

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

ABRIL / JUNIO / PRIMAVERA de 1985

EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XXXII

SUMARIO

Vol. 9 ••• No. 2

Año 9 ••• No. 32

LITERATURA CHILENA, creación y crítica
ABRIL / JUNIO de 1985

Editorial	1	La terminación del régimen
Hernán Valdés	2	Sobre la inhibición del intelectual
Mauricio Ostria González	4	Lenguaje y Libertad
Juan Carlos Lértora	7	Rasgos formales del discurso censurado
Manuel Espinoza Orellana	10	Aproximaciones a "La palabra quebrada"
Darío A. Cortés	12	El anarquismo de Manuel Rojas
Evelio Echevarría	15	La novela chilena de protesta social
Florinda Mintz / Ricardo Willson	18	Poemas
Guillermo Trejo / Isabel Velasco / Jaime Vieyra Javier Campos / Raúl Barrientos	19	Poemas
Miguel Elías / David Valjalo / Kent Johnson / Federico Tatter	20	Poemas
Ileana Espinel / Ignacio Carvallo Castillo	21	Dos poetas ecuatorianos
José Paredes	22	Nerón no incendia la ciudad / Topless
Juan Mihovilovich Hernandez	23	El vuelo
Eduardo Llanos	24	El Pedro y los alemanes
Jaime Valdivieso	26	Las máscaras del ruiseñor
Juan Armando Epple	29	Entrevista con Aristóteles España
Héctor Mario Cavallari	32	Rechazo de la rosa de Myriam Bustos
Juan Armando Epple	33	Martín Rivas de Alberto Blest Gana / Edición de Guillermo Araya
Enrique Sandoval	34	Nunca más / Informe sobre los desaparecidos
Marjorie Agosín	35	Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular de Inés Dolz
Sheila R. Serfaty	35	Primavera con una esquina rota de Mario Benedetti
Charles Bukowski		Una pequeña bomba atómica (contraportada)

DIRECCION COLEGIADA

† Guillermo Araya
Armando Cassígoli • David Valjalo

CONSEJO EDITORIAL

LITERATURA

Jaime Concha / Juan Armando Epple
Luis Eyzaguirre / Juan Loveluck
Naín Nomez / Miguel Rojas Mix
Grinor Rojo / Víctor M. Valenzuela

PLASTICA

René Castro / Mario Toral

CINE

Patricio Guzmán

MUSICA

Patricio Manns

TEATRO

Jorge Díaz

COMITE DE SOLIDARIDAD

Claudio Arrau, Presidente

Fernando Alegría / Nemesio Antúnez
Carlos Droguett / Juan Pablo Izquierdo
Miguel Littin / Juan Orrego Salas
Roberto Matta

David Valjalo, Editor

Ana María Velasco, Asistente del Editor

Editado por Ediciones de la Frontera
Los Angeles, California

Copyright, Literatura Chilena, creación y crítica
International Standard Serial Number
(ISSN) 0730-0220

Publicación Trimestral

Enero / Marzo (Invierno)

Abril / Junio (Primavera)

Julio / Septiembre (Verano)

Octubre / Diciembre (Otoño)

LA TERMINACION DEL REGIMEN

La terminación del régimen castrense actual es sin lugar a dudas el anhelo de toda la ciudadanía. Decimos toda, ya que los pocos civiles que lo apoyan, numéricamente no se pueden tomar en cuenta. (La nota lamentable es que para desgracia de nuestro civismo, en el Consejo de Estado actual participa como miembro activo la primera mujer que en la historia de la república, ejerció como Ministro de Estado.)

Basado en el poder de las armas, éste manifiesta y confirma todas las características del régimen unipersonal cesarista.

Si lo comparamos con otros similares (similares en cuanto a uniformados que han usurpado el poder) tendríamos que el término de su permanencia no sería parecido a los que se han producido en el continente, en los últimos años. En Argentina, Bolivia, Brasil, Ecuador, Peru y Uruguay (citamos por orden alfabético) los regímenes militares llamaron a elecciones y entregaron el poder a civiles libremente elegidos, retirándose los militares a sus casas. Aunque en Brasil la elección fue indirecta y en Bolivia se reconoció la elección anteriormente anulada, se pueden considerar dentro de la misma fórmula.

No suponemos posible una solución similar en el país dada la obcecación por un lado y por otro, el análisis a que debe estar sometida su cabeza visible y la duda de su futuro destino. Su única meta es la permanencia en el poder. Desgraciadamente esta es la única conclusión a que llegamos, en lo que respecta al actual régimen de facto en sí.

Las manifestaciones masivas rechazando su gestión no son escuchadas.

Al parecer y no creemos equivocarnos, la represión ha tomado nuevamente el caracter violentamente sangriento que caracterizó sus actos en sus primeros años. Es un axioma indiscutible que la violencia engendra la violencia. ¿Es esa la lamentable alternativa que otorga el régimen?

Si este es el panorama interno, suponemos que un aislamiento completo sería como alternativa el único camino para terminar con el régimen, pero dudamos que se pueda realizar ya que intereses que no queremos mencionar lo impedirían.

SOBRE LA INHIBICION DEL INTELLECTUAL

□ HERNAN VALDES

El político, el hombre de acción política, el que cree estar produciendo, de algún modo, la realidad histórica, es poco amigo del cuestionamiento. La reflexión crítica tiene para él el inconveniente de convertir en relativo lo que recién tenía la apariencia de unívoco, de abrir alternativas a decisiones y programas considerados los únicos valederos: en breve, de reabrir y diversificar lo factible, fijado en una sola dirección por el acto afirmativo de voluntad política. Así, cuando el cuestionamiento ocurre dentro de un partido, no da lugar, como sería concebible, a postulados alternativos, sino a escisiones, a formaciones de nuevos partidos. La poca simpatía del político por la reflexión crítica, para ir situándonos en la materia de este artículo, se pudo advertir claramente durante los años de la Unidad Popular, en Chile. Nunca antes en la historia de este país se produjo una concentración tan rica y densa de intelectuales de todas las disciplinas teóricas, particularmente las sociológicas, tanto nacionales como venidos de todas partes del mundo, y cuya producción, recogida inmediatamente en revistas y libros y en múltiples documentos de trabajo, podría haber constituido para los políticos una suma de elementos operativos para enfrentar cualquier situación en su campo específico. Esta producción analítica fue en gran medida coherente con las circunstancias históricas de esos breves años. Tomó en consideración las causales y componentes del proceso que se vivía y previó muchos de sus posibles desarrollos. En particular develó la mayor parte de los mecanismos ideológicos contrarrevolucionarios subyacentes y las formas de su manipulación por la derecha, y propuso medidas concretas para combatirlos, especialmente en el campo de la cultura y las comunicaciones de masa, en el de la acción política popular, en el de la economía. Sin embargo, mientras esto ocurría en el campo intelectual, en el nivel de las decisiones políticas gubernativas rara vez hubo más improvisación, discontinuidad, vacilación, como si las circunstancias hubieran sido de una penosa carencia de elementos conceptuales. Así, cuando se daban las mejores condiciones para la implementación política del trabajo intelectual dentro de una realidad que necesitaba visiblemente de tal colaboración, ni siquiera entonces fue salvado el abismo entre reflexión crítica y decisión política. La desconfianza del político respecto al intelectual no pudo ser superada ni siquiera ante la amenaza de un fracaso que, para decir lo menos, los condenaba a ambos. Tal desconfianza no proviene, generalmente, de prejuicios conscientes, y sólo en casos extremos llega a ser explícita. Es el resultado de dos formas diferentes de conocer y asumir la realidad. Al analizar cualquier situación, por ejemplo, y al plantear los modos de encararla, el intelectual no toma normalmente en cuenta factores fundamentales para el político, como son los conflictos intrapartidarios, las negociaciones extrapartidarias, los compromisos, secretos o no, para no hablar de los factores subjetivos, tan determinantes, que condicionan las conductas de los dirigentes.

Esta incompatibilidad no es, desgraciadamente, revertible en favor del intelectual. Es muy raro que el político ceda ante la mejor fundada argumentación intelectual, si no ha sido previamente digerida por el aparato político, lo cual en términos temporales, por las formas de organización burocráticas que conocemos, es imposible. Ni siquiera se da el caso de que reconozca sus errores a posteriori respecto a la reflexión crítica. Pero es en cambio normal que el intelectual adhiera, por disciplina partidaria o por diversas causas emocionales, a las líneas de conducción política, aún cuando sean discrepantes con su propio razonamiento. Incluso es normal que el intelectual violente su propia lucidez para respaldar tesis políticas en las que no cree del todo, que someta la razón a la fe. Y es que, aparte de la noción contemporánea de culpabilidad del intelectual, en términos de su extracción burguesa y en términos de su ilegitimidad como representante de los intereses mayoritarios, existe el hecho de que el político tiene una relación privilegiada con la realidad, una representación, verdadera o presumida tal, del pueblo. Es ante ese hecho que el intelectual se somete. Es esa relación del político, influenciada por tantos factores emocionales colectivos, por tantas manipulaciones simbólicas, por circunstancias azarosas e incluso irracionales, y por lo tanto inmensurable, la que inhibe al intelectual respecto al político, porque justamente tales factores pueden echar por tierra las construcciones conceptuales más lúcidas y mejor fundamentadas.

El político, por su parte, sabe perfectamente de esa carencia de legitimación del intelectual, de su invalidez representativa, y es consciente de que sólo por su mediación aquel puede llegar a ser significativo en términos políticos. El hecho de que la reflexión crítica sea una actividad de responsabilidad mayoritariamente individual y de que no se efectúe en nombre o por delegación directa de un determinado grupo social (lo que no implica que no sea comprometida), conduce al político a no fiarse de ella sino en la medida en que pueda coincidir coyunturalmente con su propia concepción y conveniencia.

LA DIASPORA Y EL SILENCIO.

No hay que extrañarse, así, que si una tan valiosa reflexión crítica fue desestimada por los políticos en aquella época tan propicia a su mutua interacción como fue la de la Unidad Popular, posteriormente al golpe de estado la reticencia política respecto al intelectual no haya hecho sino agravarse. Primero, es cierto, hubo una diáspora y, al mismo tiempo, necesidad de cerrar filas frente a una experiencia dramática. Ante la violencia de la represión no era cuestión de hacerse reproches entre los perseguidos. La culpa parecía exhaustivamente asumida por gorilas desenfadadamente sanguinarios e instituciones internas y externas, de manera que era casi ocioso interrogarse sobre la propia responsabilidad en los hechos. Pronto se vió también la necesidad de no aislarse, de buscar alianzas en el reciente campo enemigo, con vistas a un reviramiento de la situación, y entonces se comenzó a restringir el círculo de los culpables internos, la democracia cristiana principalmente, hasta llegar al último círculo, donde estaban sólo Pinochet y un grupo de fascistas y clanes económicos, para así meter lo que viniera en el generoso frente antifascista. Se

reconoció algunos errores, más bien menores y sin profundizar mucho, pero en estos casi siete años de dictadura, nunca los partidos conducentes de la gestión de la Unidad Popular han sido capaces de efectuar un análisis global y a fondo de su propia actuación, ni de reconocer la parte importante de responsabilidad que les cupo en el desarrollo de los acontecimientos, ni de rectificar su apreciación subjetiva de las fuerzas contrarrevolucionarias, que contaron, como se sabe, con un apreciable respaldo de masas. Hay que reconocer que en el exterior los deberes generados por la solidaridad internacional han tenido mucho que ver con esta discreción crítica. La solidaridad exige, con razón, una fundamentación positiva de su objeto, y si se quiere ser digno de su apoyo hay que obligarse a algunos silencios. Por lo demás, la condición de víctima injustamente perseguida genera cierta autocomplacencia retrospectiva, una justificación positiva del pasado. La víctima debe tener toda la razón tras de sí y ante sí, su causa debe parecer indudablemente justa. En las campañas de movilización y busca de apoyo exterior se crea una dinámica de afirmación y de reafirmación por los otros que impide todo cuestionamiento. Por lo demás, como dice el refrán, para convencer hay que estar convencido, y al mal tiempo buena cara, y entonces a la reflexión se sustituyen el voluntarismo y el triunfalismo, la poética auroral del mañana feliz, la retórica de la razón histórica como principal factor del triunfo. Por otra parte, aparece la delicada cuestión de la veneración de los héroes y mártires, encabezados aquí por la figura del presidente Allende, que son intocables. La crítica no puede alcanzarlos, así como tampoco puede alcanzar a muchos dirigentes políticos que han sufrido penosas experiencias y que viven en una constante inseguridad.

LA VIA CHILENA A LA AUTOCRITICA.

El pensamiento crítico, pues, se inhibe. ¿Qué reflexión sobre la verdadera historia de la experiencia chilena y sus consecuencias puede hacerse con estas limitaciones? ¿Qué intelectual es lo suficientemente independiente como para sustraerse a las obligaciones morales o materiales de la solidaridad, a las vinculaciones con los partidos políticos, a los lazos sentimentales y muchas veces económicos que los hacen dependiente de comunidades cerradas, como son las del exilio interno y externo? El intelectual prefiere silenciarse frente a las necesidades sentimentales y políticas de mantener un frente común, dentro y fuera, y quizás con mayor razón fuera porque sus posibilidades de independencia son menores, y porque su silencio suele ser desgraciadamente útil a la táctica izquierdista, tal como está formulada actualmente. Pero la retórica de la afirmación en el vacío, al cabo de siete años, ha terminado por desgastarse, y para muchos comienza a hacerse evidente la necesidad de clarificación: a la izquierda chilena —y esto dentro de la ambigüedad general de la izquierda contemporánea— le hace falta refundamentarse. Sin una autocrítica veraz de su gestión, sin la reflexión desmitificadora de sí misma, sin repensar su propio rol, la izquierda chilena no está en condiciones ni morales ni políticas de proponer un proyecto para el futuro. Por la simple razón, entre otras, de que no se puede proyectar a partir de la fragilidad conceptual de la sociedad que le sirve de objeto. En ausencia de una conceptualización y visión política realistas durante siete años, la izquierda chilena carece de credibilidad, y este hecho, tanto o más que la situación coyuntural interna desfavorable, es lo que le impide tomar la iniciativa. Podría decirse que esta izquierda (en el exilio) vive, conceptualmente al día, buscando alianzas tácticas que le permitan tener algún protagonismo a la hora providencial de la apertura, golpeando las dudosas puertas de la derecha "antifascista", de los militares "demócratas", aprovechando propagandísticamente las debilidades del régimen, las afrentas que sufre en el plano internacional. Pero ¿qué sucede por su iniciativa? ¿Qué nos propone para el futuro que no propongan los partidos de centro derecha?

De aquí resultan las divisiones de sus partidos, la marginación de sus militantes, la apatía de sus seguidores, las contradicciones entre sus direcciones externas y la práctica de sus militantes en el interior. La pura afirmación, en términos de efectividad política movilizadora, tiene sus límites. Hace casi siete años que, sobre la base de consideraciones subjetivas, se nos promete de día en día la caída de la dictadura, la nueva democracia, la construcción de un nuevo Chile, y los poetas y cantantes difunden los encantos del nuevo amanecer, las nostalgias del paraíso político perdido, las obras maniqueas de buenos y malvados, héroes y fascistas. Entre una afirmación y otra ¿no sería políticamente también útil reflexionar un poco, aún cuando sus consecuencias pudieran transitoriamente deprimirnos?

EL DESBLOQUEO.

Hay indicios de que en el interior, y como resultado de una práctica de resistencia cotidiana, esta reflexión se ha realizado y se está realizando, pero allí está sometida a los límites drásticos de su difusión y, en todo caso, no tiene mayor correspondencia con las líneas de las directivas del exilio. En algunas fracciones políticas del exterior también se ha intentado últimamente, pero con las limitaciones de su adecuación a una dirección política que debe tomar en cuenta sus márgenes de acción estrechos. Pero parece muy improbable que la izquierda en general, y principalmente el partido comunista, que mantiene quizás la concepción más obstinada de la virtud de su propia imagen y la concepción más idealista de la sociedad chilena y su futuro, puedan o quieran correr el riesgo de analizar críticamente las causas de su fracaso y de rearmarse conceptualmente.

