociedad» de Madrid de los años veinte, con «sus espectros y espantajos marchitos», «sus salones solemnes, asfixiantes, de lujo inane y ostentoso». Y en medio de todo

ello, «una joven nicaragüense, la marquesita de Loria».

● En Canadá, donde vive una comunidad considerable de chilenos exiliados, funciona el *Centro difusor de la Cultura Chilena*, que se propone una tarea de divulgación de la producción cultural chilena en los más diversos campos: la nueva canción chilena, la literatura de testimonio personal, el ensayo educativo y de difusión, el cuento infantil y la literatura de origen popular, más todas las formas literarias clásicas: la novela, el cuento, la poesía y el teatro.

En el campo de la edición, el Centro acaba de inaugurar su colección «Agüita Fresca», con la publicación del libro de poemas *Historia Natural*, de Manuel Alcides Jofré.

La dirección del Centro es la siguiente: P. O. Box 2201, Scarborough B. Toronto, Ontario, Canadá.

● En Seattle, estado de Washington, Estados Unidos, funciona la llamada «Escuela de Chile», que fundaron los miembros de la comunidad chilena local con el objetivo principal de que «los niños de los chilenos residentes se adapten a la tierra que los acoge», «sin que ellos pierdan los valores culturales nacionales y de conciencia social».

La Escuela tiene tres niveles: elemental-básico, medio y superior, y se llaman, respectivamente, Víctor Jara, Pablo Neruda y Salvador Allende. Actividades: clases de lectura y escritura, en el nivel básico; talleres de música, folklore y discusión en los otros, más clases de Literatura, Historia y Geografía de Chile.

La Escuela funciona en un local cedido por el Centro de la Raza, organización chicana que agrupa a las minorías latinas de Seattle.

● Más sobre los niños.

En la Televisión húngara, donde recientemente se presentó un grupo, dirigido por la escenógrafa chilena Amaya Clunes, en un programa denominado «Dame la mano». Bailes, canciones, recitación, debate.

En la Televisión holandesa, donde, con motivo de la exhibición de

un largo y conmovedor documental sobre las actividades, en Chile, de las familias de los desaparecidos, se organiza una discusión con hijos de desaparecidos, que viven en Amsterdam. Respuestas lúcidas, serenas pero vigorosas, una voluntad absoluta de afirmar la propia identidad.

● En el mes de mayo se estrenó en Tübingen, la ciudad de Hölderlin y Hegel (Alemania Federal), la versión alemana de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, la única obra teatral escrita por Neruda.

La obra fue presentada por el Landestheater Württemberg-Hohenzollerns Tübingen, bajo la dirección de Carlos Medina (director chileno formado en el famoso Berliner Ensemble), con escenografía y trajes de Guillermo Núñez y música de Sergio Ortega.

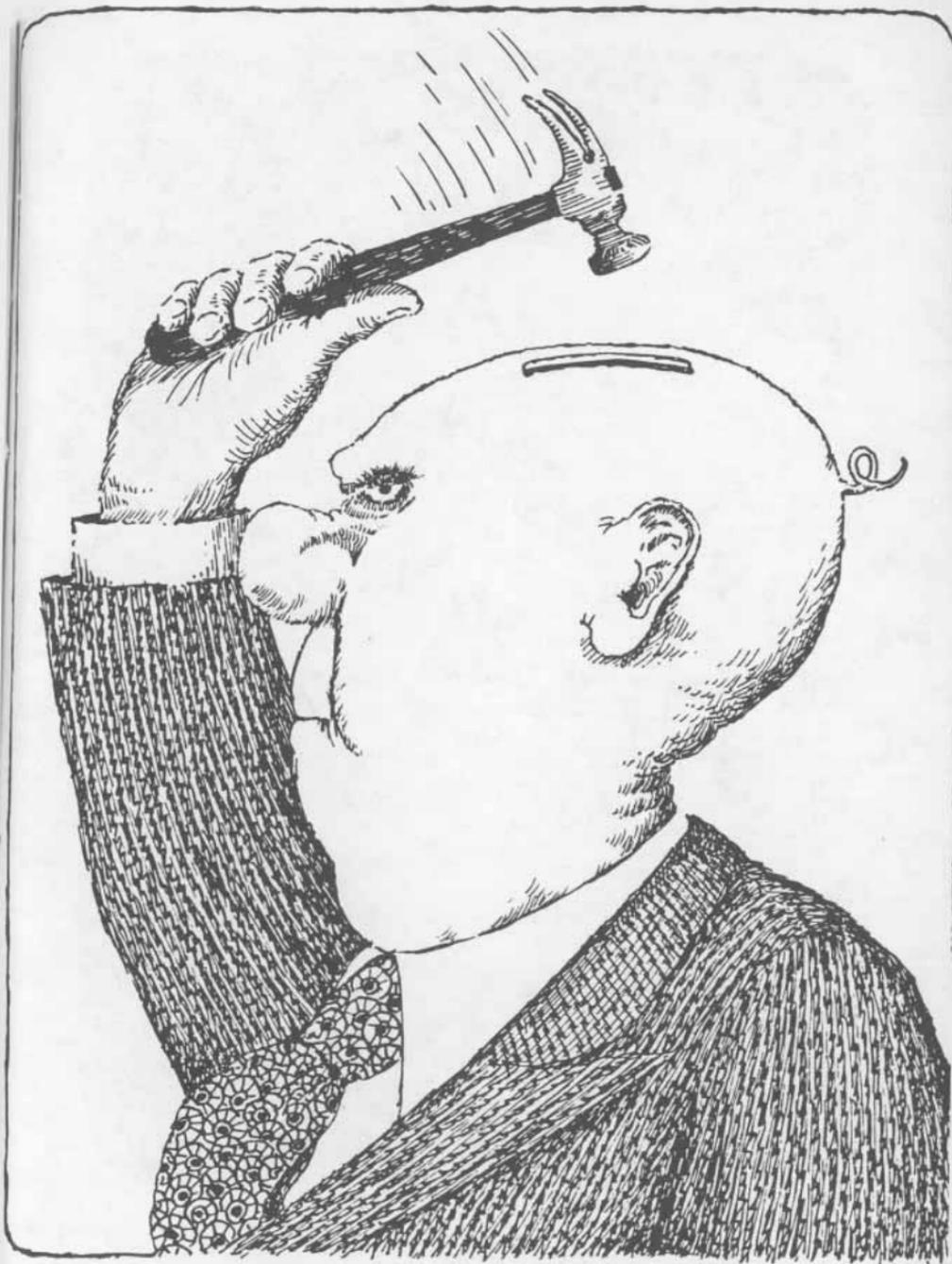
La presentación fue el acto culminante de una jornada más amplia, preparada en homenaje al pueblo chileno. Hubo veladas musicales del Taller Recabarren que dirige Sergio Ortega, una exposición de Núñez, charlas, recitación, etc.