Puesto que ello en gran parte les impide tomar iniciativas movilizadoras y reganar credibilidad como conductores de las aspiraciones generales, yo creo que vale la pena —aún cuando ello no quede sino como testimonio de una intención sin consecuencias— plantear la necesidad de que los intelectuales recapturemos nuestra independencia crítica respecto a los partidos y hagamos un esfuerzo de reflexión al margen de ellos. Esto no significa querer suplantar a las funciones de los partidos, sino presentarles alternativas críticas y analíticas de su actuación. Habría que hacer un intento de revisar ciertos hechos de la reciente historia chilena que han sido sacralizados por las necesidades políticas producidas por la represión; habría que desbloquear nuestras imágenes de la sociedad chilena, fijadas en una estructura ideológica irreal de sus clases; y desbloquear nuestra concepción del rol de la izquierda dentro de esa misma sociedad, traumatizada por las secuelas de su experiencia de gobierno; y habría que establecer ciertas proyecciones para el futuro de esa sociedad, no tanto basadas en nuestros buenos deseos, sino tomando en cuenta, nos guste o no, las modificaciones substanciales que han sido operadas en ella y que tendrán que afectar su desarrollo.

Este esfuerzo de desinhibición de los intelectuales, qué duda cabe, parece igualmente necesario respecto a los otros países del Cono Sur.

Es probable que esta sugerencia parezca demasiado ilusa incluso es probable que disguste a algunos. Aunque quizás, considerando las cosas con imaginación, podría interesar a los políticos, pues ello podría equivaler a "sacar las castañas con la mano del gato", es decir, a realizar un trabajo árido y penoso, al fin y al cabo para su provecho, que es el nuestro. Como sea, creo que a la larga todos saldríamos ganando, incluso los afectados, porque nos habríamos adelantado en un trabajo que la historia hará de todos modos y quizás más inexorablemente. *

LENGUAJE Y LIBERTAD

*No me cierren los ojos
aun después de muerto,
los necesitaré aún para aprender,
para mirar y comprender mi muerte.*
(Pablo Neruda)

Uno de los empeños más reiterados de Guillermo Araya en sus trabajos de reflexión teórica es el de destacar el 'antropocentrismo' esencial del lenguaje:

Comprender lo que el lenguaje es sólo puede lograrse plenamente explicándolo en sí mismo y en relación con la justificación humana de su forma y funciones. Es necesario describir pulcramente el lenguaje tal como se nos aparece pero luego es forzoso buscarle un sentido a ese su aparecer. La clave de ese sentido la dan las comunidades lingüísticas, el hombre (1).

En su homenaje, en su recuerdo —vivo, vivísimo— quiero enfocar aquí un aspecto íntimamente relacionado con aquella idea, cual es el de la libre creatividad lingüística, su expresión plena en la poesía y sus proyecciones en la enseñanza de la lengua materna. En esta modalidad del lenguaje (actividad creadora), entre otras (2), se confirma absolutamente esa 'pura humanidad' que enfatiza Guillermo y que vertebra su trabajo intelectual en el ámbito de los estudios lingüísticos y literarios (3).

El lenguaje se presenta concretamente como una actividad humana específica: hablar o discurso. Desde esta perspectiva, el hombre puede ser caracterizado como el ser que habla, el ser que crea un mundo de sentidos mediante signos. El lenguaje significa en cuanto articula la experiencia humana como contenidos de conciencia objetivados a través de la relación intersubjetiva que es todo acto de nombrar. Pero la significación es compleja, incluso en aquellos enunciados o expresiones aparentemente más simples. Así, en lo que se refiere al contenido lingüístico, se puede distinguir —con Coseriu— el 'significado' ("contenido de una palabra o de una expresión en cuanto dado en una lengua y por la lengua misma"), la 'designación' ("referencia a una 'cosa' o estado de cosas, en un acto de hablar y en una situación determinada") y el 'sentido' ("contenido propio de un 'texto' o de un acto lingüístico: aquello que más allá del significado y de la designación, se significa, precisamente, mediante el significado y la designación y también con ayuda del contexto, de la situación, del actuar en esa situación tales y cuales personas, etc.") (4). Por ejemplo, un enunciado como "el asilo contra la opresión", tiene un significado como secuencia signífica perteneciente a la lengua española, reconocible por su configuración fonológica, morfológica, sintáctica y léxica, y equivalente, aproximadamente a "protección contra el abuso de poder"; tiene una designación, en cuanto es referida a una realidad específica: una institución, un gobierno o un país humanitarios que acogen en su seno o territorio a ciudadanos perseguidos por poderes o regímenes tiránicos o despóticos; y tiene un sentido (o varios) en cuanto texto oral o escrito emitido en una situación determinada: adherido a una pancarta o voceado por un grupo de manifestantes, el enunciado podrá tener los sentidos de 'demanda', 'protesta', 'denuncia', etc. Mediante las designaciones, el hablante alude, se refiere al mundo; mediante los significados, lo organiza; por los sentidos, lo interpreta. El cultivo de la lengua implica tales distinciones, no como cuestiones meramente teóricas, sino como conciencia eficaz de las posibilidades semánticas complejas del hablar.

Los criterios de corrección, coherencia y adecuación en cuanto al contenido lingüístico deben aplicarse, precisamente —como señala Coseriu— al significado, a la designación y al sentido, respectivamente. aprovechar las posibilidades que le brinda la lengua en plenitud

□ MAURICIO OSTRIA GONZALEZ

Así, una falta sintáctico-semántica constituye una incorrección idiomática, pero no tiene que afectar por necesidad a la función referencial o al sentido de la expresión: si alguien dice "volví en sí", podemos entender que recuperó su propia conciencia, a pesar de haber usado incorrectamente la forma pronominal (5). Por otra parte, un despropósito (una incoherencia) se puede decir en cualquier lengua y muy 'correctamente'; decir, por ejemplo: "Los cuatro puntos cardinales son tres, el norte y el sur" o "Bolivia es la capital de Río de Janeiro" (6). Por último, decirle a alguien: "icon que se agoniza, eh!", no es adecuado, aunque sea dicho con pronunciación impecable, sin errores gramaticales y aunque, efectivamente, el interpelado se esté muriendo. En el hablar concreto, tanto las designaciones como los significados están supeditados al sentido: por eso incoherencias e incorrecciones dejan de serlo cuando son intencionales (7) y pueden asumir las más variadas funciones significativas textuales: simbolizar el sentimiento del absurdo, representar visiones interiores prelingüísticas, sugerir una lógica más allá de la habitual o, simplemente, operar como parodia, imitación o chiste (8).

Tradicionalmente, la enseñanza de la lengua materna sólo ha considerado el contenido lingüístico en cuanto 'designación', esto es, en la relación palabra-cosa, y de ahí la insistencia unilateral y la errada creencia en que el dominio de una lengua se alcanza fundamentalmente por el acopio de vocabulario. Hay, sin embargo, riquezas mucho mayores que sería preciso visualizar para hacer consciente y productivo su empleo, aun en aquellas expresiones tradidas y aparentemente prosaicas (9).

No sólo el lenguaje llamado poético es ambiguo y polisémico. En verdad, lo que hace la poesía es simplemente (o no tanto),

(virtualidades sistemáticas y dimensiones históricas); en este sentido, la literatura es todo lo contrario de una lengua artificial o especializada. Es, precisamente, el aprovechamiento óptimo de las múltiples riquezas del lenguaje lo que convierte a la poesía, a la literatura, en importante (si no insustituible) medio de enseñanza de la lengua materna. Pero, como digo, esas posibilidades funcionales están dadas en la lengua y en el hablar como actividad general y, por lo tanto, son susceptibles de advertirse (y de aprovecharse) hasta en las aparentemente más modestas expresiones (10). Así, la aludida expresión: “el asilo contra la opresión” por el hecho de formar parte del himno nacional chileno y dada la situación de anormalidad política que vive este país, se recubre de connotaciones de todo tipo, algunas ambiguas y hasta contradictorias. Y es que, como escribe Américo Castro, la lengua (el hablar diría yo) es expresión no sólo de estructuras lingüísticas sino también de ‘situaciones de vida’ (11), o, dicho de otro modo —ahora cito a Merleau-Ponty—: “el habla no realiza tan sólo las posibilidades inscritas en la lengua” (12), sino también (agrego yo) las virtualidades de creación libre, propias del espíritu humano. Y no me refiero sólo —insisto— al quehacer poético: todo acto de habla es de alguna manera creador:

La actividad fantástica, la actividad poética del hombre (en el sentido etimológico del término) se nota en todos los individuos hablantes (no sólo en los ‘dioses y héroes’) y en todo acto lingüístico, en la lengua literaria como en la lengua de uso corriente, en el lenguaje enunciativo como en el lenguaje emotivo. El filósofo y el científico crean su lenguaje como el orador y el poeta (13).

Por eso es que son necesarios los contextos y las situaciones (14). Y no sólo el acto de emisión, también el hablar como comprensión (interlocución, lectura) debe entenderse como creación, puesto que también el comprender lingüístico va más allá de lo experimentado, implica una relación de intersubjetividad (15). La verdadera lectura es, necesariamente, un trabajo de producción de sentidos, incluso referida a textos informativos: la lectura del periódico, por ejemplo, se hace densa y compleja cuando se tiene en cuenta el conjunto de entornos (producción editorial, ideología empresarial, lector tipo, sección, ubicación y relieve de la noticia, etc.). La reacción de Dámaso Alonso ante el libro *El español coloquial* de Werner Beinhauer es muy ilustrativa y ejemplar, porque manifiesta la admiración del hombre de letras (filólogo, lingüista, teórico de la literatura, poeta) frente a las riquezas del hablar cotidiano:

El presente libro me deja admirado y casi asustado; me revela un mundo que está dentro de mí, que a la par me rodea. Siempre me ha preocupado esta maravilla diaria, el lenguaje enraizado en nuestras vidas, nuestra marca de hombres (. . .). Y claro está, más que ninguna otra lengua la que hablo; no la castellana de tiempos antiguos, o de la literatura, sino la que hablamos todos los días. (. . .) ¡Qué portentosa variedad, abundancia, fértil complicación, esto que hablamos u oímos todos los días; qué extraordinario mecanismo llevamos dentro, qué fino en la captación de los matices, qué rápido y certero en las reacciones, cómo y con qué fidelidad refleja el carácter de los hombres de España. Y qué desconocido nos es (16).

Al compartirse una lengua se comparte una modalidad organizativa fundante de cultura. “De ahí que, ciertamente, la comunidad idiomática es el primer presupuesto para que sean en general posibles las relaciones humanas comunes, es decir, la cultura” (17). A través de la lengua materna, el hablante se incorpora al proceso histórico de su comunidad, tanto en el sentido de tradición idiomática y cultural, como en el de actividad social creativa. Así, la lengua como saber (competencia) y técnica comunitaria no implica, necesariamente, coacción; al contrario, es condición para que la expresión libre se comunique y se arraigue convertida en patrimonio comunitario. Con toda razón afirma Amado Alonso que:

la regulación tiene su origen en la libertad, la gramática en el estilo, lo racional en lo afectivo y fantástico, el uso convencional en la invención (18).

Y es que la técnica lingüística no debe ser solamente un sistema instrumental para la repetición de usos establecidos (para generar estereotipos), sino también y fundamentalmente, un sistema para la creación de hechos nuevos, para la expresión personal genuina. Pero sucede que a veces se reduce la comunidad idiomática (y su sentido profundo y rico) a un simple medio de intercambio externo, una técnica de comercio diario, procurándose exclusivamente la eficacia instrumental inmediata (estímulo-respuesta). Al perder de vista que la lengua es un modo de concebir el mundo, el hablante, como sujeto personal, se disuelve en el estereotipo anónimo, incapaz de una comunicación verdadera, alienado hasta de su propio mundo interior. Y la cultura se transforma en ‘opinión pública’, en coacción de los usos, modas, vicencias y poderes públicos. Tal mecanización convierte a la enseñanza de la lengua materna en cursos de ‘idioma instrumental’, en repertorios de ‘buenas y malas palabras’, en aprendizaje ineficaz de reglas y contrarreglas, en ‘usted no lo diga’ (19), impositivos, artificiosos, alambicados. Es la situación magistralmente iluminada —en una dimensión imaginaria, claro— por el relato de Andrés Gallardo, “Deposición”: esa angustiosa y angustiante historia de aquel desertor del Comando de Defensa Militante del Idioma que, hastiado de *cometer toda clase de atropellos y atentados injustos en la lucha, sin cuartel contra los anacolutos, monotonías, anfibologías, impropiedades e incorrecciones de todo tipo* (20). decide confesarlo todo, a pesar de su miedo, para sentirse, por fin, libre... Libre, con la libertad que otorga la lengua personalizada, expresión genuina de las relaciones de sentido que el sujeto establece con su mundo y con sus semejantes. Es justamente el universo del sentido (concretado en actos de habla y textos escritos) el que permite al individuo lo que el sistema como técnica y la norma prohíben: el anacoluto, el pleonismo, la elipsis, la interrupción o entrecortamiento y también el silencio. La dimensión creadora del lenguaje encuentra su manifestación más plena en la lengua poética (allí donde la palabra, sin dejar de ser palabra, se transforma en obra de arte). Por esto, y como quiera que la cultura idiomática supone asumir la tradición y las reglas de manera creadora, parece conveniente el continuo y progresivo enfrentamiento del estudiante con productos lingüísticos verdaderamente innovadores, capaces no sólo de desarrollar una competencia lo más amplia posible, sino de involucrar al sujeto en una convivencia auténtica con visiones complejas y por eso mismo enriquecedoras (21). Así, una planificación eficaz hacia la formación de sujetos cultos lingüísticamente —ideal de todo proceso educativo de la lengua materna—, esto es, de sujetos capaces de ejercer su libertad en medio de la coacción social, debería suponer, junto a las tareas de reconstrucción consciente del sistema lingüístico y del reconocimiento y posterior dominio de los usos y normas socialmente valiosos, el desarrollo de la capacidad interpretativa, o sea, la capacidad de comprender el sentido de los discursos más allá del desciframiento de significados gramaticales o léxicos. Para estos fines, los textos literarios se nos aparecen como objetos-instrumentos insuperables, precisamente, por figurar vivencias humanas personalizadas, es decir, posibilitadoras de diálogo intersubjetivo; por ser modelos de sentido complejo y de capacidad creadora (22); por permitir una lectura plural (23). Y es que la obra de arte literaria es capaz de asumir y contener todas las formas de discurso (aun las orales-coloquiales, como transcripciones estilizadas), de estructurar totalidades (24) y de aprovechar al máximo todas las posibilidades del sistema, más allá de las normas vigentes y de los usos automatizados. Además, la literatura es el medio lingüístico más eficaz para la verbalización de situaciones y entornos. Por todo esto, algunos lingüistas, cuyo objeto de estudio es la llamada lengua coloquial, han reconocido la utilidad y la ventaja relativa de trabajar con textos literarios, como complemento de su trabajo de campo, aun a sabiendas de que su literariedad transforma las expresiones pragmáticas en función de los fines estéticos. Es el caso de Werner Beinhauer que en su

investigación sobre el español coloquial (25) ha utilizado veintidós obras dramáticas y dos novelas, y de Emilio Lorenzo, que no vacila en declarar:

podemos atribuir la condición de competentes a insignes narradores y autores teatrales de la época actual que tratan de darnos, con las limitaciones voluntarias exigidas por los fines literarios que persiguen, un trasunto fiel del español hablado en la comunicación diaria (...). Algunos de estos textos (...) me parecen (...) perfectamente logrados. Curiosa y paradójicamente, esta reproducción, casi óptima a nuestro juicio, se alcanza en textos que reflejan el fluir de un monólogo interior o que, siendo parte de un diálogo, prescinden de la participación oral del interlocutor, quien, sin embargo, se hace presente por arte y técnica del narrador, en sesgos y quiebros del aparente monólogo, en la carga evocativa de éste, capaz de reflejar como un espejo, todos los datos relevantes que están condicionando el texto y permiten su cabal comprensión (26).