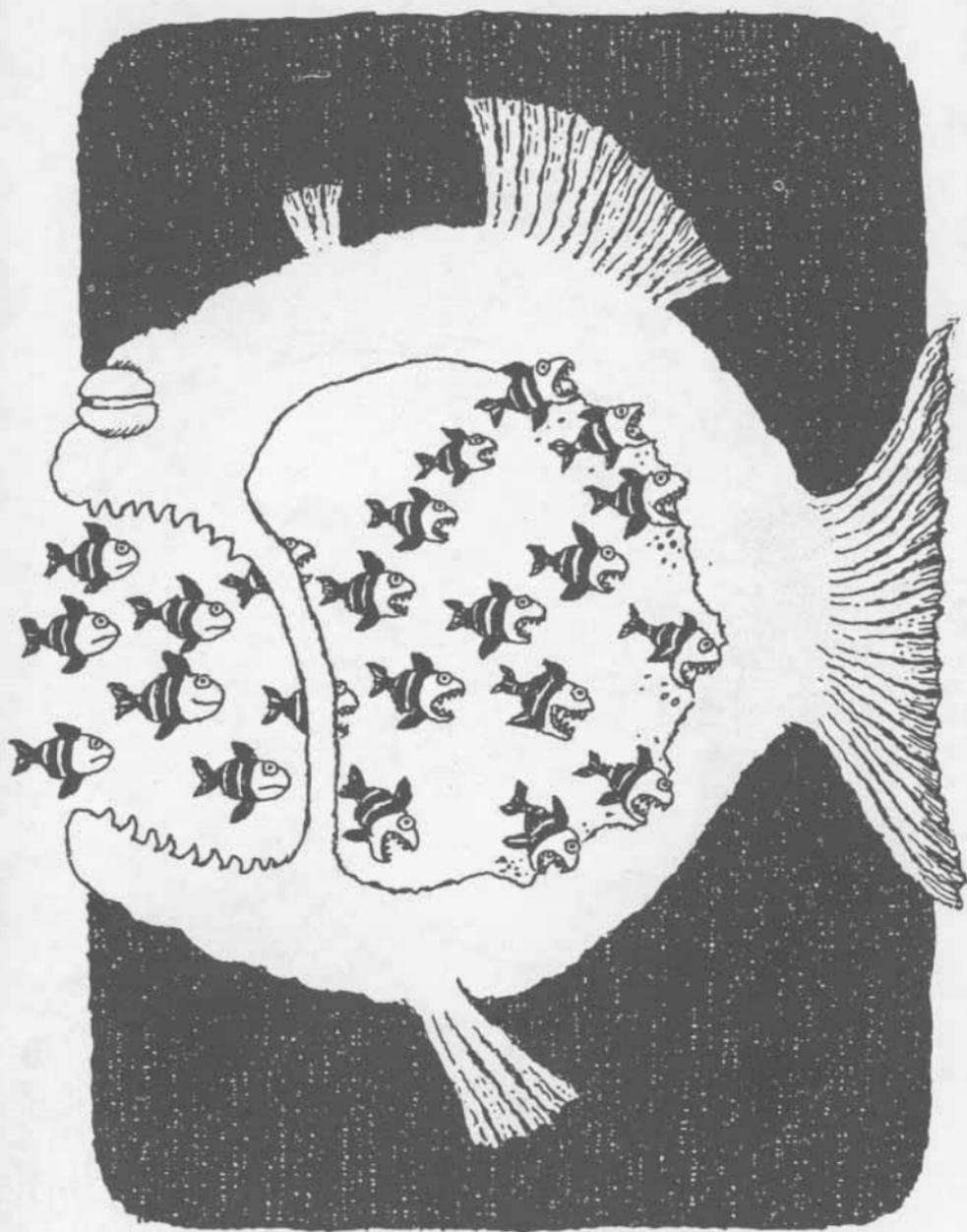
● Maximiano Valdés, músico chileno de treinta años que reside en Italia, ganó el concurso internacional Nicolai Malko de directores de orquesta. Dirigió a la orquesta sinfónica de la Radio de Dinamarca en obras de Beethoven, Mozart, Richard Strauss, Bartok y Brahms. El concurso, en que participaron más de cien jóvenes directores, se realizó en Copenhague.

● Un colaborador nuestro, Sergio Spoerer, ganó el Segundo Concurso de Ensayo de la editorial mexicana Siglo XXI, con el libro *América Latina 1980: los desafíos del tiempo fecundo*.

Spoerer, chileno, sociólogo, doctorado en la Escuela de Altos Estudios de América Latina (París), reside en Francia, y es actualmente consultor de la UNESCO.

El premio, consistente en cinco mil dólares, fue donado por Spoerer a la Unión de Escritores Jóvenes de Chile.





TESTIMONIO

*Pierre De Menthon***Je témoigne: Québec, Chili**

París, Ed. du Cerf, 1979,
153 pp.

Los recuerdos de diplomáticos y hombres de Estado se convierten con mucha facilidad en la apología de sus «misiones». Es raro descubrir bajo el relato de los acontecimientos y su interpretación otra cosa que un propósito general de situarse, cara a la historia, frente a los períodos de crisis. En el testimonio de De Menthon, por el contrario, es otro el espíritu que organiza la descripción de su experiencia «diplomática» en Quebec y en Santiago. Es el juicio moral, que valora a los seres humanos en la medida que ellos sufren, haciendo abstracción de sus orígenes, de sus funciones, de sus ideologías. Puesto que este elemento es más evidente a propósito del episodio chileno de 1973, nos limitaremos a este último.

De Menthon era embajador de Francia en Chile en el momento del golpe de Estado de Pinochet. En su libro no se propone hacer el análisis de la situación política que lo engendró, y menos aún presentar el punto de vista oficial francés sobre este período. El relata con entera franqueza lo que fue el golpe de Estado y sus consecuencias. Tuvo la feliz iniciativa de agregar a sus propias observaciones largos pasajes del diario en que Madame De Menthon anotaba las actividades que ella misma desarrolló para proteger a los chilenos que recurrieron a la protección diplomática de la embajada de Francia.

Es la función, eminentemente cristiana, de proporcionar asilo (es de

cir, la vida) a las víctimas de la represión militar, lo que conforma el nudo de este testimonio. Por otra parte, en esta tarea excepcional, De Menthon contaba con el acuerdo generoso del Gobierno francés. Se trataba de vencer obstáculos materiales y aun jurídicos, teniendo en cuenta que la práctica del asilo, tradicional en América Latina, no es corriente para las embajadas europeas.

Lo que conmueve en la cuenta minuciosa de los actos de De Menthon para proteger vidas humanas, es el hecho que él llevó adelante esta tarea, asumiendo personalmente y perfectamente los objetivos morales que ella suponía. En este sentido el libro es ejemplar. Constituye un texto de meditación sobre el modo de cumplir los deberes de Estado en el seno de las contradicciones de los Estados, alzándolos al nivel en que la virtud cuenta más que las pasiones contingentes, sean ellas políticas, ideológicas o de simple respeto humano. Todo eso, con una elegancia de forma, sobre todo interior, que se encuentra raramente en las memorias diplomáticas.

En conjunto, el testimonio de De Menthon es el testimonio más impresionante que un extranjero haya entregado sobre el golpe de Estado y sus consecuencias inmediatas en Chile.

Armando URIBE

Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda (La obra posterior al «Canto General»)

Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1979, XII + 366 pp.

Este volumen reúne las comunicaciones presentadas a las sesiones del Coloquio Internacional sobre la obra del poeta chileno que, bajo el auspicio del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, se desarrollaron en el mes de abril de 1975 y de 1976. La originalidad de este evento reside especialmente en el hecho de que los trabajos allí presentados versaron sobre distintos aspectos de la obra nerudiana posterior al *Canto general*, es decir, sobre aquella producción poética que no ha sido aún suficientemente analizada ni estudiada por parte de la crítica especializada.

Aunque la variedad de enfoques y la multiplicidad de perspectivas de aproximación a la poesía de Pablo Neruda es una situación casi inevitable en publicaciones de esta índole, es posible determinar algunas constantes y realizar, al mismo tiempo, una rápida presentación de algunos de los estudios contenidos en este importante volumen.

Lo primero que puede llamar la atención es el interés que los participantes dedicaron a los libros póstumos de Neruda. De los 16 trabajos recopilados en este volumen, seis de ellos versan sobre una o sobre la totalidad de estas obras. Así, N. Anido y E. Neves realizan un estudio temático de *Jardín de Invierno* y de *El mar y las campanas*, respectivamente. Una mirada de conjunto es la que ofrecen, desde distintos ángulos, Giuseppe Bellini («La poe-

sía póstuma de Pablo Neruda: entre la angustia y la esperanza»), Joaquín Marco (en su interesante trabajo sobre los «Elementos románticos en la poesía póstuma de Pablo Neruda»), Eliana Rivero («La temporalidad como circunstancia lírica en la obra póstuma de Pablo Neruda») e Inna Terterian («Los últimos libros de Pablo Neruda: poética y visión del mundo»).

El resto de los estudios, también centrados sobre un libro o sobre una perspectiva —tema, actitud, elemento— globalizadora, exploran distintas facetas de la obra poética de Neruda, descubren diversos factores de gran interés para la comprensión de una obra sugerente, rica y compleja. Jacqueline Tazuin, en su estudio sobre *Estravagario*, demuestra cómo este libro representa, en la práctica de la escritura poética, la reivindicación de la incorporación de nuevas formas y temas; Nelson Osorio, en «Contexto real y contexto virtual en *Los versos del capitán*», entrega una nueva mirada sobre el sistema contextual en el cual debe ser ubicado esta obra, mientras que Eric Miret pone en evidencia la complejidad y el simbolismo del tema del viaje en la obra de Neruda. También es necesario citar los trabajos de Charles Marcilly, «La meditación nerudiana sobre la Isla de Pascua desde el *Canto general* hasta *La rosa separada*»; de Keith Ellis sobre la función de las recapitulaciones en la poesía de Neruda; de Jaime Concha, que pone el acento sobre el nuevo campo de experiencias y a su conexión con las fuerzas históricas que se manifiestan en la poesía de Neruda a partir de *Las uvas y el viento*, y de Vera Kuteischikova que, desde otro ángulo, alude también al cambio innovador que se produce en la obra nerudiana de los años cincuenta. El volumen también contiene otros interesantes aportes: un fino y extenso análisis de las *Odas elementales*, basado esencialmente en dos poemas —«El hombre invisible» y «Oda al hombre sencillo», de Robert Pring Mill—; Jaime Giordano nos entrega un riguroso y coherente estudio acerca de la relación entre el yo y la materia, de «La imaginación dialéctica», en la fase de los

Versos del Capitán, mientras que Alain Sicard nos da a conocer esclarecedoras reflexiones acerca de la evolución de la actitud del hablante con respecto a la materia poética en su comunicación «El hijo de la luna: crítica y valoración del sujeto poético en la obra de Pablo Neruda posterior al *Canto general*».

En síntesis, este volumen que compila las comunicaciones de este Seminario Internacional sobre la obra de Pablo Neruda contribuye, a través de sus sugerentes aunque dispares aportes, al esclarecimiento de aspectos de singular importancia de la obra nerudiana, al mismo tiempo que pone en evidencia la riqueza y vivacidad de una poesía, su actualidad y permanencia singulares, más allá de las fronteras témporo-espaciales.

Fernando MORENO

Efrain Szmulewicz

Diccionario de la Literatura chilena

Santiago, Ediciones Lautaro, 1977, 563 pp.

En 1958 se publicó en Washington, bajo la dirección de Armando Correia Pacheco, una obra denominada *Diccionario de Literatura Latinoamericana. Chile*. Preparada por el auspicio de la Unión Panamericana, la selección de autores fue hecha por Raúl Silva Castro y Juan Marín, y los estudios fueron escritos por Silva Castro, Luis Merino Reyes, Armando Correia Pacheco y Arturo Torres Riosco. Era una obra sólida, de utilidad evidente en cuanto al material que incluía, pero que, aparte de otros inconvenientes menores, tenía una falla importante en cuanto al número y la calidad de las exclusiones. Entre la treintena de nombres que podríamos citar, básicamente evocar los de Francisco Núñez de Pineda y Bascañan, Merce-

des Marín del Solar, Armando Donoso, Aurelio Díaz Meza, Juan Emar, Edgardo Garrido Merino, Nicomedes Guzmán, Carlos Sepúlveda Leyton, Antonio Acevedo Hernández, Eduardo Anguita, Andrés Sabella, Volodia Teitelboim y Daniel de la Vega.

Este *Diccionario* se presentó como una edición provisoria, y es una lástima que con posterioridad no se haya completado y puesto al día.

El *Diccionario* de Szmulewicz, muchísimo más extenso que el anterior, es presentado por su autor como una obra que se propone que «estudiantes, estudiosos, simples lectores reciban una información general sobre los escritores chilenos y así poder partir de los nombres como hitos hacia estudios más acabados». Roque Esteban Scarpa, su prologuista, explica, por otra parte, que en el libro «se interiluminan la información y la ilustración sobre obras y autores» y que con él «se ha cumplido una labor importantísima para el reconocimiento del vuelo de nuestra patria».

Hemos examinado la obra con interés y atención y creemos que ella no cumple la finalidad señalada por el autor, que no puede ser calificada como un «precioso servicio» a la literatura chilena (palabras del prologuista), y que, por el contrario, es un instrumento deformador en las manos de los estudiantes que se inician en los estudios literarios.

El *Diccionario* consta de 774 nombres (ya que no podemos hablar de 774 escritores) y de la simple observación del espacio dedicado a cada uno de ellos pueden deducirse en seguida distorsiones y desequilibrios. Los ejemplos que pueden citarse son innumerables. Veamos en la dramaturgia: Vodanovic, 10 líneas; Isidora Aguirre, cuatro; Jorge Díaz, 16; José Ricardo Morales, 103 líneas. Y en la poesía: Huidobro, 41 líneas; Neruda, 58; Gabriela Mistral, 33. Aquí parece no haber desproporciones gigantescas, hasta observar que se dedican 33 líneas a describir los cargos y distinciones obtenidos por Sergio Martínez Baeza, actual subdirector de la Biblioteca Nacional, y 31 líneas a reseñar datos semejantes referentes a Enrique Campos Menéndez, asesor cul-

tural del actual Gobierno. Y en otros géneros, eligiendo nombres al azar: Oña, 10 líneas; Ovalle, 12; Rubén Azócar, cuatro; Alfonso Alcalde, tres; Antonio Skarmeta, nueve. En comparación con las 21 líneas que se le dedican a... Inelia Uribe, las 20 a un señor llamado Francisco Alcalde Pereira y las 13 dedicadas a... Efraín Szmulewick. A estas alturas no debemos perder de vista que estamos comentando un diccionario de *escritores*, para poder establecer una comparación del espacio destinado a los que en verdad lo son, con el espacio dedicado al general de Carabineros Aníbal Alvear (20 líneas), al general Agustín Toro Dávila, o al general... Augusto Pinochet Ugarte (70 líneas).

En cuanto a la información que la obra ofrece, ésta puede separarse en dos partes bien diferenciadas. La que se debe al autor mismo y la que el autor transcribe de otras fuentes, entre las cuales están algunas pocas obras panorámicas y —con mucha frecuencia— los textos anónimos de solapas y contratas.

Hay, en la información, errores tan elementales y flagrantes como el cambio de título de las obras (así las Memorias de Neruda figuran como *Confieso haber vivido*, y *Soñé que la nieve ardía*, la novela de Skarmeta, se transforma en *Soñé que el fuego helaba*).