En resumen, el lenguaje como aprehensión del mundo es el supuesto de la cultura en tanto imagen interpretativa de la realidad; como actividad dialógica, es fundamento de lo social y de la historicidad del hombre: por eso mismo es instrumento de comunicación y de praxis social; finalmente, el lenguaje como actividad creadora es el primer fenómeno de la libertad del hombre:

una de las formas de que dispone el hombre moderno para decir NO a todos esos poderes que, no contentos con disponer de nuestras vidas, también quieren nuestras conciencias (27).

NOTA DEL AUTOR

El presente texto, es, en gran medida, una reescritura del que, con el título de “Si dos dicen lo mismo. . . pues no es lo mismo. Acerca del decir y la lengua materna”, se publicará —también en homenaje a Guillermo Araya— en *RLA*. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada, de la Universidad de Concepción (Chile). Ahora, he enfatizado la dimensión creadora del lenguaje y su relación con la libertad, he modificado y reducido la ejemplificación y suprimido casi totalmente los análisis semánticos, en cierto modo más técnicos, que incluirá la versión de *RLA*. *

NOTAS

(1) Guillermo Araya, “Hombre y lenguaje”, *Mapocho*, I, 2 (Santiago, 1963), p.82.

(2) En su trabajo “Hombre y lenguaje” (ver nota 1), riguroso y esclarecedor como todos los suyos, Guillermo Araya rastrea el antropocentrismo en tres aspectos teóricos: “idea de sistema, cambio lingüístico y situación comunicativa concreta”, y en tres notas pertenecientes a los hechos lingüísticos mismos: el género, la sexualización del mundo y el ‘sujeto de los verbos que significan fenómenos naturales’. Por mi parte, en “Si dos dicen lo mismo... pues no es lo mismo” (ver nota del autor), he destacado —siguiendo a Coseriu— la significación, la comunicación y la creatividad como rasgos fundamentales del lenguaje, siguiendo, como se ve, un camino muy próximo (proximidad que sólo descubrí ahora y me alegra y emociona) al de Guillermo Araya.

(3) Véanse, por ejemplo, sus trabajos: “Hombre y lenguaje”, ya citado; “Dimensiones semánticas del lenguaje”, *Mapocho*, II, 1 (1964), pp. 179-193; “El ‘Genus Dicendi’ del pensamiento”, *Estudios Filológicos*, 2 (Valdivia, 1966), pp. 241-269, así como los dedicados a Américo Castro y Ortega y Gasset.

(4) Eugenio Coseriu, “El lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual”, *El hombre y su lenguaje*. Estudios de teoría y metodología lingüística, Madrid, Gredos, 1977, pp. 53-54, nota. Véase también, en el mismo libro, “La situación en la lingüística”, y “Designación y significados a la luz de la semántica estructural”, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977.

(5) En el cuento “Las babas del diablo”, Julio Cortázar se plantea la posibilidad de transgredir el sistema pronominal, como una manera de sugerir una perspectiva plural y simultánea: “Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos...”, *Las armas secretas*, 6a. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 77.

(6) La jerarquía dominante del sentido en los discursos, posibilita el que tales incoherencias cumplan una finalidad significativa. La abolición de la lógica normal sugiere a Vicente Huidobro el empleo

de expresiones como: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”, “Un poema es una cosa que será”, “y el árbol se posará sobre la tórtola”, etc. *Altazor*, en *Obras completas*, I, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1976, pp. 382 y 406. Con fines parecidos, Alejo Carpentier escribe en “Viaje a la semilla”: “Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó una monja apartando una lumbre... Cuando el médico movió la cabeza con desconsuelo profesional, el enfermo se sintió mejor... Era el amanecer. El reloj del comedor acababa de dar las seis de la tarde.”, *La guerra del tiempo*, La Habana, Ediciones Unión/Narraciones, 1963, pp. 48-49.

(7) Cf. Eugenio Coseriu, *Más allá del estructuralismo*, I, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 1982, especialmente pp. 22-30.

(8) Véanse, por ejemplo, la obra dramática de Eugenio Ionesco, especialmente, *La cantante calva*, o las obras narrativas llamadas de la corriente de la conciencia o la poesía trílca de César Vallejo.

(9) Aun la poesía puede servirse de tales expresiones: la antipoesía de Nicanor Parra, las aprovecha con extraordinaria eficacia.

(10) En “Si dos dicen lo mismo... pues no es lo mismo”, hago un análisis de algunas posibilidades expresivas y valores semánticos del enunciado (verdadero discurso repetido): “Cuidado con la pintura”.

(11) Américo Castro, “Media un milenio entre las palabras España y Español”, *Estudios Filológicos*, 3 (Valdivia, 1967), p. 58.

(12) Maurice Merleau-Ponty, *Filosofía y lenguaje*, Buenos Aires, Proteo, 1969, p. 29.

(13) Eugenio Coseriu, “La creación metafórica en el lenguaje”, *El hombre y su lenguaje*, ed. cit., p. 80.

(14) Cf. Eugenio Coseriu, “El hombre y su lenguaje”, *El hombre y su lenguaje*, ed. cit., p. 23.

(15) Cf. Eugenio Coseriu, “El lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual”, *El hombre y su lenguaje*, ed. cit., p. 47.

(16) Dámaso Alonso, “Unas palabras”, en Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 7-8.

(17) Walter Porzig, *El mundo maravilloso del lenguaje*. Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna, Madrid, Gredos, 1964, p. 218.

(18) Amado Alonso, “Estilística y gramática del artículo en español”, *Estudios lingüísticos*. Temas españoles, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1961, p. 131.

(19) Alusión circunstancial a un personaje de la televisión chilena que encarna tal actitud.

(20) Andrés Gallardo, *Historia de la literatura y otros cuentos*. Concepción, Impresos Andalién, 1982, pp. 41-46.

(21) “El lenguaje literario amplía y enriquece el léxico y afina los matices significativos con una incesante labor creadora”, Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, 1972, p. 30.

(22) “La función de la ejemplaridad emanante de la actividad literaria es precisamente servir de marco de referencia para la conciencia de la más alta armazón del idioma. No se trata, pues, de aceptar una autoridad externa a la lengua, sino de hallarla en el actuar mismo de los hablantes más arraigados en las zonas de mayor tensión comunicativa, o sea, en la actividad creadora”, Andrés Gallardo, “Andrés Bello y la conciencia del idioma”, *Atenea*, 445 (Concepción, 1982), p. 130.

(23) Cf. Javier Navarro, “Lectura y literatura”, *Lectura y vida*, I, 3 (Buenos Aires, set. 1980), pp. 4-9.

(24) Esta capacidad totalizadora del discurso literario fue muy bien observado por Guillermo Araya, al compararlo con el decir científico: “el pensamiento científico es siempre fragmentario y circunscrito y nunca podrá alcanzar la amplitud y riqueza de sentido que una forma literaria...”, “El ‘Genus Dicendi’ del pensamiento”, *Estudios Filológicos*, 2 (1966), p. 255.

(25) Véase nota 16.

(26) Emilio Lorenzo, “Consideraciones sobre la lengua coloquial”, en Rafael Lapesa (coord.) et al., *Comunicación y lenguaje*, Madrid, Editorial Karpos, 1977, p. 172.

(27) Octavio Paz, “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, *Las peras del olmo*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, p. 37. *

RASGOS FORMALES DEL DISCURSO CENSURADO

□ JUAN CARLOS LERTORA

En todo conjunto social existen tabúes lingüísticos, estados de cosas cuya mención es considerada socialmente reprensible, temas enteros que no pueden ser referidos, protegidos por una suerte de ley del silencio que los integrantes de una colectividad reconocen de manera tácita; obviamente, esta situación se agudiza aún más con la imposición de un sistema represivo oficial. Entre las prácticas discursivas vigiladas no es la literatura la que más sufre y, como recordara Angel Rama, afortunadamente son pocos *los auténticos escritores que decididos a decir su verdad, no hayan encontrado el modo de hacerlo, a pesar de la censura rígidamente impuesta* (1).

Las coerciones que impone la censura afectan al modo de producción y de recepción del discurso literario y no a la naturaleza de la obra de ficción que es, por definición, alusiva, suspende la referencialidad inmediata para instaurar su propio marco de referencias; son sus implicaciones y no las afirmaciones ostensibles las que potencian la configuración del sentido y posibilitan la creación de una imagen de mundo. En el despliegue del mundo imaginario que vehicula toda ficción lo no dicho adquiere significación en la imaginación del lector y así lo dicho se expande hasta asumir una significación mayor que la que se pudiera suponer.

Cuando se imponen coerciones sobre las prácticas discursivas, esta condición alusiva de la obra literaria se acentúa y el sujeto de la enunciación debe adoptar un discurso que aparenta ser escritura blanca, no intencionada, revestida por la apariencia. No debidamente comprendido, el contrato establecido entre texto y lector puede ser deceptivo.

Considerar el discurso literario cercado por la represión obliga a reconocer que los discursos literarios también participan en el vasto universo semántico colectivo. El conjunto social se define así como el espacio donde coexisten en relación dialéctica todas las prácticas discursivas posibles que permiten la actualización de procesos comunicativos.

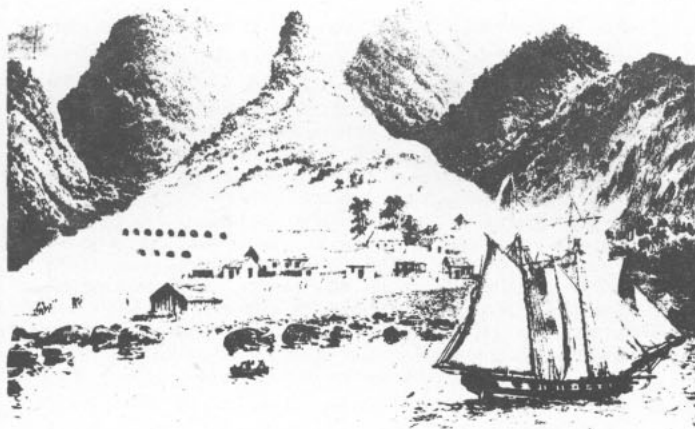
Si bien los discursos literarios no poseen estatuto de discurso real, constituyen una práctica semiótica más dentro del universo semántico social. Este se caracteriza por la convergencia, por la tensión entre discursos de poder y discursos reprimidos, por la interacción entre discursos dominantes y discursos dominados. Estos últimos tienden a desplazar los discursos de poder y se postulan como la subversión de la ideología dominante; cuando, por el contrario, no discrepan de los postulados de la ideología vigente, son irremisiblemente absorbidos por el discurso de poder y pierden toda eficacia.

Puesto que toda ficción está sostenida por un sociolecto con el que se identifica, responde siempre con su propia carga ideológica en la medida en que toda manifestación discursiva articula no sólo intereses individuales sino básicamente sociales.

Planteado de esta manera, se comprende que los sistemas discursivos que fundan universos imaginarios no difieren de otras prácticas semióticas que instituyen un contrato implícito entre las dos instancias que participan de todo acto de comunicación intersubjetivo, que se poya en un cuadro jurídico-convencional basado en la modalidad de un hacer persuasivo del enunciador y un hacer interpretativo del enunciatario. La persuasión del interlocutor condiciona la constitución de todo acto de comunicación. Pero el discurso sometido a restricciones reformula los términos con que se establece el pacto entre enunciador y enunciatario en la medida en que no puede tratarse ya de un hacer persuasivo que persigue un hacer parecer verdadero, sino de sobreponer el nivel de las significaciones aparentes al nivel de las significaciones implícitas. El discurso así organizado constituye entonces un simulacro engañoso destinado a ocultar más que a decir. En el interior del discurso se crean dispositivos que permiten la existencia simultánea de un nivel de significación literal y otro implícito, pero con indicios que permitan al lector cómplice un hacer interpretativo que haga accesible el desprendimiento de las significaciones que el nivel literal recubre.

Este doble juego de niveles de significación, que exige también una lectura doble del texto de ficción, responde a la competencia discursiva, a la manipulación del productor del discurso que es capaz de activar significaciones que sólo la competencia receptiva puede descodificar: *El hacer persuasivo, ejercido por el enunciador, tiene una sola finalidad: buscar la adhesión del enunciatario, condicionada por el hacer interpretativo que éste, a su vez, ejerce. La construcción del simulacro de verdad, tarea esencial del enunciatario, está al mismo tiempo tan ligada a su propio universo axiológico como al del enunciatario y sobre todo, a la representación que éste se hace del universo del enunciador. Se comprende entonces que, en tales condiciones, el concepto de verdad se encuentra cada vez más sustituido —en la reflexión epistemológica— por el de eficacia* (2).

Para que se produzca esta eficacia, el discurso debe basarse sobre las premisas de la presuposición, que veladamente oriente el hacer interpretativo y debe proyectar también, en la configuración del mundo ficticio, elementos de repertorio comunes a ambos sujetos del pacto que la ficción postula.



Presidio de la Isla de Juan Fernandez 1832

La apelación a los valores virtuales del universo axiológico común a ambas instancias es condición necesaria a todo texto ficticio, pero que la obra sometida a censura debe acentuar mediante la alusión y la omisión, que sólo se cargan de sentido cuando se conjugan la consciente manipulación del enunciadore y la competencia receptiva.

De esta manera, *los blancos y las negaciones aumentan la densidad de los textos ficticios, pues las omisiones y cancelaciones indican que prácticamente todas las formulaciones del texto refieren a un contexto no formulado y así el texto formulado tiene una especie de doble no formulado* (3), de modo que *el significado emerge como el reverso de lo que el texto presenta* (4).

La presuposición debe ceñirse, en los textos sometidos a censura, a condiciones específicas. Los dos niveles de significación deben dar la apariencia de ser independiente, aun cuando uno —el de la significación implícita— no pueda darse sin la existencia del otro —el nivel de significación literal—. Puesto que en estos textos se trata de conseguir el máximo de eficacia de la significación del discurso a expensas de una especie de inocencia del silencio, de lo aludido, el enunciadore reduce su responsabilidad al nivel de la significación literal, que siempre puede presentarse como independiente. En cuanto a la significación implícita ella puede, con una cierta apariencia, ser puesta en la responsabilidad del enunciatario (Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*), cuya complicidad indispensable se basa en la modalidad de un querer aceptar, de formar parte del pacto implícito que postula la doble lectura de actos de lenguaje cuya fuerza ilocucionaria puede parecer deceptiva si no es correctamente interpretada (5).

La presuposición resulta eficaz únicamente cuando *emisores y destinatarios implican y presuponen analógicamente una cantidad suficiente de presuposiciones de situación* (6); éstas se caracterizan por ser *constituyentes de aquel "mundo posible" supuesto en una actividad comunicativa, en el nivel obligatorio de interpretación respecto del texto enunciado en tanto que es una clase de información* (7). Se asegura la eficacia de la presuposición sólo si texto y lector comparten una determinada semejanza de percepción y evaluación de la situación comunicativa; la situación se integra al enunciado como un elemento indispensable a su constitución semántica.

La representación de un mundo posible es condición decisiva para la eficacia de un texto sometido a restricciones. En él ha de haber suficientes marcas reconocibles para que el lector pueda conectar los valores virtuales potenciados por el universo imaginario a su propio repertorio de experiencias. Si, por el contrario, el texto despliega exclusivamente una imagen de mundo extraña, cuya total inverosimilitud no guarde ninguna relación con la zona de experiencias del lector, la comunicación entre éste y el texto fracasa (8). Esto no significa que para sortear la censura el texto no pueda recurrir a elementos fantásticos o de deformación grotesca para implicar una determinada situación que no puede ser representada alusivamente de otra forma. Por el contrario, estas categorías permiten la proyección eficaz de la significación implícita, como sucede en *El arte de la palabra*, de Lihn, por citar un ejemplo conocido.

Los rasgos formales distintivos del discurso vigilado se apoyan en el ocultamiento y la intencionalidad oblicua. Los procedimientos usuales que codifican la manipulación de presuposiciones, blancos y negaciones actualizan distintos grados de relación metafórica; de ahí el empleo constante de figuras retóricas —metáfora, litotes, alegoría, analogía, etc.— así como el frecuente recurso a la ironía como base de un discurso de doble proceso enunciativo, la parodia, la deformación grotesca, el simbolismo o la imagen onírica para la configuración de claves que apelan a la competencia receptiva. Pero sólo el empleo constante de estos procedimientos puede asegurar la consolidación de isotopías que dotan de sentido a lo ausente mediante la reposición de elementos implícitos por sobre los aparentes de la estructura superficial.

Los textos recogidos en *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980* (9) ofrecen un buen ejemplo de los mecanismos que articulan el discurso literario vigilado, pues se trata de obras escritas y representadas bajo el irracional sistema represivo impuesto en Chile después del golpe de estado. Todas estas obras operan por relación contextual para evocar alusivamente elementos constitutivos de la situación chilena reciente.

Cuántos años tiene un día, creación colectiva de *Ictus*, recrea la imposibilidad de grabar un programa de televisión debido a las constantes interferencias de la gerencia, representante de un poder absoluto e invisible. El gerente nunca aparece en escena, pero desde un atilillo domina todo el espacio físico y psicológico, las esferas de acción de los personajes, y sólo se hace presente mediante amenazas transmitidas indirectamente, o por carta; esta última contiene todos los estereotipos y marcas lingüísticas propias del discurso de poder oficial: es aseverativo, sordo al diálogo, se autoatribuye la representación de valores de rectitud y pureza de conducta moral, sanciona sin permitir réplica, etc. En carta firmada por el "Comité de Sanamiento Interno", se lee: *Los valores éticos, la imagen de prioridad y de respeto de que deben dar testimonio todos los miembros de nuestro Canal, es quebrantada a diario por los periodistas Fernando Sierra y Martín Alvarez, causando el consecuente escándalo y desánimo en el personal. El lenguaje soez que ambos emplean a veces, sin respetar el pudor de las damas; el descuido personal que los caracteriza, reñido con las normas elementales de higiene, como el pelo largo de Alvarez y la conducta orgiástica del otro, que atentan con las normas del armónico convivir, hacen recordar el descuido, el desenfado y la grosería que caracterizó a este país en tiempos afortunadamente sobrepasados para siempre.* Quien posee las claves que informan el contexto al que este discurso remite puede operar la doble lectura que el texto requiere, y reconocer la falacia semántica que recubre el nivel literal del discurso.

Cuando el discurso de personaje busca la recta evaluación de sus postulados por parte del receptor, recurre a situaciones paralelas pero alejadas en tiempo y espacio. Así, el presente de la historia representada (Chile, 1978. Dictadura militar) se interrumpe con una analepsis (Argentina, 1958. Reciente elección de Frondizzi) para potenciar por analogía:

CECILIA ¿Y cómo es que a Chile mandas un artículo de elogio al triunfo de la democracia, con cifras, citas y de un cuánto hay?

IGNACIO ¡Porque Chile es otra cosa!

CECILIA ¿Por qué?

IGNACIO Porque en Chile no podrían entender otra cosa.

CECILIA ¿Por qué?

IGNACIO Porque una democracia ininterrumpida no puede entender a una dictadura apenas interrumpida.

Más adelante, Cecilia expresa: ... Total no somos nosotros los que vivimos en una dictadura. Después de ambos diálogos se cambia abruptamente de situación.

En *Baño a baño* (10) la acción transcurre en un espacio cerrado que representa un gimnasio y baño turco pintado entero de blanco, símbolo con que el discurso dramático proyecta la idea de pureza e intrascendencia temporal; consecuente con la lógica interna del discurso, los personajes intentan afirmar su existencia inmutable al cambio físico situándose, también, al margen de toda transformación histórica: *Aquí no hay posibilidad de muerte. Aquí no hay desesperación, NUNCA habrá un desastre. ¡Permaneceremos con vida joven, hermosos, inagotables! ¡Aquí no hay lugar para ojos hundidos, para pellejos pálidos ni cuerpos huesosos!* En el transcurso de la acción dramática los personajes experimentan transformaciones y asumen alternadamente funciones de acatamiento/rebelión, mantienen una relación de flagelador/flagelado, funciones a las que corresponden discursos de poder y discursos reprimidos. Una doble lectura que tenga presente relaciones contextuales puede advertir la base histórica sobre la cual se construye el discurso de poder que, privado de toda lógica y vuelto hacia sí mismo, confunde en un mismo sintagma conceptos de distinta naturaleza:

J.J. a R.R. Y usted, ¿estaría loco?

R. R. Yo, ni preso. Diez minutos loco y me vuelvo preso. Empero, lo que presos y locos tienen en común es que ambos ...

TODOS (Históricos) ¡Perjudican-la-tranquilidad-pública! ¡

R.R. (De pronto enojado): Jorge Juan, usted me sigue molestando y palabra que lo mando loco.

J.J. ¡No me levante la voz! Tenga mucho cuidado, que lo puedo volver preso.

El obsesivo afán de preservar el organismo, biológico y social, de toda contaminación e impurezas, el culto al físico son estereotipos lingüísticos que se pueden rastrear en el paradigma del discurso fascista y que aparecen parodiados también en *Una pena y un cariño* (11): *Defenderemos así, con uñas y dientes, nuestra integridad y derrotaremos cualquier microbio o infección que pretenda corroer la salud de este perfecto organismo que se llama Chile.* (Obviamente la asociación de "microbio" e "infección" con la presencia de ideologías consideradas "no nacionales" es evidente en este segmento.)

En *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (12) también los personajes experimentan cambios de personalidad hasta confundir los límites de lo real y lo irreal. La acción dramática se desarrolla entre las paredes y puertas cerradas de un restaurante que en otros tiempos conociera mejor fortuna. Aislado del exterior: *Ahora todo está más tranquilo, mira el local, tenemos orden, limpieza, tenemos paz... Nos acostamos más temprano y los clientes están calladitos, tranquilos, cada uno en su reservado.* Las implicaciones que encierra el nivel literal sobre el control del espacio son decidoras, en particular el último segmento: los *clientes* no pueden sino estar tranquilos *cada uno en su reservado*, pues éstos, como el espacio escénico, están también amurallados, enterrada su vida libre en vida. Si la reproducción de clichés que revisten el discurso de poder orientan la lectura interpretativa de manera que la responsabilidad

recaiga en el lector/espectador, otro tipo de alusión apela a un esfuerzo, a una competencia receptiva mayor, como ocurre en *El último tren* (13). El personaje Ismael, luego de enfrentarse a la brutal revelación de que su hija ha debido prostituirse para salvar la angustiada situación económica familiar, y que ha sido vejada por el representante del gobierno, Marcial, busca refugio en la locura. En su parlamento final, Ismael dice: *A la niña la mordió un perro, Rafael... Pero los niños se recuperan con tanta facilidad... los jóvenes se recuperan rápidamente... Para nosotros es más difícil... ¿Sabes por qué muerden los perros, Rafael?... ¡Por el miedo!... Los perros huelen el miedo y por eso muerden... Así es que no hay que tener miedo, porque ahí es cuando los perros muerden.*

Un hacer interpretativo que reconozca el contexto al que este discurso reenvía por alusión puede verificar la gradación desde el nivel de significación literal al de significación implícita. El elemento que permite operar a este doble nivel de lectura es la polisemia de la palabra *perro*, base clasemática que opera como foco de toda la metáfora. Los sentidos que se pueden desprender pueden ser: (i) A la niña la mordió un perro en su juventud; (ii) la mordida de perro es la vejación de Marcial y sus consecuencias; (iii) por extensión semántica, apoyada en el contexto, la mordida de perro simboliza la herida que Chile recibiera con el golpe militar; (iv) los perros muerden a mansalva y por el miedo. (v) no hay que temer a los perros; (vi) esperanza de que siempre las jóvenes generaciones se recuperan de las mordidas arteras. Es evidente que, a pesar de las coerciones de un sistema restrictivo, el texto ficticio siempre encuentra recursos para sortear las trabas, y que sus sintagmas siempre registran las pulsiones conscientes e inconscientes, individuales y colectivas de las situaciones humanas que le sirven de material. *

NOTAS

- (1) Angel Rama. "La censura como conciencia artística".. *Prismal/ Cabral*, 3-4, 1979, p. 6.
- (2) A.J. Greimas y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1978, p. 433).
- (3) Wolfgang Iser. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 225-226.
- (4) *Ibid.*, p. 228.
- (5) Una buena definición de esta modalidad se encuentra en Clayton Koelb, que distingue como derivado de las "apistic fictions" las "alethetic fictions": "The most prominent feature of alethetic fictions is that they 'hide' the truth they mean behind the untruth they speak." *The Incredulous Reader. Literature and the Function of Disbelief* (Ithaca: Cornell University Press, 1985, pp. 35-36).
- (6) Siegfried Schmidt. *Teoría del texto* (Madrid: Gredos, 1977, p. 108).
- (7) *Ibid.*, p. 108.
- (8) Se trata de la segunda variedad de "apistic fictions" propuesta por Koelb, que denomina "lethetic fictions", o narraciones que no poseen ningún sentido alegórico.
- (9) María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal (eds.) *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (Antología crítica)* (Minneapolis: Minnesota Latin American Series, 1982).
- (10) Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra. *Baño a baño* en Hurtado et al, *Op. cit.*
- (11) José Manuel Salcedo y Jaime Vadell. *Una pena y un cariño* en Hurtado et al, *Op. cit.*
- (12) Marco Antonio de la Parra. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* en Hurtado et al, *Op. cit.*
- (13) Gustavo Meza y Teatro Imagen. *El último tren* en Hurtado et al, *Op. cit.* *

APROXIMACIONES A "LA PALABRA QUEBRADA"

ENSAYO SOBRE EL ENSAYO, DE MARTIN CERDA.

□ MANUEL ESPINOZA ORELLANA

El ensayo es una forma de reflexión escrita. No es un trabajo de información circunstanciada ni un prodigio de erudición. Idealmente es una forma profunda de mirar un espacio del mundo y del hombre y penetrarlo hasta dar de él una imagen humana. Es un modo del conocimiento, pero lo es también de la belleza; es decir, en el ensayo la escritura adquiere el tono de la aventura; es la aventura del pensar hecha palabras. Martín Cerda cita a Montaigne; efectivamente, he allí al fundador moderno de la forma ensayística. Es la incursión de la razón en la búsqueda afanosa del equilibrio; para el hombre del siglo XVI el equilibrio era prueba de lo verdadero; descubrir las correspondencias elementales que dan sentido a las relaciones entre las cosas y entre las ideas. El ensayo fue así una pieza reflexiva, un trabajo de acercamiento a lo trascendente del mundo y de la vida. Pero el conocimiento evoluciona, se hace extenso y profundo. La reflexión ha de ser llevada a otros niveles; entre el mundo y el hombre se da una relación en que lo esotérico de ayer es claridad y certidumbre de hoy. Martín Cerda cita a Ortega y Gasset como paradigma de un pensar ensayístico en español, de precisas consecuencias en nuestro presente. Es posible. Nosotros dudamos de su vigencia actual. ¿Cómo sostener hoy el vitalismo de Ortega y Gasset? La belleza de sus proposiciones puso convicción en los argumentos; pero la hermosa escritura, una vez asimilada hace sentir su vacío. Hay más, mucho más verdad en el discurso áspero y defectuoso de Miguel de Unamuno que en el de Ortega; con ello queremos mostrar que el ensayo adquiere su belleza en la pasión profunda de las convicciones con que se exponen las ideas. De Ortega, ni su concepción generacional, ni sus proposiciones históricas ni sus argumentaciones sobre el arte y sus evoluciones tienen la solidez de un pensar que trascienda hacia el momento actual. Queda la elegancia de su prosa, su claridad relevante, su traducción del pensar filosófico alemán a una atmósfera asequible con nuestra formación latina. Fue un buen ensayista. Hoy su modelo ha sido superado por nuestra circunstancia histórica. La razón se hace crítica de sí misma, el ensayo es también pensar crítico, sobre todo, en nuestro continente iberoamericano. He aquí, entonces, el problema: Martín Cerda con su interesante trabajo demuestra que no hay en Chile y en Hispanoamérica una tradición histórica del ensayo. Sobre todo en Chile. Ha habido cronistas ilustres, chilenos estudiosos de la historia y la educación. Chile es el primer país de América hispana que desarrolla la imagen de un estado docente configurado sobre necesidades generales observadas en nuestra realidad socio-cultural. Si esa imagen pareció siempre extemporánea se debió a otros motivos, pero la educación

He aquí el ensayo materia de interrogación. Martín Cerda se acerca a lo que podría ser su historia y muestra la imagen, lo que ha dado de sí, la desconfianza traslucida en las definiciones de quienes han dudado de su eficacia otorgándole una importancia secundaria. Sin duda ha habido grandes y no tan grandes ensayistas occidentales; basta eso para que la forma del ensayo exista; digamos, la tendencia a entrar en el juego de las opiniones escritas. No otra cosa es el ensayo. Hablamos de opinar, no es sólo un acto de la palabra, es un acto del espíritu, es decir, es primero reflexión. Opinar sin reflexión es pan cotidiano, lo descubrimos en la calle, en el café, en el bar, en los estadios, en la plaza pública. Si el hombre de la ciudad es el hombre de la calle, es también el individuo que opina al pasar porque se siente obligado a ello; lo obliga el lenguaje, hay demasiadas palabras en el ambiente cotidiano y muy pocas cosas reales para nominar.

Es así cómo el juego de las opiniones ha perdido crédito al finalizar el siglo XX; pocos libros y demasiada prensa, información horizontal de hechos y cosas que han de morir vertiginosamente. Los individuos confunden hoy la modernidad con la velocidad. Las más de las veces se opina para denostar, para rebajar con palabras los ademanes y gestos humanos; se opina desde la ignorancia; cada vez se sabe menos de lo humano y más de lo efímero y contingente. Por eso es importante aclarar la relación necesaria entre reflexionar y opinar.

chilena ha tenido excelentes profesionales. Mas no hemos sido una nación de ensayistas. Quizá por las mismas razones que hemos sido un país de poetas. Entre el ensayo y la poesía hay un problema de actitud mental. El chileno está confrontado permanentemente a un esfuerzo vital que lo torna pragmático; luego esta constatación de la exterioridad lo hace también contemplativo; transforma lo real en imágenes, el sentido de lo analógico es en el chileno una fuerza instintiva o casi instintiva; de lo más vulgar a lo más refinado, las imágenes brotan de él y le sirven tanto para un chiste como para expresar y fijar la verdad transitoria de un sentimiento. Pero entre el pragmatismo y la contemplación no se da en nuestros compatriotas como una constante, una inclinación hacia la profunda reflexión. Chile no ha dado, por eso, un Octavio Paz, un Jorge Luis Borges, un Alfonso Reyes.