La cita de algunas informaciones y comentarios críticos habla por sí sola de las calidades de este *Diccionario*. De José Donoso dice que «perteneció al boom literario y se decepcionó de él»; de Claudio Giamoni, que «indaga en las faltriqueras mentales de sus personajes»; y a propósito de Neruda, se detiene sobre todo en su infancia y juventud (cuando es sólo un «imberbe vate»), llega hasta su nombramiento como cónsul en Rangún y de allí da un salto sin transición hasta su etapa final, señalando que recibe todo tipo de premios, incluyendo el «premio *honoris-causa* de los Estados Unidos» (sic). Termina Szmulewicz con el siguiente párrafo asombroso: «Su obra se multiplica y crece en calidad, mientras su vida se desenvuelve entre viajes y lujos. Final-

mente, cuando ve acercarse el fin, confiesa (un tanto avergonzado) haber vivido.»

Hay otros comentarios en que lo insólito de las frases y los juicios, más la filiación de los «escritores» aludidos, nos instalan francamente en la fantasía y el delirio. Vale la pena transcribir algunas muestras textuales, como su referencia a una señora llamada María Hevia, «ex vicecampeona de natación de Chile», de la que dice que «nada con timidez en las letras»; o como cuando habla de un tal Fernando Hernández, autor, al parecer, de dos libros llamados *El pez en la luna* y *El mensaje de los peces*, y a propósito de los cuales señala: «Parece que su obsesión son los peces, ya que a través de los títulos de sus obras la especie se destaca», o, finalmente, cuando decide consagrar a cierto poeta y acota: «Su último libro lleva una presentación del poeta linaresense Edilberto Domarchi y un prólogo del escritor porteño Claudio Cárdenas Tobías. Parece que no caben más recomendaciones.»

Cualquiera que entienda la literatura como un valor permanente y con una identidad propia, al margen de distintas teorías que se puedan seguir o sustentar sobre su carácter definitorio, verá en este *Diccionario* una completa distorsión de lo que es ella.

No valdría la pena gastar tiempo ni esfuerzo en leer este libro y en hacer observaciones acerca de él, si no pensáramos en aquellos que, equivocadamente o por inadvertencia, pudieran fiarse de su información y de sus juicios. Los especialistas advertirán mejor que nosotros los errores, las distorsiones y el nivel en que se puede ubicar esta astracana, este libro vergonzoso.

Jorge ROMAN LAGUNAS

Alicia Vega (y otros)

Re-Visión del cine chileno

Santiago, 1979. Editorial Aconcagua. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA). Colección Lautaro, 391 pp., ilustraciones

No partimos de cero, dicen los autores. Y aluden a las obras de Alberto Santana, Mario Quezada y Carlos Ossa, quienes, en diversas épocas y con diversa fortuna, han intentado historiar el cine chileno (cuyo punto de partida sería 1902, «fecha de estreno en Valparaíso de la primera película nacional»). Pero sin ignorar el valor que esos libros puedan tener y las contribuciones entregadas por revistas especializadas, esta *Re-Visión* se sitúa deliberadamente en otro plano, porque no se propone —dice— investigar el cine «como fenómeno histórico, comercial, político, periodístico, estético y moral»; intenta, en cambio, «privilegiar el análisis de los elementos del lenguaje cinematográfico», en consonancia con la competencia específica de los autores.

La metodología empleada comprende cuatro etapas. Una primera, destinada a la recolección del material: se reúnen 52 películas, que después llegan a 80, pero demasiado tarde para el cumplimiento de las etapas siguientes. Los autores hablan de sus dificultades. Una gran cantidad de películas chilenas están definitivamente perdidas; otras les fueron negadas; y otras, finalmente, estaban fuera de su alcance: son películas producidas en el exilio. («El equipo investigador —anotan— sustenta la importancia de estas gestiones fracasadas como dato ilustrativo de la realidad cultural chilena en 1978-79.»)

En una segunda etapa, el equipo en pleno (compuesto por Alicia

Vega, que lo dirige, más Ignacio Agüero, Carlos Besa, Gerardo Cáceres, Cristián Lorca y Roberto Roth) asiste a la proyección de los films recopilados. De acuerdo con los objetivos que ellos se han trazado (análisis de la «evolución del lenguaje cinematográfico chileno») esta etapa es capital, porque está absolutamente descartado el análisis de toda película que los autores no hayan podido ver directamente («Se rechaza —dicen ellos— la opción de analizar una película basándose en la memoria de los investigadores o en textos elaborados con anterioridad, porque parece indispensable manejar únicamente elementos demostrables a través de la proyección cinematográfica»).

La revisión los lleva a elegir siete largometrajes argumentales: un film mudo, *El Húsar de la Muerte* (1925), de Pedro Sienna; *Hollywood es así* (1944), de Jorge Délano; *La amarga verdad* (1945), de Carlos Borcosque; *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen; *El chacal de Nahueltoro* (1970), de Miguel Littin; *Ya no basta con rezar* (1971), de Aldo Francia, y *Julio comienza en julio* (1979), de Silvio Calozzi, y siete documentales, que van desde *Recuerdos del mineral El Teniente* (1919), de Salvador Giambastiani, hasta *El primer año* (1972) y *Pepe Donoso* (1977), de Carlos Flores. La selección se atiene al principio ya mencionado de «significación del lenguaje cinematográfico».

La tercera etapa se ocupa del análisis, el cual se organiza en torno a los siguientes elementos: argumento, estructura dramática, articulación del lenguaje cinematográfico, puesta en cámara, montaje y sonido.

La etapa final, por último, fue destinada a la obtención de conclusiones y a la redacción del trabajo, una vez afinadas y aceptadas aquellas.

No es necesario reflexionar mucho sobre esta somera descripción para comprender que *Re-Visión del cine chileno* no es un libro pensado para un público amplio. En efecto, salvo las introducciones a la primera y a la segunda parte de la obra, que contienen un docu-

mentado recuento de la evolución del largometraje argumental y del documental en Chile, y que entre ambas reúnen poco más de cincuenta páginas, todo el resto tiene el signo del trabajo escrito por especialistas para un público de especialistas; en buenas cuentas, una suerte de manual de cine. Un manual de cine —y esto es un mérito nada desdeñable— que procura por primera vez en nuestro medio abordar cuestiones esenciales del trabajo cinematográfico (guión, argumento, puesta en escena, puesta en cámara, montaje, estructuración dramática, etc.), apoyándose en el examen de *películas chilenas*; y manual de cine que, por la misma razón anterior, no puede siempre soslayar el riesgo de manejar nociones que están como «sobredimensionadas», que suelen por momentos sentirse un tanto excesivas, tratándose de películas, por ejemplo, como *El Húsar de la Muerte*.

Los parámetros, por otra parte, en que se enmarca el análisis de cada film, aun si se conceden sus indudables méritos didácticos, nos dejan a menudo la sensación de juicio trunco, de examen a medias. ¡Cómo no sentirlo así, tratándose de películas como *Hollywood es así*, apoteosis de la convencionalidad y del estereotipo!

Como quiera que sea, *Re-Visión del cine chileno* es un gran trabajo de búsqueda, de crítica y de reflexión. Particularmente valioso, además, si se considera que ha sido producido en un contexto en que la noción de «cultura cinematográfica» está asociada a la exaltación de la banalidad, las alternativas de la vida de las *vedettes*, el culto maniqueo del «triumfo». Situación llevada al paroxismo, como se sabe, en las condiciones del fascismo chileno.