Es así como el ensayo muestra una tradición eminentemente europea, y quienes se ocupan de él, deben recurrir a esa tradición. No es raro entonces que Martín Cerda se apoye en Georg Lukács, L. Goldmann, Walter Benjamin, T. Adorno, Costas Axelos, y, entre los más actuales, Roland Barthes. Todo escritor se desenvuelve en un sistema de preferencias. En el autor de este trabajo nos llama la atención su marcado acento preferencial. ¿Por qué? Porque recordamos a Lukács y no podemos olvidar su obra de madurez, *El asalto a la razón*. Allí está lo que podríamos denominar el pensamiento esencial del escritor; surge en un momento clave de la ideología mundial; se trataba de definir la expresión esencial del irracionalismo, no en la manifestación franca e inconfundible de la Alemania nazi, sino bajo la equívoca máscara del stalinismo y bajo los dorados cantos de sirena del capitalismo mundial. No olvidemos que Lukács fue militante comunista, del cual abjuró debido al stalinismo. Por lo mismo no era extraño que criticase lo que denominaba la "ideología existencialista" de Sartre, englobándola dentro de su imagen del irracionalismo, con lo que demostraba, a lo menos, falta de perspicacia para comprender amplia y profundamente el pensamiento de Sartre. Creemos que Lukács, si bien constituyó un momento importante en la expresión ideológica mundial entre los años 1930 a 1950, no tiene nada que aportar a la interpretación del mundo y del hombre en nuestros días inmediatos.

A los efectos de considerar la evolución y desarrollo del ensayo en el siglo XX, creemos que los franceses han aportado una cuota de pensadores de lúcida mirada, que confirmaron a partir del período de entreguerras con irreprochable elocuencia el sentido de su forma y la envergadura de su temática. Nos referimos, por ejemplo, a Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Maurice Blanchot, Henri Lefebvre, etc. Todos ellos han hecho del ensayo una forma de expresión actual; allí su lenguaje eminentemente crítico obliga a la escritura a una renovación permanente. Pero esto es nada más que una acotación personal. El trabajo de Martín Cerda tiene un valor en sí innegable: su presencia se erige en proposición, es necesario volver la mirada hacia nuestro ambiente intelectual. ¿Qué es lo que impide el desarrollo del ensayo en Chile; por qué cuando se piensa, se hace de manera tan somera, superficial, movido ese pensar por el resentimiento y por la vanidad más que por un deseo profundo de fundar certezas y convicciones dinámicas?

Es posible que estemos exagerando. Desgraciadamente la media tiende más a una confirmación que a una refutación de nuestras palabras.

He aquí cómo el autor nos pone de pronto ante un sujeto de reflexión de importancia fundamental en la expresión cultural de todo pueblo. T. Adorno hace una crítica de la cultura occidental según la ve en el pensar de Spengler; él desea convertir el pesimismo spengleriano en una imagen objetiva del cómo y el por qué de las crisis occidentales. Nosotros participamos de esas crisis porque somos occidentales por adopción. Occidente ha entregado técnicas de pensar, sus sistemas de conceptualizaciones han nutrido de manera precisa el desarrollo de la reflexión hispanoamericana. Si Martín

Cerda nos muestra lo que ha sido y continúa siendo el ensayo en los niveles europeos, es porque nosotros, iberoamericanos, no nos hemos preocupado de ser contestatarios a esos niveles.

¿Y por qué ha sido así? Porque la occidentalización continental nos introdujo en el vaivén de las crisis culturales que afectan al mundo europeo. Nos definimos por esas crisis, las sentimos en nosotros y confirmamos la confusión esencial en que estamos a partir de nuestros orígenes institucionales. Formamos parte del desarrollo crítico de occidente, pero al mismo tiempo constituimos nuestra propia crisis regional: nuestra cultura está condicionada por nuestra falta de desarrollo material; eso nos destina a ser copistas, emuladores, cómicos dispuestos siempre a representar el drama de otros pueblos. No hay una gran dramaturgia hispanoamericana en la que se represente un conjunto de aspiraciones de ser y consistir continentales; nuestro criollismo hizo de la falsedad una infame certeza. Pensar, debiera ser para el intelectual iberoamericano desnudar las palabras de todo vestigio de falsedad en relación con nuestros contextos; aprender a nominar nuestra realidad en el trasfondo de una presencia que es una negación: no somos españoles ni indígenas. ¿Qué somos?, somos continentales de América. Con ese espacio de ambigüedad démonos a la tarea de fundar una mirada. Es importante el trabajo de Martín Cerda porque nos da la ocasión de reflexionar sobre esta materia. Hispanoamérica ha dado buenos ensayistas, sólo que han nacido prendidos en la luminosidad de lenguajes que siempre les iban por delante. Sin embargo se ha hecho bastante. Allí están los contemporáneos nuestros, Octavio Paz y Jorge Luis Borges. Sus temas, aún enredados profundamente en la trama de una conceptualización tradicional, otorgan a la imagen del continente una medida que pugna por florecer en particulares gestos reivindicativos. Hermosos lenguajes los de ambos autores; ello nos hace pensar en las ingentes posibilidades para el desarrollo de una ensayística continental nutrida, variada y vuelta sobre nuestra exterioridad para un ensimismamiento profundo.

Y hablamos del ensayo, no de ese trabajo circunstanciado que semeja una acta notarial de términos enrarecidos que desvitalizan la imagen del hombre. Esos articulistas informativos que suelen pasar por ensayistas, obstaculizan y pervierten las posibilidades de mostrar la imagen de nuestro mundo iberoamericano, transmutado en ideas y pensamientos renovados.

En el trabajo de Martín Cerda se establece una certeza: El ensayo es un género literario, una forma de lenguaje escrito mediante el cual el autor se siente tentado a mostrar un fragmento de lo real, ya esté constituido por una imagen directa o por otros lenguajes en que ese fragmento haya sido aprehendido y recreado en una mostración individual. La fragmentariedad es un hecho Cerda la muestra en la realidad del hombre, pero al mismo tiempo deja sentada su ilusoria perspectiva, en cuanto, en todo acto de escritura el ensayista juega la totalidad de sus visiones. La fragmentariedad es parte de una totalidad que en todo momento se disgrega para renacer en tanto sujeto de las preocupaciones humanas. Es que un mundo complejo y extenso, inabarcable como totalidad por la experiencia humana, hace del artista y del escritor formas fraccionadas que en sí encierran la particularidad de constituirse en perspectivas que tienden hacia el centro del intralenguaje; es decir, en tal sentido, todo fragmento repite la presencia del todo; esto hace que muchos pensamientos del pasado regresen y con ellos reviva toda una problemática vital. Hoy la modernidad es fundamentalmente una actitud crítica que involucra sin exclusión a todo el pensamiento; esta reflexión crítica está presente en el arte y está también en el ensayo; de tal modo sus formas corresponden a un proceso en constante renovación. Lo interesante es que trabajos como el de Martín Cerda constituyen una permanente preocupación en tanto búsqueda de un camino para la reflexión continental. *

EL ANARQUISMO DE MANUEL ROJAS

□ DARIO A. CORTES

... el proletario, el hombre de trabajo manual, el paria, el desposeído, como él decía, puede y debe, como cualquier otro ser, valerse de todos los medios y de todos los recursos para subsistir, aunque algunos no sean absolutamente legales. No se trata de juntar dinero ni de adquirir bienes; se trata de comer, ¿entiendes? ; puedes dejar de hacer esto o lo otro, leer libros o fornicar; no puedes dejar de comer.

de "Mejor que el vino"

Manuel Rojas Sepúlveda (1896-1973), conocido principalmente como el autor de *Hijo de ladrón* (1951), representa uno de los valores más destacados de la narrativa chilena contemporánea, no sólo por la magnitud de su obra sino también por su contribución al desarrollo y madurez de la literatura hispanoamericana en general (1). Aunque recibe numerosos premios literarios y es reconocido por la crítica, como uno de los mejores realistas de América (2), su narrativa ha sido injustamente olvidada. Su obra que abarca cincuenta y cuatro años de creación literaria, comienza en 1917 con su primer poema "Lo mismo que un gusano que hilara su capullo" y concluye con su última novela, *La oscura vida radiante* en 1971. A lo largo de esta vasta trayectoria literaria Rojas ha cultivado todos los géneros.

En este trabajo no se pretende hacer un análisis del pensamiento anarquista de Manuel Rojas en relación con las teorías de los mayores escritores libertarios de fines y comienzos de siglo. Apenas se intenta reconocer que "el humanismo", el "espíritu de fraternidad" y "la compasión hacia el desprivilegiado de la sociedad", términos que se han usado para designar su obra literaria, deriva principalmente de su formación anarquista. En uno de sus últimos libros de ensayo, *Viaje al país de los profetas*, Rojas destaca este aspecto esencial de su estilo: *Tengo una formación ideológica socialista, más bien dicho, una formación anarquista, formación que no he dejado nunca, por más que las circunstancias de la vida y de mi vida me hayan reducido al solitario trabajo de escritor* (3).

La narrativa anarquista de Rojas no depende de un mensaje directo o de uso de estereotipos con una función meramente simbólica o de denuncia. Tampoco intenta despertar la emoción o compasión del lector por medio de escenas de exagerada miseria o de conductas perversas, ni de hacer un ataque apasionado acerca de la explotación de los desheredados de la sociedad, temas recurrentes de esta literatura (4). El anarquismo de Rojas no tiene una base teórica ni una línea política determinada. Es un anarquismo que proviene de su propio idealismo de la libertad y la prioridad del hombre como ser humano. Es un anarquismo sin protesta, donde se interpreta los conflictos del hombre contemporáneo, el hombre urbano, no solamente a un nivel individual sino también colectivo.

Desde temprana edad Rojas conoce a muchos anarquistas personalmente y lee a sus mayores exponentes (Kropotkin, Bakunin, Grave, Gorki, etc.) a través de la rápida expansión de suplementos literarios sobre sociología, historia, política y propaganda literaria. Traducciones en español de libros anarquistas, ya comienzan a llegar al continente americano durante las primeras décadas provenientes de España. Entre los libros de mayor circulación están: *Un siglo de espera* y *Los tiempos nuevos* de Kropotkin; *El patriotismo* de Bakunin; *Educación burguesa y educación libertaria* de Grave; *La anarquía* y *Entre campesinos* de Malatesta, entre otras publicaciones (5).

En su autobiografía literaria Rojas confirma su formación ideológica: *Continué actuando en los grupos anarquistas. Una división producida entre éstos (anarcosindicalistas y anarquistas puros) me enfrenté por primera vez a las letras; el grupo a que pertenecía decidió sacar un periódico, en el que figuré como redactor. Al mismo tiempo un diario de Buenos Aires me nombró corresponsal* (6). Entre las ideas ácratas que emergen de estas lecturas y que tienen un impacto directo en su narrativa, se pueden mencionar: los motivos de la libertad que derivan del socialismo de Bakunin; la temática de los bajos fondos de Gorki; la presentación de la miseria como promotora de crímenes y vicios proveniente del pensamiento de Grave; los temas de solidaridad y camaradería tal como aparecen en Malatesta y Bakunin; o la de cuestionar a la autoridad que impide el desarrollo de la libertad motivos recurrentes en la literatura de Kropotkin, entre las dimensiones anarquistas más representativas de su obra (7).

Para tratar de definir su pensamiento anarquista es necesario repasar su período de adolescencia y juventud, época de formación tanto literaria como política en la cual Rojas estuvo hondamente vinculado con grupos anarquistas y sindicales. Estos primeros años de aprendizaje (1910-1922), que cubren desde los catorce años de edad hasta la publicación de su primer cuento "Laguna", se caracterizan por los constantes aprietos familiares y por los numerosos trabajos que realiza. Su origen humilde y su contacto directo con la miseria del bajo pueblo chileno, son factores claves que moldean su carácter y que le dan una perspectiva privilegiada a la vida y las costumbres de la sociedad de esta época. Rojas aprendió de muchos oficios, como varios de los líderes anarquistas (Jean Grave como ejemplo), desempeña los siguientes trabajos durante estos años de formación política y literaria: pintor, electricista, carpintero, policía de circo, acarreador de uva, peón en la vía férrea del tren Transandino, etc. Estas labores lo ponen en contacto directo con toda una escala de individuos del proletariado nacional, que con los años se transforman en los protagonistas de su narrativa.

Su directa y activa participación en estos oficios lo acercan también al movimiento obrero nacional de la década del veinte, donde se fomenta la solidaridad entre los trabajadores y la cultura proletaria. Estas organizaciones obreras de resistencia de la época, entre ellas la Federación Obrera de Chile representan una coalición de gremios orientados hacia los principios marxistas y anarcosindicalistas. Este ímpetu de rebeldía de los sindicatos, junto con el apoyo de la juventud universitaria congregada en la Federación de Estudiantes de Chile, a la cual Rojas estaba vinculado, inspira y despierta en el escritor su conciencia social y orientación anarquista. González Vera, íntimo amigo de Rojas y miembro del grupo "Los cansados de la vida", describe el ambiente de la Federación de Estudiantes de esta manera: *Entre los estudiantes había radicales, anarquistas, católicos, masones, indústrias, liberales, positivistas, románticos puros, socialistas colectivistas, demócratas y muchachos casi en estado silvestre. Los unía la idea del cambio social y la simpatía al obrero* (8).

Esta agitación obrera es evidente en Buenos Aires, Santiago y Valparaíso lugares de residencia de Rojas durante su juventud y donde tienen lugar el Sexto Congreso de la Federación Obrera Regional Argentina (1906) y el Cuarto Congreso de la Unión General de Trabajadores (1906). A estas reuniones asisten representantes de las sociedades de pintores, carpinteros, zapateros electricistas, etc., todos aquellos oficios que el joven escritor desempeñó durante sus años de adolescencia.

El movimiento obrero, la rebeldía juvenil y la ideología anarquista de esta época en Chile y la Argentina, entre otros países Hispano-americanos, fueron el resultado de sucesos revolucionarios (la revolución mexicana, la primera Guerra Mundial, la revolución rusa de 1917), que tienen un impacto directo en la sociedad que Rojas seleccionó para sus escritos. Al nivel nacional, el pensamiento político de Luis Emilio Recabarren, fundador del movimiento obrero chileno, también tiene una repercusión importante en las tendencias sociales que emergen de su narrativa. Recabarren como Manuel Rojas recurre al tema de la injusticia, especialmente contra el sistema capitalista que crea una sociedad de abusos y explotación: *Actualmente vivimos bajo una permanente y rigurosa dictadura burguesa que nos obliga a vivir desnudos, hambrientos y esclavizados* (9).

Los seres abandonados por la sociedad, los rotos, los mendigos, los borrachos, los delincuentes, son los tipos de hombres que Rojas como Máximo Gorki seleccionan para sus cuentos (10). Incorpora a estos personajes de ciudad o "rotos" que después de haberse emigrado del campo están tratando de abrirse camino en la ciudad. Por ser gente sin recursos, la mayoría de ellos vagabundean por las calles sin trabajo ("El vaso de leche", "La aventura de Mr. Jaiva", "El mendigo"), viven en conventillos ("Poco sueldo", "El fantasma del patio"), o se dedican al robo ("Bandidos en los caminos" y "El delincuente"). Como todo

simpatizante anarquista, Rojas establece la motivación de sus cuentos a base de las miserables condiciones de trabajo y de vivienda, el crimen relacionado con la vida del conventillo, el hambre y el desamparo que sufren estos recién llegados. El autor pinta con ternura a estos individuos humildes porque los reconoce, los ha visto vivir, sufrir y es la gente que él mejor conoce. Rojas, que durante su niñez y juventud vive en circunstancias parecidas, comenta: *Aquel fue mi primer contacto con la gente más baja del pueblo chileno, hombres sin pasado y sin futuro, alcohólicos, ignorantes, sin ninguna noción del otro mundo que no fuera suyo. Era, sin embargo, una clase de seres que pertenecían en cierto modo a la misma clase mía y a la de mis antepasados* (11).

En varios de sus cuentos, "El delincuente" y "Poco sueldo", entre otros, y en toda la tetralogía, Rojas se ha dedicado a describir el ambiente urbano de la ciudad. Dentro de esta urbe populosa de calles, edificios y barrios, se destaca el conventillo. Esta vivienda o casa de vecindad representativa del sector humilde de la sociedad, introduce indirectamente otra faceta del anarquismo. Líderes anarquistas de afiliación obrera, denuncian el alto grado de miseria, de degradación y de vicio ocasionado por tales condiciones: *El conventillo y los suburbios son la escuela primaria obligada del vicio y del crimen. Los niños se deleitan en su iniciación viciosa empujados por el delictuoso ejemplo de sus padres cargados de vicios y defectos. El conventillo y los suburbios son la antesala del prostíbulo y de la taverna* (12). En "El delincuente", uno de los personajes del relato describe su mundo en términos similares: *Como usted ve, mi conventillo es una pequeña ciudad, una ciudad de gente pobre, entre la cual hay personas de toda índole, oficio y condición social, desde mendigos y ladrones hasta policías y obreros* (p. 114).

El rechazo total hacia los valores de la clase media y su identificación con la situación deplorable de los marginados de la sociedad representa otra dimensión anarquista de la narrativa de Rojas. El escritor considera que la pobreza, el desempleo y la falta de oportunidades de promoción, son la causa del crimen, el alcoholismo y la prostitución que afecta a sus personajes. La libertad se cuestiona por medio de las cárceles y la inhabilidad del hombre de defenderse ante las reglas de la sociedad. Las autoridades, ante todo, están vistas desde un punto de vista negativo, mientras que los delincuentes despiertan compasión y no se los culpa por sus crímenes, ya que la sociedad les impide ser culpables de sus acciones. Advierte Lyly Litvak que esta actitud es por naturaleza anarquista, ya que *Entre los desheredados, nadie más despreciado que el delincuente; caído en el último grado de abyección y mantenido allí por la sociedad misma. El anarquismo escogió a este personaje, justamente por su caída, por su vergüenza social, para mostrar la inmoralidad de la sociedad* (13).

El personaje anarquista aparece a lo largo de toda su narrativa, caracterizando a su paso diferentes matices de su personalidad y de su posición social. De todos los personajes anarquistas de su obra literaria, Aniceto Hevia es el que mejor resume la ideología libertaria del autor: *Aniceto tiene del anarquismo una idea casi poética: es un ideal, algo que uno quisiera que sucediese o existiera, un mundo en que todo fuese de todos, en que no existiese propiedad privada de la tierra ni de los bienes; por eso lo primero que hay que hacer cuando llegue la revolución es quemar el Registro de Bienes de Raíces; en que el amor sea libre, no limitado por leyes; sin policía, porque no será necesaria; sin ejército, porque no habrá guerras; destruyendo la propiedad se acaban las guerras; sin iglesias, porque el amor entre los seres humanos habrá ya efectivamente nacido y todos seremos unos* (14).

En *Hijo de ladrón* se observa este espíritu de compasión hacia estos hombres que al margen de la ley roban por hábito como *un modo de ganarse la vida, de poder comer, beber, vestirse. No podía reprocharles nada, pues no tenían la culpa de ser lo que eran o cómo eran, pero les temía, como un animal criado en domesticidad*

teme a otro que ha sido criado en estado salvaje (p. 15). Pero por otro lado y veinte años más tarde en *La oscura vida radiante*, Rojas logra también humanizar a las autoridades, ya que *ambos son de la misma clase, ambos han salido del pueblo; el uno dice que tuvo suerte y llegó a ser policía, el otro no la tuvo o no quiso ser policía... y se convirtió en ladrón; no nació ladrón y tampoco el policía nació policía, la pobreza los llevó a eso* (p. 46).

El anarquismo que se declara en la tetralogía rojiana está siempre vinculado con el tema del hambre. En este mundo de necesidades fundamentales, la gente reacciona *ante las amenazas más agudas, el hambre, la muerte, la cárcel* (p. 863). Aunque comprometidos a defender los ideales de la causa anarquista, la mayoría de ellos no conocen o entienden los principios básicos del movimiento. Son seres que usan el anarquismo como un pretexto para justificar el robo, crear deórdenes y principalmente para sobrevivir en una sociedad que los ha puesto en una posición de desventaja. El Aniceto de *Sombras* es el prototipo de este individuo: *no es un teórico del anarquismo ni de nada, es sólo un joven hambriento a quien le gustan ciertas cosas, leer, oír, conversar, divagar, caminar, se siente inseguro ¿dónde comer? ¿dónde encontraré trabajo?, ¿qué puedo hacer?* (p.970).

El hambre y la compasión hacia el necesitado siguen siendo hasta en su última novela dos de las motivaciones más hondas y constantes de toda su narrativa. Aunque la delincuencia, la prostitución, el viaje o trayectoria de Aniceto representan facetas de suma importancia tanto en la temática como la estructura de la obra, la miseria de los pobres y el sentimiento de humanidad hacia ellos resume la narrativa o pensamiento anarquista de Manuel Rojas. De la situación lamentable de los marginados de la sociedad, el narrador de *La oscura vida radiante* comenta: *todas aquellas calamidades caen, precisamente, sobre las cabezas de los habitantes pobres, que además de eso tienen sus propias penurias: enfermedades, soledad, abandono, no hay para donde mirar* (p. 365). Sobre su angustia y congoja hacia estos, se resalta el espíritu de humanidad: *¿Cómo abandonar a quien está triste, derrotado, condenado a la soledad y a la desesperación?* (p. 181).

El Aniceto o el Rojas de esta última novela es un individuo más comprometido en cambiar drásticamente el orden social prevalente. Desde el punto de vista del autor, ya a los setenta y cuatro años de edad cuando publica *La oscura vida radiante*, después de toda una vida de aprietos económicos, de viajes, de oficios y terminando con fama internacional, se da cuenta que nada ha cambiado. Simpatizante de la revolución cubana y de los derechos humanos del hombre, sin importarle su nivel económico o social, Rojas prefiere una revolución: *Aniceto no temía a la revolución más bien la deseaba... tendría por base sentimientos humanistas, el amor, el deseo de suprimir las clases sociales, que hubiese una sola clase, la de los que trabajan para todos y no para sí mismos... no le tenía miedo a la revolución, la esperaba la amaba, era la única esperanza de millones de seres; dentro de ella y en la sociedad que formara se sentiría Aniceto uno entre todos* (p.53).

En resumen, la filosofía anarquista de Manuel Rojas está basada en un concepto de "cuestión social" en la que se incorpora una connotación histórica definida. Es evidente que a fines de su trayectoria se intensifica su conciencia social, especialmente en las dos últimas novelas de la tetralogía, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*. Rojas selecciona para sus escritos temas preferidos por los autores anarquistas (la delincuencia, el hambre, la libertad, la dignidad del individuo, etc.) para subrayar el hondo contraste entre la clase dirigente y los marginados o "miserables" de la sociedad. El anarquismo de Rojas no es uno de denuncia o de protesta, es simplemente una manera netamente personal de ver la realidad circundante, porque al fin y al cabo: *¿Qué es el anarquismo, qué es la anarquía?, tal vez nada más que un deseo, como el de la muerte o como el del cielo, quién sabe si nunca será una realidad* (15). *

NOTAS

- (1) Para estudios dedicados a su obra en general, ver: Enrique Espinoza, *Manuel Rojas, narrador: 1896-1973* (Buenos Aires: Editorial Babel, 1976); Fernando Alegría, "Manuel Rojas: transcendentalismo en la novela chilena." *Cuadernos Americanos*, núm. 2 (1959), pp. 244-258; César Bunster, "Bibliografía sobre Manuel Rojas", *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, año 6, núms. 13-14 (Febrero 1967), pp. 2-13; 13-15; Emir Rodríguez Monegal, "Imagen de Manuel Rojas" en *Narradores de esta América*, II (Montevideo: Alfea, 1962), pp. 57-63; José González Vera, "Manuel Rojas" en *Algunos* (Santiago: Editorial Nascimento, 1959), pp. 175-205.
- (2) Jean Franco, *An Introduction to Spanish-American Literature* (Cambridge University Press, 1975), p. 242.
- (3) Manuel Rojas, *Viaje al país de los profetas* (Buenos Aires: Zlotopioro SACIF, 1969), p. 17.
- (4) Sobre este aspecto del anarquismo, se puede consultar, Lyly Litvak, ed. *El cuento anarquista: Antología 1880-1911*. (Madrid: Taurus Ediciones, 1982).
- (5) La función principal de los libros y periódicos anarquistas eran propagar estas ideas en la sociedad, como por ejemplo el *L'Avant Garde* de Kropotkin en París de los años 1874. En su libro sobre Recabarren, Fernando Alegría anota: "Por los sectores proletarios circulaban folletos de toda clase: los nombres de Bakunin, Kropotkin, Grave y Tolstoy gozaban de gran popularidad; se discutían sus ideas, se las contrastaban con duro criterio analítico. Se hablaba de fundar periódico. Hasta el cuarto de Recabarren llegaron las *Palabras de un rebelde*, *La conquista del pan*, *El catecismo revolucionario*, *La sociedad futura*, *Como un árbol rojo* (Santiago. Prensa Latinoamericana, 1968), p. 51.
- (6) González Vera, "Sobre el autor", *Obras completas de Manuel Rojas*, p. 887.
- (7) Antonio Padilla describe el anarquismo de Bakunin en estos términos: "Bakunin confiaba siempre en la dignidad del individuo, en su sentido de la solidaridad. Si el marxismo, desde el primer momento parte de las ideas, el bakuninismo insistirá sobre la prioridad del hombre de la persona humana", *El movimiento anarquista español* (Barcelona: Editorial Planeta, 1976), pp. 139-140. Sobre los otros escritores se puede consultar: Enrico Malatesta, *Malatesta's Anarchy* (London: Freedom Press, 1974), Louis Patsouras, *Jean Grave and French Anarchism* (Iowa: Kendal-Hunt Publishing Co., 1951).
- (8) González Vera, *Cuando era muchacho* (Santiago: Editorial Nascimento, 1969), p. 204.
- (9) Luis Emilio Recabarren, *Obras* (La Habana: Casa de las Américas, 1976), p. 53.
- (10) En cuanto al fondo histórico, psicológico y literario de estos textos chilenos, nos basamos en gran parte en el estudio de Carlos Seura Salvo, "Tipos chilenos en la novela y el cuento nacional", *Anales de la Universidad de Chile*, 95, núms. 25-26 (1937), pp.5-85.
- (11) "Desde el principio: gente pobre y heroica", *Ercilla* (22 de julio de 1967), p. 28.
- (12) Recabarren, *Obras Escogidas*, Tomo I (Santiago: Editorial Recabarren, 1965), pp. 66-67.
- (13) *Musa libertaria* (Barcelona: Antoni Bosvh, Editor, 1981), p.71.
- (14) *Sombras contra el muro*, p. 969.
- (15) *Sombras contra el muro*, p. 872. *

LA NOVELA CHILENA DE PROTESTA SOCIAL

HITOS Y CLASIFICACIONES (1931 / 1973)

□ EVELIO ECHEVARRIA

Por "novela de protesta social" se entiende la narrativa que numerosos escritores de la mayor parte de los países del mundo han producido para denunciar las instituciones de toda clase que oprimen al ser humano. Algunos de los más destacados artistas recurrieron a la novela como el mejor portavoz que pudieron encontrar para propagar su cruzada y con ello, promover reformas, ya sea por medios legales o violentos. Entre las novelas más famosas internacionalmente que pertenecen a la categoría de la protesta social siempre se tendrá que mencionar, por ejemplo, *La condición humana* (1933), del francés André Malraux, *La madre*, del ruso Máximo Gorki, o *Tierra mártir* (1948), del sudafricano Alan Paton. La lista es en realidad interminable y ahora que se está registrando el advenimiento de la joven literatura africana no se le ve fin cercano. En América, continente de grandes conflictos humanos, sobresalen *Las viñas de la ira* (1939), del norteamericano John Steinbeck, *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos y por supuesto numerosas otras. Dentro de la protesta social caben varias clasificaciones, según el contenido o énfasis de cada obra: novela política, indigenista, del obrero y del minero o del proletariado, antibélica, del negro, anti-imperialista, etc. Algunos países han originado una novelística social muy propia, como la "novela de la Revolución Mexicana", la "novela soviética," la "novela antibélica europea," etc. En Estados Unidos, Upton Sinclair desarrolló él solo un ciclo completo de novelas destinadas a movilizar la opinión pública contra ciertos magnates y empresas piratas, destacándose su famosa obra *La jungla* (1906), que el senado norteamericano usó para implantar reformas económicas y sanitarias.

Si se estudiara la novela de protesta social aisladamente por países se vería que la de Chile se destaca de la del resto por tener tendencias y temas unificados y por estar situada cronológicamente dentro de hitos precisos. La primera novela chilena de denuncia parece haber sido *Flor Lumao* (1931), de Lautaro Yankas. Desde aquel año la novelística de "j'accuse" se siguió dando en el país en cantidad y vehemencia siempre en aumento, hasta exactamente setiembre de 1973, cuando recibió una doble muerte, como veremos más adelante. Los hitos básicos de la novela chilena de protesta social son por tanto 1931 y 1973.

Me acerqué y leí: Kropotkin, La conquista del pan. La abrí al azar: "El pueblo sufre y pregunta: ¿Qué hacer para salir del atolladero?"

Pensé en ello durante un segundo y no se me ocurrió ninguna solución.

(Manuel Rojas, en Lanchas en la bahía).

A mí mismo no me hizo comunista un conocimiento abstracto, sino la realidad atroz que vive nuestro pueblo y que yo he compartido. Esa sensación de muerte cuando paso entre los pobres. . . la presencia de la muerte colectiva.

(Jacobo Nazaré, en Cien mil palabras).

Sorprenderá a muchos el tardío nacimiento de esta tendencia de la narrativa chilena, pero deberá recordarse siempre que la denominación de "protesta social" no incluye la novela puramente filantrópica (como *La cabaña del tío Tom*, de Harriet B. Stowe) ni la naturalista (como la famosa *Germinal*, de Emilio Zolá). Estos dos tipos de novela, que también se vieron en Chile, aunque exponían injusticias, no tenían, ni podían tener en su tiempo, los ingredientes que caracterizan la literatura de protesta social que habría de nacer en 1917. Fue la Revolución en la Rusia de los zares el acontecimiento que hizo cambiar la novela internacional, la cual adoptó desde entonces ideas y temas enteramente nuevos. La Revolución Bolchevique aportó así:

—un idealismo que los chilenos (y el resto del mundo) solamente habían conocido en libros (como *Don Quijote* o en bellos discursos políticos, pero no en hechos.

—un reivindicacionismo militante, o cruzada revolucionaria, que tenía que imponer reformas con base ideológica marxista a cualquier precio.

—y una palabra de enorme impacto, *camarada*, que pasó a simbolizar en todos los idiomas una sociedad sin clases, opuesta a la estructura socio-económica rígidamente estratificada que los chilenos conocían tan bien. Las instituciones capitalistas y facistas han pretendido ignorar esta palabra y este impacto, pero muchos pueblos, con su infalible instinto, han sabido apreciarla y la han incorporado a su léxico, a veces en forma secreta o figurativa (tal el caso chileno con su equivalente de *compañero*, o el boliviano, con *hermanito*). Tan poderoso fue en realidad el impacto bolchevique en Latinoamérica que en los años 20 y 30 hubo grandes masacres de indígenas, mineros y obreros rebeldes, masacres que los historiadores y políticos de casi todas las naciones evitan mencionar.

Las influencias marxistas entraron en la literatura de protesta casi inmediatamente después de la Revolución de Octubre (1917) y así lo prueba la novela indigenista boliviana *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, quien la hizo terminar con una masacre de terratenientes por los indios aimaras alzados en rebelión. Esto era algo nuevo en la literatura mundial. Hizo desaparecer para siempre la novela filantrópica y la naturalista, que imploraban al opresor que mostrara compasión al oprimido. En otras palabras, la revolución entraba en la literatura internacional y la novela pasaba a ser una de sus armas más efectivas (1).