De «una investigación sin cerrar» hablan los autores al referirse a su obra, cosa que es en verdad efectiva, pero que habla, por otra parte, positivamente de la seriedad y el rigor con que ellos emprendieron la tarea.

Jacqueline MOUESCA

Bruce Johansen y
Roberto Maestas

Wasi'chu. The Continuing Indian Wars

New York, Monthly Review Press, 1979

En 1976, cuando los EE. UU. se aprestaban a celebrar el bicentenario de su independencia, tres protestas generales dentro del país se hicieron muy significativas: una, la del alcalde de Madison, Estado de Wisconsin, que rehusó adherirse a la conmemoración mientras el gobierno norteamericano mantuviera el estatuto colonial de Puerto Rico; otra, la del pueblo chicano, que insistía en el respeto a las cláusulas del Tratado Guadalupe Hidalgo; tercero, la gran marcha llevada a cabo, a todo lo ancho del territorio, por los indios americanos, en protesta por la constante violación de sus derechos. Tres minorías étnicas oprimidas y superexplotadas se sumaban así, con clara convergencia, para cuestionar el dudoso desarrollo democrático de la nación. El presente libro habla de una de ellas, los aborígenes norteamericanos.

Escrito por un periodista progresista y un dirigente chicano de la zona de Seattle, el libro se centra en la situación actual de importantes sectores de la población indígena (*Native Indians*). Esta población fluctúa, con las dificultades inherentes al censo, alrededor de los 800.000 habitantes, distribuidos en «naciones» (*Nations*) y reducciones (*Reservations*) a través de distintas regiones del país.

Wasi'chu llaman los lakotas (indios de las Grandes Llanuras, pertenecientes a la familia de los sioux y que viven principalmente en el Estado de Dakota del Sur) a los blancos rapaces que se apoderaron de sus tierras y de sus recursos

naturales, destruyendo sus formas de vida y de civilización. Esta obra trata justamente de las prácticas de expoliación empleadas por los *Wasi'chu* y de la respuesta más y más organizada del movimiento indígena.

Aunque la contribución de Johansen y Maestas se atiene a la actualidad, describe brevemente, en un primer capítulo, el trasfondo previo de dominación. La deportación de los cherokees, desde el sudeste del país al territorio de Oklahoma, es un episodio que anticipa el genocidio sistemático de las tribus indígenas en las dos partes del Continente. En 1838, bajo el gobierno de Andrew Jackson, 14.000 indios son expulsados de sus tierras y, luego de la «marcha de las lágrimas» (*Trail of Tears*), mueren más de 4.000 (pp. 22-23, 26 ss.). ¿Causa de la deportación? El oro que empezaba a descubrirse en el vértice de los actuales estados de Georgia, North Carolina y Tennessee.

El hambre de tierras, de metales preciosos y de materias primas será siempre la raíz de la rapacidad capitalista. Finalizada la Guerra Civil en 1865 y a medida que el capitalismo se interna en el oeste del territorio, la violencia y la brutalidad anti-indígenas se extremarán. Ello conducirá a la continua ruptura de los tratados firmados con los indios, como ocurre con el de Fort Laramie (1868) con los sioux, que es roto años después al descubrirse las minas de oro de Black Hills (South Dakota).

Los autores estudian cuatro casos de naciones indias, esto es, cuatro casos de colonialismo interno: el de los lakotas, en Dakota del Sur; el de los navajos, en el sudoeste (Arizona, en los límites de los Estados de Utah y de Nuevo México); el de los north cheyennes, en Montana, y el de las tribus pesqueras del Estado de Washington. La explicación de las guerras anti-indias llevadas a cabo con sin igual ferocidad contra estas poblaciones —y en las cuales participan como principales agentes el F.B.I. y el mismo *Bureau of Indian Affairs*, es decir, la oficina federal que debería proteger las reduccio-

nes indígenas— consiste en unas cuantas palabras. Respectivamente: uranio hallado en Black Hills, uranio y carbón barato para combustible de plantas eléctricas, carbón de nuevo y el salmón del noroeste. Algunos datos que los autores destacan suficientemente hablan por sí mismos: la mitad del uranio recuperable dentro de USA está en Nuevo México, y la mitad de ella (el 25 % del total) se halla en territorio navajo (p. 164). Las tierras de los cheyennes del Norte están enclavadas en la formación carbonífera de Fort Union, que contiene el 40 % de las reservas de carbón de baja ley de los EE. UU. y es, considerada aisladamente, uno de los yacimientos más grandes del mundo. Un proyecto de 1971, llamado «North Center Power Study», tiene en vista la creación de 42 gigantescas plantas eléctricas que se alimentarían de ese combustible (pp. 169-171).

La guerra es despiadada y sin cuartel. Ya no hay ejércitos ni caballería federal (aunque se pueda repetir, en escala reducida en 1974, la masacre de Wounded Knee, 1890), pero hay medios más modernos e igualmente eficaces para aterrorizar, por ejemplo, a la población de South Dakota, en un plan que incluía a la propia familia del senador James Abourezk, consecuente defensor de los derechos de los indios. Un lector chileno que lea estas páginas (pp. 45 ss.) quedará impresionado ante la enorme similitud que guarda ese plan represivo con la invención del Plan Z en Chile. Por lo demás, en los últimos años la criminalidad política de la zona de los lakotas sobrepasa proporcionalmente la de la ciudad de Detroit, una de las más altas del país. (Detroit, 1974: 20,2 muertos por cada 100.000 habitantes; en Pine Ridge, los asesinatos políticos documentados entre el 1 de marzo de 1973 y el 1 de marzo de 1976 alcanzan la cifra de 170 por 100.000).

¿Derechos humanos? Sí, para campañas *ad extra* y contra otros países, especialmente socialistas. Como indica convincentemente el prologuista del libro, John Redhouse, director asociado del *National Indian Youth*

Gonzalo Millán
La ciudad

Les Editions Maison Culturelle
 Québec-Amérique Latine,

Canadá, 1979, 119 pp.

Hay que vencer algunas dudas iniciales antes de empezar a apreciar este segundo libro de Gonzalo Millán (el primero es de 1968: *Relaciones personales*), compuesto de 68 partes que debieran leerse sin interrupción. Casi todos los versos son oraciones en desnudo orden lógico terminados en punto aparte, a manera de ejercicios de español elemental. La escritura carece de encabalgamientos; los versos son cortantes, como leyendas de dibujos o fotografías que la imaginación del lector debiera generar. La lectura adquiere el carácter de una tarea lingüística.

Por curiosidad, releímos el libro al revés, empezando por el último verso, con un resultado tanto o más impactante que en la lectura normal. El tiempo lírico resulta abierto, dispensable. Una forma temática de libertad temporal se vive en el poema 48, donde «Las balas salen de las carnes»; renacen Allende, Neruda, Víctor Jara, Prat (sic) y, por último,

*Los cesantes son recontractados.
 Los obreros desfilan cantando
 ¡Venceremos!*

La escritura de *La ciudad* se produce como un acto de discurso ficticio, pronunciado por un «anciano» que es, además, un «profesor emérito». Esta fórmula tiene sus extremos en el poema 21, compuesto de dos columnas: una, de abreviaturas, y la otra, de sus correspondientes explicaciones («Sr. Señor / (a) Alias / Afto. Afecto», etc.). En el poema 51, la tragedia se da en un

virulento contraste con las fórmulas frías de la enseñanza del idioma:

*Almorzaban cuando forzaron la puer-
 [ta.
 Los forzaron a entrar al furgón.
 Forzaron a su esposa.
 Este verbo se conjuga como almor-
 [zar.*

Es posible sobrellevar esta tortura psíquica debido a la catarsis transmitida por esta frialdad del lenguaje. El peligro es que este lenguaje pase a primer plano: el poema 66 reproduce un esquema de preguntas y respuestas al que los profesores que enseñan español fuera de sus países están acostumbrados.

*¿Estaban las calles mojadas?
 No. Estaban secas.
 ¿Hacia frío?
 No. Hacía calor.*

Se presenta en este poema una estampa hierática, fría (agentes de inteligencia vienen durante el toque de queda a allanar una casa o a tomar preso a alguien); la tragedia se manifiesta en esta ingenuidad amarga de la escritura. El procedimiento pasa a un primer lugar, de modo que, al final de la lectura, no se sabe a ciencia cierta si lo que obsede y anonada al lector es la tragedia de la ciudad o la tragedia de la escritura.

La ciudad es un libro sin primera persona. Cuando se dice: «Fui criado entre algodones», el «yo» es un elemento más de la enumeración. Cuando se dice: «Yo lavaba los platos», el «yo» es un personaje entre otros. En el simple enunciado: «Yo soy contrario al gobierno», este «yo» puede ser Gonzalo Millán, pero como un individuo más de entre los que pueblan «la ciudad». En el poema 38, un interludio subjetivo de forma lírica más reconocible, se escribe: «andaré como siempre, con anteojos negros y bastón blanco», donde de todos modos resulta evidente que se está refiriendo al «anciano» que es el hablante ficticio del poema-libro. Las otras dos veces en que aparece un «yo», se trata de un oligarca («Desciendo de abuelos ilustres») o un ciego que

sólo oye y que pudiera ser el mismo «anciano» («Oí volar rasantes los aviones»).

Lo que nos llama la atención es el proceso en que este «anciano» se va convirtiendo en el sujeto ficticio del poema. «El autor es un hombre de edad avanzada», se nos dice con el mismo candor de manual del resto del libro. Al principio, el «anciano» es aún un elemento de la enumeración: «El anciano enciende la luz.» Sólo en el poema 13 se indica que «El anciano escribe». Después se le agrega la nota de desamparo: «Desampararon al anciano.» Su imagen se va perfilando en el poema 43: «El anciano hilvana»; en el 45: «El anciano compone un poema»; en el 46, este tema se desarrolla por primera vez en forma amplia y detallada:

*El anciano es viudo.
El anciano no tuvo hijos.
Un sobrino es el báculo de su vejez.
El poema de la ciudad es su hijo.*

Hacia el final, este autor ficticio pasa a un plano protagónico:

*El anciano finaliza el poema.
Termina su vida.
El anciano testa.
El poema es su testamento.*

Este testamento lo constituyen unos versos oraculares, solemnes, que resultan una formulación fascinante y seductora y, sin embargo, de una radical ambigüedad como si el «anciano» cayera en la tentación final del enigma:

*Y después de ir con los ojos cerrados
Por la oscuridad que nos lleva,
Abrir los ojos y ver la oscuridad que
nos lleva
Con los ojos abiertos y cerrar los
ojos.*

¿Es que el exilio envejece, el poeta desterrado se inventa la voz de un moribundo que sólo nos puede testar su oscuridad y desamparo?

Son los de *La ciudad* versos de una escritura rápida («Corre rápida la escritura»), manejando un lengua-

je contaminado («El lenguaje está contaminado») y amordazado («Vvms mrdzds»), donde las fórmulas resultan demasiado reales para valer sólo por su gracia y el juego que involucran. Es, en verdad, una escritura poética espiritualmente encapelada. El poema-libro es una pesadilla real y un castigo lírico del cual uno emerge sin saber si sentirse redimido o petrificado.

Jaime GIORDANO

*Ariel Dorfman y
Guillermo Núñez*

Desaparecer / Aus den Augen verlieren

Poemas / Gedichte.
Dibujos / Zeichnungen.
Göttingen, Lamuv Verlag,
1979, 83 pp.

Después del golpe de Estado de 1973, la junta y sus colaboradores se han caracterizado por destruir: han cortado vidas, roto instituciones, cambiado un país. Pero de este aniquilamiento ha nacido una creación, de esta destrucción han brotado muestras de vida. ¿Cómo explicar esta paradoja? Porque los artistas chilenos, basándose en destellos de sucesos o en acontecimientos que se originan en la represión, la persecución, la clandestinidad, el exilio o la resistencia, han elaborado artística y poéticamente este material y se ha producido y se sigue produciendo pintura, música, literatura (cuentos, poemas y novelas, sin contar los testimonios) que re-crean un mundo que parte de esta dramática realidad y, así, del horror ha surgido la esperanza, del odio ha brotado la solidaridad, detrás de la brutalidad se ha asomado el hombre...

Ariel Dorfman (1942), conocido ya como narrador, por sus dos novelas publicadas (*Moros en la costa*

y *Chillex o Nueva guía turística para un país del Tercer Mundo*) y por sus cuentos (que, reunidos, acaban de publicarse con el nombre de *Cria ojos*), y como ensayista, ahora con *Desaparecer*, ofrece dieciocho poemas que nacen de uno de los hechos más crueles que ha hecho frecuente no sólo la dictadura chilena sino también los otros regímenes fascistas del continente: los detenidos-desaparecidos.

El libro se abre con un epígrafe que es la definición que da el diccionario del verbo «desaparecer»: pareciera que Dorfman quisiera crear una distancia entre el lector y los poemas que va a encontrar, una separación que se daría entre la «imparcialidad» del diccionario y la emoción que hay en los textos. Pareciera que al lector se le pide, entonces, un cierto alejamiento para que él sea capaz de decidir, de calificar, después de su lectura y después de saber que «Desde el 11 de septiembre, dos mil quinientos chilenos han desaparecido en Chile». Esta frase, que podría ser solamente una ejemplificación del uso de la palabra definida anteriormente, contrasta por su frialdad con el dramatismo, el desgarramiento y la ausencia total de objetividad que se da en los poemas que la siguen y en la cruel verdad que ella encierra.

Básicamente centrados en la situación vivida por las familias de detenidos - desaparecidos, algunos poemas se amplían para mostrar el ambiente de inseguridad que se vive cotidianamente y del que ni los niños son ajenos («Primero pusimos las sillas...»). Padres, madres, esposas, esposos, hermanos, hijos de detenidos-desaparecidos no sólo hablan para contar sus vivencias sino casi siempre, además, dialogan o se dirigen a alguien, ya sea imaginariamente (al ser querido que ahora no está físicamente con ellos) o directamente: una madre conversa con una de sus hijas que no reconoce a su padre en una foto porque era muy pequeña cuando a él lo detuvieron; un pariente relata a un auditorio la detención de su hijo («Esperanza») o invoca a Cristo pidiéndole noticias de su hijo al comprobar la sordera de individuos y

entidades oficiales («No ha lugar»). A veces, el lector no sabrá si la voz que se expresa en los poemas es femenina o masculina; esta búsqueda ambigüedad —que también se evidencia en algunos cuentos— pretende romper con la clasificación y encasillamiento tradicionales para lograr una función política profunda: «... realzar el rol, real, pero que no se aprecia en forma debida, de las mujeres en la revolución y en la posibilidad de una verdadera revolución (que incluya la reinterpretación de los parámetros de lo cotidiano) ...»

Los diálogos, los ruegos, las conversaciones aparecen aquí como una muestra del respeto y la unión que se ha ido creando entre los seres que han sufrido una misma realidad y que son capaces de formar una «cadena perpetua» y desafiante porque han sido hermanados por el dolor.