FONDO NACIONAL

A más del marxismo, que es la influencia decisiva, la novela chilena recibió otras numerosas y muy diversas, cuyo respectivo valor es difícil fijar. Obligadamente debe mencionarse la denuncia de injusticias por el cuentista Baldomero Lillo (1867-1923), que es el precursor de la protesta social en el campo de las letras nacionales. Si bien Lillo no tenía la plataforma ideológica necesaria para respaldar teorías reformistas, sí levantó con valentía su voz para dar a conocer la sórdida vida del minero. Más adelante vino el aporte del ensayo socialista. Dos libros a mencionar: *Chuquicamata, estado yankee* (1916), de Ricardo Latcham, que prácticamente creó la novela anti-imperialista en Chile, y *La realidad médico-social chilena* (1939), del doctor Salvador Allende, obra que a su vez respaldó, ahora científicamente, las acusaciones de la novela del proletariado. Y hubo más, mucho más: las conferencias del argentino José Ingenieros y del peruano Luis Alberto Sánchez, los debates periódicos de la revista *Hoy*, la emergencia de la URSS como potencia mundial (1945), el advenimiento y ulterior prestigio de la gran novela europea e hispanoamericana, el triunfo del criollismo hispanoamericano, la difusión de la novela y del ensayo soviéticos por las editoriales Cénit y Fénix, ambas de Madrid, etc. Esta influencia diversa y masiva necesita un detallado capítulo, preámbulo necesario a la novela de protesta misma (2).

CLASIFICACIONES

En lo que se refiere a las clasificaciones mismas, esta novelística es sencilla, debido a la uniformidad de sus temas y tendencias. Con sus respectivas características y obras principales tratadas someramente, tales clasificaciones son las siguientes.

NOVELA INDIGENISTA. La novela de esta categoría busca defender al indígena de sus opresores, los latifundistas. Su modelo inicial fue *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, seguida luego por *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza, y otras de igual fama. No deben confundirse los términos *indigenista* e *indianista*. El segundo se usa para la novela que contiene descripciones básicamente románticas y que presenta a un indio idealizado, mientras que la novela indigenista se enfrenta únicamente al problema agrario y sus fines son enteramente políticos. La participación chilena en esta novela únicamente hispanoamericana se reduce apenas a una sola obra de Lautaro Yankas, la ya mencionada *Flor Lumao* (1931) y acaso también a otra de Reinaldo Lomboy, *Ránquil* (1942). La primera es netamente indigenista, pues defiende al campesino mapuche oprimido por representantes de la raza occidental (chilenos y alemanes). Su final es típico de la clásica novela indigenista —la masacre de los indios— y la deja definitivamente como el único aporte chileno a esta clasificación. En cuanto a *Ránquil*, de Lomboy, hay dudas de que sea de intención verdaderamente indigenista. Es cierto que figuran en ella los bravos mapuches, cuyas tierras son codiciadas por muchos latifundistas, pero por lo general son los mestizos los que están en el primer plano de la trama y que se oponen con las armas en la mano a los terratenientes y sus servidores policiales (la acción tiene lugar en 1934). Por otra parte, esta novela también siguió las aguas de la típica novela indigenista: exposición de agravios, choque entre opresores y oprimidos, y masacre de éstos. La obra cierra con los sobrevivientes indígenas y mestizos completamente sometidos y sin esperanza de redención.

LA NOVELA DEL PROLETARIADO. El nombre dado a esta clasificación es netamente marxista y se originó de un término usado por el propio Carlos Marx, *proletariat*, o “clase con mucha prole,” es decir, la clase desamparada, económicamente hablando. Dentro de la literatura internacional de protesta esta clasificación

ha sido siempre la más rica en número y tenía que serlo aun más en Chile, país industrial y minero. La típica novela de esta clase contiene por lo general una masa de trabajadores pobres que busca mejorar su miserable suerte. Aparece a menudo el *líder*, personaje típico de esta novelística, quien organiza a los trabajadores bajo una disciplina semimárxista. Sobreviene el choque con las instituciones burguesas y oligárquicas y a menudo la obra cierra con una masacre de obreros. Este tipo de novela tiene por objeto informar y concientizar al lector. Hay a través de su trama una abundancia de debates y diálogos que exponen una ideología netamente marxista. Valen aquí las palabras del crítico peruano Luis Alberto Sánchez, que se refugiara en varias oportunidades por largos años en Chile:

Lo apasionante no es ya la trama, sino el razonamiento. La novela se aparta del antiguo sendero para convertirse en vehículo de propaganda. Una propaganda directa, no ya la soslayada e indirecta de otros sectores. . . La novela se transforma en estadio de apostolado (3).

Baldomero Lillo, con sus cuentos “El grisú,” “El Chiflón del Diablo” y “La compuerta número doce” entre otras, fue quien inauguró el tema proletario en Chile (a su vez bajo el influjo de *Germinal*, de Emilio Zolá). Lo siguieron Augusto Millán con *Desarraigados* (1926), Carlos Sepúlveda Leyton, con *Camarada* (1938), Nicomedes Guzmán, con *Los hombres oscuros* (1939), y numerosas otras. A la par se daban en el país algunas novelas naturalistas que también tocaban el tema proletario, sobretodo las de Jacobo Danke (*La estrella roja*, 1936). Debe anotarse, de paso, que la novela del obrero y del minero es siempre la más agresiva y violenta dentro de las clasificaciones de la novela internacional de protesta. Sus tintas rojas y negras pintan a congregantes amargados, pero a la vez desesperados y dispuestos a llegar a todo extremo, incluso los horrores del enfrentamiento armado. Y es precisamente el ser sobre todo proletario lo que da su violenta militancia a la novela realista-socialista chilena. Toda fuerza parece impotente ante la sombría oposición del proletario oprimido y así lo retrata la feroz maldición que uno de ellos, condenado a morir ahogado, lanza a los milites de su tiempo y de todos los tiempos:

—Los tiranos tiene los días contados. Si nos ponen riele en los pies y en el cogote, y los cuerpos demoran en llegar al fondo del mar, ellos van a ser más esqueletos que nosotros. ¡La libertad es libre y viva la revolución social! Camaradas, imuerte a todos los tiranos de sable! Estaremos, toítitos, puro esqueleto, comidos por cangrejos pero, imil muertes, compañeros, se comerán a los dictadores! (4).

La novela del trabajador alcanzó su producción máxima con los novelistas activos entre 1920 y 1960, pero según se entraba en decenios posteriores, fue cediendo paso a la novela política, que bien puede llamarse su evolución natural, pues si aquélla exponía los resultados, es decir, la mísera condición del proletario, la segunda buscó analizar las causas de esta situación.

LA NOVELA POLITICA. Una de las clasificaciones más antiguas dentro de las letras hispanoamericanas, data ya de 1858, fecha de aparición de *Amalia*, del argentino Esteban Echeverría, quien puso hincapié en los horrores de las dictaduras. Con el advenimiento del marxismo, esta clase de novelas fue actualizada para abarcar toda una nueva serie de temas y motivos políticos, que en conjunto tienen por objeto desacreditar las presentes estructuras al servicio de oligarquías y de intereses extranjeros y que son, por lo mismo, antipopulares y antipatrióticas. Otro tema muy político es el retrato de la decadencia de las clases gobernantes; sea ésta o no la intención del novelista, estas obras confirman la teoría marxista de que la base ideológica y de la nacionalidad está en manos de la clase más vital del proletariado. Y todavía otras novelas pueden tener también énfasis en temas políticos que no son exclusivamente proletarios, como la corrupción administrativa, que aparece repetidamente en varias novelas chilenas posteriores al ropacismo.

Las primeras novelas nacionales de intención política están aun por identificarse. Seguramente serán algunas que hayan tratado las persecuciones políticas que tuvieron lugar durante la presidencia de Carlos Ibáñez (1927-31). Por tanto, *La novela de un perseguido* (1931), de Alberto Romero, bien podría ser la primera. La novela política exhibe siempre una gran variedad de temas y, en menor escala, así lo hace también la nacional: crítica del sistema educacional imperante (Carlos Sepúlveda Leyton, *La fábrica*, 1935); sordidez del servicio militar (Gonzalo Drago, *Purgatorio*, 1951) o de la vida en las penitenciarías (Alberto Romero, *La mala estrella de Perucho González*, 1935); identificación del cristianismo con el marxismo (Andrés Sabella, *Sobre la Biblia, un pan duro*, 1946); o representación del heroísmo rebelde al servicio de una causa (Fernando Alegría, *Recabarren*, 1938), etc.

LA NOVELA ANTI-IMPERIALISTA. Una vez más, una clasificación originada por el marxismo. Lenín, en su mejor obra, *Imperialism as the Last Stage of Capitalism* (Petrogrado, 1917), provocó el análisis de la nueva faz del capitalismo imperialista, no ya territorial, sino puramente económico. Fue él quien, con rara visión del futuro, anotó: . . . *imperialism. . . which reduced the nominally independent states of Asia and Latin America to economic vassalage was the result of the evolution of capitalism itself, of the growth of monopolies and the increasingly frantic search for more profitable areas of interest and markets* (5).

Los novelistas de todo el mundo y muy especialmente los hispanoamericanos se dieron a la tarea de ilustrar el punto de vista de Lenín y expusieron en sus obras el fenómeno, ya anticipado en parte también por Jack London en su célebre *Talón de hierro* (1907): la alianza entre las dictaduras y las clases dominantes, las que a su vez se ampararon bajo el imperialismo económico extranjero para saquear impunemente las riquezas de cada nación. Los novelistas describen entonces la opresión de la clase trabajadora, en gran contraste con la opulencia en que viven los oligarcas, los magnates y los ejecutivos extranjeros, y asimismo el control absoluto de estos últimos sobre los destinos de cada nación explotada. En sus comienzos la novela de esta categoría fue antibritánica, pero muy pronto pasó a ser antinorteamericana. Por lo general, el principal enemigo de un pueblo o nación es "la compañía," siniestro personaje, incorpóreo y casi mítico, pero siempre más poderoso que los gobiernos que le son vasallos.

La primera novela chilena de esta tendencia es *Carnalavaca* (1932), de Garáfulic, seguida por *Sewell* (1946) de Castro y varias otras. Acaso la última (antes del fatídico setiembre de 1973) haya sido *Batman en Chile* (1973), de Lihn, quien revela los siniestros hilos tan hábilmente manejados y tan diestramente lejanos y ocultos con que el mercantilismo extranjero controla a muchos pueblos ingenuos.

CONCLUSION

Como no existe una bibliografía exclusiva de la novelística chilena de protesta social, remito a los lectores a todas las bibliografías que puedan existir sobre la novela chilena en general (6). Tampoco existe un estudio de esta novelística. Rudolph Ramírez, estudiante norteamericano, usó del título y tema para su disertación doctoral (*The Chilean Novel of Social Protest*, University of Wisconsin, 1956). Pero con sus muchos méritos, esta obra es un trabajo incompleto, por el débil o ningún tratamiento de algunas clasificaciones, la omisión de ciertas novelas importantes y la carencia de referencias de publicaciones periódicas. Con todo, esta disertación doctoral inédita es la que incluye la lista más completa de las novelas que deberían figurar en un estudio de esta clase, debiéndose tener en cuenta siempre que el autor trata el tema solamente hasta 1952, fecha que por supuesto no representa un hito definitivo.

Entre los años de 1964 y 1973, las tendencias políticas dominantes en Chile se polarizaron y llegaron a extremos: elección democrática de tendencias izquierdistas, para pasar luego, en la trágica fecha del 11 de setiembre de 1973, a la dictadura militar, manifestación del capitalismo nacional y extranjero. Esta dictadura, a la vez militar, oligárquica y norteamericana, terminó con la democracia izquierdista y asestó lo que bien se podría llamar el golpe de la doble muerte a la novela nacional de protesta social: no sólo el advenimiento de la represión significó la muerte de la protesta misma, sino que también la quema de libros, tan propia de regímenes de esta clase, hizo que las novelas que le habían dado la voz desaparecieron de la vida nacional. Y si tales obras sobrevivieron a la destrucción, fue tan sólo para quedar en la clandestinidad. Hoy día la censura y la autocensura no permite en Chile literatura de denuncia, por razones que son demasiado obvias. Pero ello no implica que haya muerto definitivamente. La verdad es que se mantiene viva, inédita dentro del país y con vida en el exilio. En el extranjero, los novelistas chilenos han perpetuado las características de la que se daba en Chile mientras allá se pudo escribir con libertad: mantener al público informado, dedicación a una causa y militancia agresiva. En su desesperación, estas novelas del pasado y del presente, quemadas o en circulación, transmiten al opresor la promesa de una lucha irreconciliable, característica ésta muy propia del pueblo indomable que desfila por sus páginas. *

NOTAS

- (1) Evelio Echeverría, "Bolshevism and the Spanish American Social Novel." *Latin American Literary Review* IV, 8 (1976), pp. 89-95; "El comunismo y la novela hispanoamericana del siglo XX." *Proceedings*, Rocky Mountain Council of Latin American Studies, 1978, pp. 151-154.
- (2) Para el fondo nacional pueden consultarse: Lon Pearson, *Nicomedes Guzmán; Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938* (Saint Louis, Univ. of Missouri Press, 1976); Rudolph Ramírez, *The Chilean Novel of Social Protest* (Disertación doctoral inédita, University of Wisconsin, 1956); Lucía Guerra-Cunningham, *Panorama crítico de la novela chilena: 1843-1949* (Disertación doctoral inédita, University of Kansas, 1975); Fernando Alegría, *Las fronteras del Realismo* (Santiago, Zig Zag, 1962); Volodia Teitelboim, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena." *Atenea* 380-381 (1958), pp. 106-31.
- (3) Luis Alberto Sánchez, *Panorama de la literatura actual* (Santiago, Ercilla, 1936), p. 143.
- (4) Reinaldo Lomboy, *Ventarrón*. (Santiago, Cultura, 1945), p.41.
- (5) Royal Institute of International Affairs, *The Impact of the Russian Revolution* (Londres, Royal Institute of International Affairs, 1967), pp. 134-205.
- (6) Homero Castillo y Raúl Silva Castro, *Historia bibliográfica de la novela chilena* (México, Ediciones de Andrea, 1961); Arturo Torres Riosco, *Breve historia de la novela chilena* (México, Ediciones de Andrea, 1956); Rudolph Ramírez, *obra cit.*, pp.217-220; Lucía Guerra-Cunningham, *obra cit.*, pp. 264-95; Unión Panamericana, *Diccionario de la literatura latinoamericana: Chile* (Washington, Pan American Union, 1958); Ricardo Latcham, "Novelistas chilenos de la generación del 40." *Estudios Americanos* XLV (1955), pp. 643-73; Ralph Kite, *Socialist Realism and the Spanish American Novel* (Disertación doctoral inédita, University of New Mexico, 1968); Cedomil Goic, "Bibliografía de la novela chilena del siglo XX." *Boletín de Filología*, Universidad de Chile XIV (1962), pp. 51-168 y "La novela chilena actual: tendencias y generaciones." *Anales*, Universidad de Chile CXVIII (1960), pp. 250-8; Fernando Alegría, *obra cit.* Volodia Teitelboim, *obra cit.*; y Fernando Uriarte, "La novela proletaria en Chile," *Mapocho* IV (1965), pp. 91-103. *

POESIA

□ FLORINDA MINTZ

VARIACIONES DEL SILENCIO

*Explorar los sonidos del silencio,
declinar hasta las profundidades
y exaltarse con las frescas flores
y con todas las especies circulares, como los relojes
que giran en el eje también circular del silencio.*

*Describir la aflicción y la tristeza
como a dos amigas íntimas como esas
que lo acompañan a uno desde siempre
como esos agostos en que el silencio es frío
y sin lágrimas porque
es demasiado intenso para justificarlas.*

*Explorar los sonidos del silencio como a mi propia voz
saliendo sola y declinar hasta las profundidades
hasta el suspenso eterno del minuto
recordado con exactitud.*

*Explorar el silencio de las voces,
exaltarse, declinar hacia la nada.
Docenas de relojes.*

*Máscaras neutrales del silencio, ojos circulares
los relojes con su eje, mimos maniatados sin colores.
Arte silencioso, blanco y negro y a rayas.*

*Docenas de relojes en círculo como con el pie
en el centro y girar. Inesperado y maravilloso.
Como la membrana que protege al insecto
y la rompe y sale y se abre
y despliega también como las flores, inexplicablemente.
Y se desplaza por los círculos
de las máscaras y los penetra.*

*De nuevo, otra vez para seguir
con exactitud los espacios del tiempo.*

*Cómo son los jardines y sus hojas
verdes y pimpollos en el momento en que están por abrirse,
cómo es la palabra desalentada
que se dice al oído expectante del que la conoce,
y cómo todas las palabras que nos explican
todo o casi todo.*

*Como la palabra silencio que es lo que nos pasa
en el alma cuando pensamos.*

*O como la palabra sonido que juega
en la memoria con ruidos o con música.*

*O como la palabra profundidad que no se acaba nunca.
O como la palabra nada que nos dice todo lo de la nada.*

O como la palabra plenitud que nos protege.