No afloran en estos poemas ni el odio ni la revancha. Hay, en cambio, seguridad y confianza que nacen tanto de los familiares como de los propios detenidos-desaparecidos que, a veces, se hablan entre ellos y, otras, hablan a sus parientes:

*cuando te digan
que estoy*

enteramente absolutamente definitivamente,

[*vamente*]

*no les creas,
no les creas,
no les creas.*

(«Testamento»)

Esta situación entre la vida y la muerte «que es mucho peor que la muerte», este estar y no-estar de los detenidos-desaparecidos, el olvido de los hijos pequeños, el negarse a reconocer la desaparición del ser querido («Aniversario») viviendo, a veces, vuelto al pasado, pero también la confianza de los familiares para seguir la lucha aparecen en estos poemas en un lenguaje simple en que los procedimientos poéticos utilizados están absolutamente integrados a lo que se dice: ¿de qué mejor manera se puede aludir al ir-y-venir de todos los que

buscan a los desaparecidos, a los interminables «trámites» que se ven obligados a realizar, a la incansable insistencia para cumplir todos los requerimientos «jurídicamente» exigidos, que repitiendo y no dejando que la respiración descanse entre una palabra y otra? ¿Qué mejor que el diálogo para mostrar la solidaridad que se da muchas veces entre desconocidos que se hacen uno porque viven el mismo drama de la ausencia prolongada de uno de los suyos? Las muchas preguntas que aparecen en los diálogos y que en su gran mayoría quedan sin respuesta son el mejor testimonio del clima de incertidumbre que se vive día a día y donde son más las interrogantes que lo que se sabe: ¿cómo y dónde estará?, ¿por qué...?, ¿estará...?, no tienen solución para las familias, los amigos, los camaradas.

Mientras los injustamente perseguidos son capaces de soñar, de enamorarse, de amar y luchar, también, por conservar la imagen del ser lejano, sus cazadores se concentran en la persecución y no se permiten ternuras:

... .. la policía secreta
no me busca con sueños
y si llegan a encontrarme
en una noche incierta

...
...
...

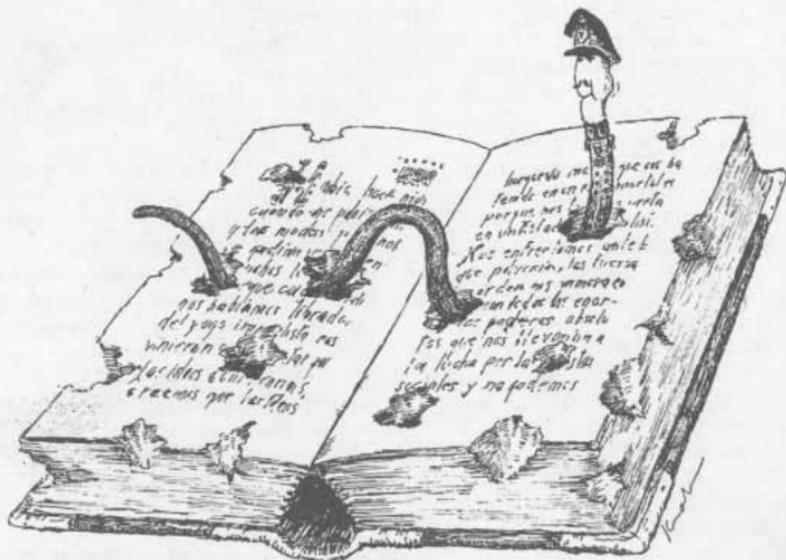
—te dirían que no me han de-
más tarde. [tenido—

Pero la certeza de la validez del combate, la fuerza de la solidaridad que no cesa y crece, llena de valor a los luchadores y al fusilado de «Sol de piedra».

... casi no escucha
el ruido de los disparos

después del gesto y la palabra solidaria y suplicante del soldado obligado a colocarlo ante el pelotón. Así termina *Desaparecer*, bella y lujosa edición de texto bilingüe que es acompañada por nueve dibujos de Guillermo Núñez que no fueron concebidos como 'ilustraciones' de los poemas, sino que nacen de la misma realidad y muestran, también, el desgarró, la brutalidad y la ruptura de un orden de la que los desaparecidos son, desgraciadamente, una de las evidencias más dolorosas y de la que Ariel Dorfman y Guillermo Núñez se constituyen con sus poemas y dibujos en memoria obligada y necesaria.

Soledad BIANCHI L.



Angel Parra

Passion selon Saint-Jean

33 RPM. Ed. Auvidis.
París, 1980

No es la primera vez que Angel Parra trabaja un texto litúrgico, hace quince años atrás, escribió su *Oratorio para el pueblo*, que fue estrenado en la Casa de la Luna en Santiago, acompañado por el conjunto Los de la Peña, que más tarde se llamarían Curacas.

En el folklore de Chile y de América Latina son constantes las referencias religiosas, existen muchas publicaciones, tanto en disco como en libro, que así lo demuestran, desde versos en décimas de los cantores populares, hasta misas criollas con gran despliegue de coros y de orquestas. Particularmente en la Nueva Canción chilena la presencia del tema religioso o el empleo de figuras, metáforas y referencias a la religión, es profunda y constante. Baste recordar los ya tan citados versos de Violeta Parra en su canción «La carta», cuando al referirse a sus hermanos dice:

*Los nueve son comunistas
con el favor de mi Dios.*

Víctor Jara también hace referencias a la religión en varias de sus canciones, una de las cuales tiene nada menos que la forma de una plegaria.

Pero este disco reciente de Angel Parra es una obra mayor.

El texto, como lo señala el título, está construido sobre la base del Evangelio según San Juan. (Vale la pena recordar que Angel lo escribió mientras era prisionero del campo de Chacabuco, y que un oficial censor, al leerlo, pidió que compa-reciera ante él el autor, es decir, quería encarcelar a los apóstoles.) Angel se basó en el versículo 18 de aquel evangelio. Si examinamos el texto, hallaremos un solo verso que corresponde exactamente al texto del Evangelio, es decir, es una cita textual:

Mi reino no es de este mundo.

Vale la pena detenerse en ese detalle, ya que se trata de un verso propiamente octosílabo, es decir, Angel vuelve una vez más a la poesía popular. El texto entero, a pesar de estar construido en su mayor parte por pentadecasílabos compuestos, puede considerarse como un conjunto de heptasílabos y octosílabos, ya que, gracias a la música y al ritmo, la mayoría de los versos de quince sílabas resultan divididos en hemistiquios, lo que los transforma en heptasílabos y octosílabos.

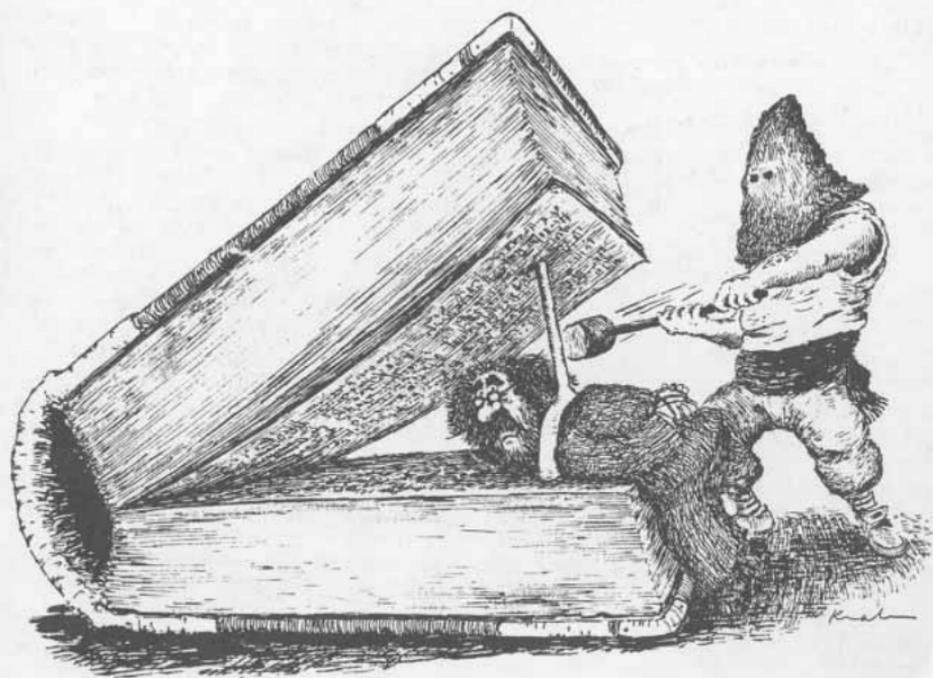
La obra, en su totalidad, posee una equilibrada tensión que permite y obliga al auditor a una atención de comienzo a fin. Creemos que estamos frente a uno de los mejores trabajos de Angel Parra, tal vez semejante a aquel lejano *Arte de Pájaros*, en el cual musicó poemas de Neruda. Sólo que aquí Angel supera la simple canción para construir una obra mayor en que la estructura se equilibra perfectamente en su forma y contenido.

Cabe destacar la participación de Matías Pizarro, joven y talentoso pianista chileno, autor de los arreglos y responsable de la dirección. Igualmente el empleo del Coro, en el que podemos reconocer a algunos ex miembros del conjunto chileno Aparcoa. Es decir, estamos frente a un trabajo de conjunto, pleno y poderoso, signo de que la experiencia de los campos de concentración no fue devastadora como lo quisieron sus creadores, sino, en este caso, sobre todo, creativa.

Acaso sin querer, Angel Parra ha contestado a esos desgarradores versos de Víctor Jara, escritos en medio de otro calvario, en el Estado Chile:

*¿Este es el mundo que creaste, Dios
[mío,
Para esto tus siete días de asombro
[y de trabajo?*

Oswaldo RODRIGUEZ



PARTICIPANTES EN ESTE NUMERO

• Jorge Enrique ADOUM: Poeta ecuatoriano, autor de *No son todos los que están* y otros libros (ver pág. 87) • Sebastián ALARCON: Cineasta. Realizador de *Santa Esperanza* y otros films. Vive en la URSS. • Ximena BARRAZA (seud.): Socióloga. Vive en Chile • Jaime BARRIOS: Cineasta. Vive en Estados Unidos • Ricardo BASOALTO (ver pág. 165) • Guido CALVI: Periodista italiano. Trabaja en *Paese Sera*. • Hernán CASTELLANO GIRON (ver pág. 165) • Jaime CONCHA: Profesor y ensayista. Trabaja en la Universidad de Washington, Seattle, Estados Unidos. • Agustín CUEVA: Sociólogo ecuatoriano, autor de *Entre la vida y la esperanza* (ensayos) y otros títulos. Es profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. • José DONOSO: Escritor. Autor de *Casa de Campo*, *Coronación*, *El obsceno pájaro de la noche* y numerosos otros libros. • César GODOY URRUTIA: Profesor, ex diputado, autor de *El analfabetismo en América* y otros libros. Vive en el exilio, en México. • Joaquín GUTIERREZ: Escritor costarricense, autor de *Manglar*, *Puerto Limón*, *Te acordarás hermano*, y otros libros. • Patricia GUZMAN: Profesora de literatura. Vive en Francia. • Patricio GUZMAN: Cineasta. Realizador de *La batalla de Chile* y otros films. Vive en España. • Eduardo LABARCA: Periodista, autor de *Chile invadido*, *Chile al rojo* y otros títulos. Vive en la Unión Soviética. • Miguel LITIN: Cineasta. Realizador de *La viuda de Montiel*, *Viva el Presidente*, *Actas de Marusia* y diversos otros films. Vive en México. • Orlando LUBERT: cineasta. Realizador de *El paso*, *Residencia en la tierra* y otros films. Vive en la RDA. • Ernesto MALBRAN (ver pág. 87). Jacqueline MOUESCA: Cineasta. Co-realizadora de *Vamos viendo*. Vive en Francia. • José RAMIREZ (ver pág. 87). • Osvaldo RODRIGUEZ: Poeta y músico. Autor de *Diario del doble exilio*. Vive en Checoslovaquia. • Jorge ROMAN LAGUNAS: Profesor. Trabaja en la Universidad de Arizona, Estados Unidos. • Raúl RUIZ: Cineasta. Realizador de *Tres Tristes Tigres*, *Nadie dijo nada*, *Diálogo de exiliados* y numerosos otros films. Vive en Francia. • Carlos SANTANDER: Profesor y ensayista. Trabaja en la Universidad de Besançon, Francia. • Helvio SOTO: Cineasta. Realizador de *Caliche sangriento*, *Voto más fusil* y otros films. • Eulogio SUAREZ: Poeta y periodista. Vive en la Unión Soviética. • Bernardo SUBERCASEAUX: Profesor y ensayista. Trabaja en la Universidad de Washington, Seattle, Estados Unidos. • Armando URIBE: Escritor, ex diplomático. Autor de *Ces Messieurs du Chili*, *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile* y otras obras. Vive en Francia. • Cristián VALDES: Camarógrafo. Vive en la Unión Soviética.

Los dibujos del número han sido realizados por Fernando KRAHN, pintor, dibujante y humorista. Libros suyos se han publicado en Alemania, Suiza y Estados Unidos. Vive en Madrid.

La referencia de los autores no mencionados figura en números anteriores de la revista.

Acaba de aparecer
LA GUERRA INTERNA

novela de
VOLODIA TEITELBOIM

Precio: US \$ 9.—

Pedidos a
JOAQUIN MORTIZ, Editor
— Tabasco, 106
México 7, D. F.
MEXICO

LITERATURA CHILENA en el EXILIO



Suscripción: US. \$ 10 anual

Se publica cuatro veces al año:

enero, abril, julio y octubre

P.O. Box 3013 Hollywood, Cal. 90028 U.S.A.

Director: Fernando Alegría

Editor: David Valjalo

Pres. del Comité Internacional: Gabriel García Márquez

CHILE-AMERICA

**Publicación periódica del Centro de Estudios
y Documentación Chile - América**

Suscripción por 12 núms. (6 ej.): US. \$ 24

Suscripción por 6 núms. (3 ej.): US. \$ 12

Ejemplares dobles (fuera de Italia): US. \$ 6

Via di Torre Argentina 18/3 - 00186 ROMA - ITALIA

araucaria

de Chile

Campaña de suscripciones 1980

Asegure cuanto antes la suscripción suya y las de sus amigos y conocidos, dirigiéndose a su distribuidor o agente habitual o escribiendo directamente a nuestras oficinas.

Los envíos se hacen a todos los países del mundo por vía aérea.

Los pagos pueden realizarse en cualquier moneda dura convertible en España utilizando alguno de los siguientes procedimientos: Giro postal internacional; Transferencia u orden de pago bancario; Giro o cheque bancario.

**Correspondencia y envío
de valores a nombre de:**

EDICIONES MICHAY

**Carrera de San Francisco, 13
Apartado de Correos 5.056
MADRID-5 (España)**