O como la palabra inexplicable que lo dice exactamente.

*Y de nuevo como el silencio que se deja oír
para decírmelo todo en este recuerdo
musical, casi sentimental.*

□ RICARDO WILLSON

ANIMAL URBANO

PP

*Nos hacen caminar en hileras
guiados con los pies fritos y las manos
donde mis ojos te vean;
de andén en andén como hormigas
nos dejan jugando al medio de este patio donde
—dicen—:
alguien vendrá a visitarnos por la tarde.*

MP

*Alguien que no he logrado conocer
—sin embargo se que existe—
tiene todo esto entre sus manos:
desde las divagaciones más piadosas
hasta la más peregrina de las aventuras
para salir hasta las plazas.*

IP

*Desde que se instaló a vivir en la boca de mi
estómago
no me deja libre ni a sol ni sombra.
Me acompaña a todas partes.
Parece una obsesión: dice además que no quiere
cesar en sus
funciones.
A la hora que logro cerrar los ojos
oigo venir sus pasos dentro de mi cráneo,
me sube por la sangre,
estira sus brazos dentro de mis sienes
como si yo pudiera cerrarle la puerta en las narices.
Lo peor de todo:
no es que una mujer se me haya metido entre ceja
y ceja.*

LLV

*Vino otro después dijo:
"los hombres hacen la historia":
... Y otro... Y otro... y otro
... Y ninguno la vivió
... la sufrieron todos
... juntos.*

LVI

*Imagina ahora al hombre
huyendo despavorido de la osamenta
de este animal que nos persigue
y nos reemplaza.*

TP

*Dichosos los que caminan con los ojos cerrados:
de ellos será el reino en este mundo.*

*Durmiendo o bien despiertos,
con los oídos siempre pegados a las murallas,
regocijándose en las sombras.*

*Cuando salen a la luz del día
lo hacen en hileras,
se mueven como una pesadilla
y una sola mancha entonces tapa el horizonte.*

□ GUILLERMO TREJO
REFLEXION

*Me tiendo a esperar mi propia noche
y pienso que descanso un tanto ajeno,
después de indagar entre mis actos,
que todo cuanto hice fue pequeño
en esta gran cosecha de mis años.*

SUB TERRA

*Encuentro el ojo que me mira
mío,
yerto
de raíces.*

*Escarmiento vendrá para la greda
nacida con soberbia de estatura.*

□ ISABEL VELASCO

ACA – COMO ALLA

*Queriendo escapar
atravesé tiempos para enseñarte soledades
insoñadas por ti.*

*Acá
existiendo.
Como allá
volteada.
Cargando vacíos.
Ajena de plasmas.
Liviana para sostener tristezas
que ciñen mi huella.*

*Soy lugar impensado.
Primer ensayo irrecordable.
Bienvenida
al mundo del silencio.
Atada
y con ayer.*

□ JAIME VIEYRA

SOBREVIVIENTE

*Tengo una galería
de esqueletos
en mi casa del exilio.
Esperan pacientemente
una forma de cielo
de ola
o de piedra.
Cuando abro la puerta
me estoy esperando.
Me quedo mirándome
y les digo atormentado:
Compañeros, hoy tampoco
tengo nada nuevo para ustedes,
y es que el mundo no quiere cambiar
y sólo he conseguido
el mismo traje funerario
de hace tantos siglos.
Entonces de todas sus cuencas
hechas de un abecedario huérfano
rueda una lágrima
que moja mis manos.*

□ JAVIER CAMPOS

PAISAJE

*Me voy a sentar a contemplar nada más que la nieve
Si a lo mejor pasas por delante
Yo voy a confundirte con las palomas
Con las voces de los pasajeros de la oscuridad
Con un barco donde habrán mujeres haciéndome señas
Luego soñaré que me siguen por un valle
Detrás de los árboles frondosos caen como las hojas
mis deseos
Me llevan de la mano y me aplastan contra las ramas
Yo sólo pienso en despertarme
yo no quiero que nos estemos muriendo en la delicia
de estos enloquecidos amores
en estas caricias irreales
en este mundo amarillento del pánico
en este poderoso universo blanco
La nieve sigue cayendo y vuelve a caer
el paisaje se desdibuja
ya parece que todos los habitantes dejaron de pasar
Es esta la tierra donde deberé vivir para siempre
yo me cubro de ella con una opaca fotografía
es mi manto donde sueño los cálidos amores del pasado.
Soy un caballo veloz transformado en una tumba hacia
la mar
Soy una luna en el corazón de las mujeres
Sólo lo que envejece en esta tierra me pertenece
Solo frente al ventanal ahumado por las llamaradas de la
nieve
Yo
Enamorado diabólico en este atardecer*

□ RAUL BARRIENTOS

CISNE

*—Porque fui rey y terminé desolado,
rojo, todo rojo mi propia sangre bebí:
debajo de mi negro pellejo
se balancearon dos ramas de laurel,
estas que ahora salen
por mis alas de pájaro,
lámpara veloz
sobre unos patines que la plaza admira.
¿Quién me responde, ah? Aquí mis velos.
Miren este cisne que danza con dos ramas de laurel,
ríanse, ríanse de mis luces, mi corona, mis trapos,
pero para mí es la alegría
porque tengo mi reino, mis patines vuelan,
mis manos vuelan, mi sueño
en estas ramas que el viento quisiera robar:
mi corazón guarda una fiesta de cúpula y campanas,
y vuela, por la senda del pálpito se escapa y vuela.
¿Qué silencio me responde escondiendo las manos?
Admiren la danza del cisne en puntas de pie,
mi rotación más recóndita, mi negro pellejo,
hasta que cada día, agotado, de rodillas beso la tierra,
y cuando anochece, canto, desnudo me voy cantando.*

□ MIGUEL ELIAS

TONADA DE DESPEDIDA

*Quisiera abrir con mi canto
camino, puertas, ventanas,
que en el horizonte sea
siempre eterna la mañana.*

*Mañana que nunca viene
palomo que ya no vuela,
es el hombre que no espera
por su libertad entera.*

*Así entera hay que quererla
que a medias ya no conviene,
corazón que se enamora
de verdad por su señora.*

*Señoras y señoritas,
mocitos y caballeros,
ya me voy yo con mi canto
y les dejo mi romero.*

□ DAVID VALJALO

EN ESTE PUNTO / SALVADOR ALLENDE

*El que en septiembre 4, fue el primero
que al pueblo dió victoria, el que ha forjado
una patria distinta y ha logrado
el necesario pan para el obrero.*

*El que luego agregó en el romancero
al yunque, al escritorio y al arado,
la historia cotidiana y su recado
en vida del modesto jornalero.*

*Y al fin sin vacilar, cabal, severo,
frente al traidor, al tanque y al gusano
entre llamas, metal y fuego entero,
se bate solo, metralleta en mano,
en septiembre otra vez, un 11 fiero:*

En este punto lo pintó el Tiziano. ()*

(*) Del poema Carlos V de Manuel Machado.

URSULA OPPENS

*Sus manos se deslizan tal palomas
sobre el teclado, digo y esto es cierto.
Un mensaje a mi pueblo en su Concierto
sin las vallas ni límites de idiomas.*

*Es un canto total y los axiomas
de la lucha tenaz a rasgo abierto.
Con tus manos fecundas nuestro huerto,
Ursula Oppens, mi país salomas.*

*Y son treinta más seis las variaciones
del Concierto de Rzewski, Dulcinea
chilena ya adoptada por tus dones.*

*Paladín para amar nuestra querella
lo digo a voz en cuello con razones
que el piano fue inventado para ella. (*)*

(*) Nota: Ursula Oppens, pianista norteamericana, intérprete del Concierto de Rzewski, consistente en 36 variaciones sobre el tema de "El pueblo unido jamás será vencido", el popular himno de batalla durante el gobierno de Salvador Allende.

□ KENT JOHNSON

POEMA MEDIOCRE

*Soy un poeta mediocre.
Duele decirlo.*

*Pero quizás el hecho
de escribir esto
como internacionalista yanqui
en las montañas de la Región VI,
mientras suenan los morteros
en la distancia,
y tener el valor de comenzar un poema
con el verso:*

*"Soy un poeta mediocre",
sea suficiente mérito para ganarme
un pequeño lugar de honor
dentro del marco de la mediocridad.*

LAGO DE NICARAGUA

*El barco se desliza sobre la superficie,
lleno de niños que se ríen.*

*En el fondo del lago,
los mártires sueñan.*

LAS CAMPANULAS SILVESTRES

*Aquí en Managua, en noviembre,
las campánulas
florecen por todos lados.*

*Y por humildes o comunes,
no son menos bellas,
sus pequeñas bocas abiertas
en silencio
bajo las estrellas. . .*

*Y como la mano transparente
de Dios,
son delicadas y ajenas
al perfume. . .*

*Ahora, como por Su gracia,
florecen, florecen,
entre el pueblo. (*)*

(*) (Durante la "Crisis de los Mig",
Noviembre de 1984.)

□ FEDERICO TATTER

AL FONDO DEL CREPUSCULO

*Al fondo del crepúsculo te diviso en su mar
interior, y al borde
de un sueño de carabelas.*

*Mi voz no te alcanza, mi latido
no te llega, tanta soledad nos separa
como un adiós sin regreso.*

*Al fondo del crepúsculo, en su mar
interior fue nuestra despedida sin palabras.*

UN POEMA

*Un poema abre la noche, el corazón,
ciego llena de auroras y es memoria
de los días tristes. Un poema
es una flor que nace
en los confines del día que soñamos.*

□ ILEANA ESPINEL
SONETO PARA SER LLORADO

*Casi una fría máscara de fuego
eternizándose en mi antigua proa.
Casi una verde y anchurosa boa
enroscada en el mástil de mi ruego.*

*Casi un arcángel del abismo ciego
despeñando las jarcias de mi loa.
Casi un mínimo trozo de cocoa
para el hambreado corazón que lego.*

*Casi una daga errante. Y una mina
de colmada miseria. Gris berlina.
Y sacrilego dios que me convierte.*

*Con su lívida flecha de gusanos
horadando la sombra de mis manos
fue el Amor para mí casi la Muerte.*

DISLATE OCTAVO

*Musicalizo los azules giros
porque del lápiz los rosados parten.
Aquí yace un rebaño de suspiros
lanudos y silvestres.*

Cruza un ángel,

*Maiacovski no mide mi estatura.
Y Siberia no gana mi combate.
Un canario en el tacho de basura
degenera en cangrejo.*

Cruza un ángel.

*Empero no regreso. Me limito
a conversar a solas un instante
con la miel derretida. El gorgojito.
Y mi horror al fascismo.*

Cruza un ángel.

CANCION ELEMENTAL

*Nada como la Paz. Como esa libre
fiel palabra que clamo.
Ni como el hondo corazón que vive
su iluminado paso.*

*Nada como la Luz. Hermosa y nueva
luz del Hombre. Sagrada
como la verde tierra.
Como la Democracia.*

*Nada como el milagro del Futuro
de paz y luz y sueños.
Nada como ese escudo
para las ansias y la voz del Pueblo.*

*Nada como la música del viento
sonando en mis pestañas.
Ni como el puro tiempo
del Amor en el alma.*

PAISAJE

*Afuera,
un carnicero espía de rodillas
la mueca azul del diablo.
El viento es un tranvía de puñales.
La calle: un sombrío y anarquista
puente de lágrimas.*

*Adentro,
la toserina.
Y yo que clamo.*

□ IGNACIO CARVALLO CASTILLO
EL ANSIA SOLIDARIA

*Ponerse a la luz tibia sólo color
de sol que se escapa.*

Y no poder bendecirla.

*Tomar el vaso, lentamente, saborear su licor,
sorbo a sorbo,*

mientras en el río pitan roncós,

los pacíficos barcos. . . Y no poder alegrarme.

*No poder alegrarme al saber que a la hora de la sombra
bajaré al camino empolvado y tibio*

y volveré a la casa, al comedor,

a la familia, a los amigos.

No poder alegrarme

porque allá lejos,

los pueblos, los niños, los hermanos,

*se aterran frente a una muerte de plomo,
fuego y acero constante.*

Allá, a nuestras espaldas,

allá, por donde el sol que para nosotros muere,

recién está naciendo,

allá, en uno, en cinco, en doce sitios,

*la hora. . ., esta hora de belleza y amor se las cambiaron
por un pozo de sangre y odio*

acumulando llamas sobre sus cabezas. . .

Porque esta hora que para el niño sería

salir a la puerta de su casa a gritar y correr

tanto, que la luna abriría las nubes, curiosa.

*Porque esta hora que para el muchacho sería
pasar por la puerta de la amada y contemplarla*

más encendida por la luz crepuscular,

y detenerse en la esquina cuando las aves

cortan el cielo, dirección a sus nidos.

Porque esta hora que para la novia sería

el detenerse en el camino hasta que él llegue

la herramienta al hombro,

los cabellos empolvados, el músculo cálido.

Por que esta hora es. . . Para el niño

el grito de miedo por la casa incendiada

y los padres ausentes;

para el muchacho, el cráneo de su mejor amigo

abierto por la metralla

en la misma trinchera.

Para la novia, la soledad y el llanto

luego que la arrojaron como fruta,

extraído ya el jugo.

Para los pájaros, el incendio de los nidos,

el arrastre de las alas. . .

Porque esto sucede aquí, a mis espaldas,

en esta misma hora, bajo esta misma luz

no puedo calmar mi corazón,

no puedo gozar de esta belleza, de esta paz,

que me pesa, me hiere, me acusa

más y más cada día.

Hay sitios donde el amor y el gozo son palabras prohibidas.

No puedo estar en paz. Si a esta hora mueren,

algo mío corre hacia ellos.

DOS CUENTOS DE JOSE PAREDES

□ JOSE PAREDES

NERON NO INCENDIA LA CIUDAD

El senador, sentado en el cómodo living de su mansión, le dice a la joven que lo entrevista, que su partido ayudó a derrocar al gobierno anterior, pero que no obstante eso, ellos nada tienen que ver en la gestión del "gobierno" actual. Los cisnes y los gansos se pasean gozosos por la laguna del bello jardín del risueño senador, según la periodista. El senador viste la larga túnica alba, exportada de las textiles griegas de ese entonces; aquellos géneros fueron tejidos por las mujeres que reemplazaron a Penélope, cuando ésta quedó cesante. El senador, contesta muy amable y seductor a la periodista, sobre la situación actual del país real (saca uva de la lujosa frutera y la lleva a su carnosa boca) y le dice, ufano, que haciendo algunos parches para tapar los hoyos del barco, éste podrá llegar tranquilamente al puerto señalado; y que si se ha sorteado varias tormentas, ahora, es necesario precaverse de las que puedan venir; y que para evitar esos posible avatares del destino, tienen que unirse todos los que apoyaron el anterior golpe, para que los que fueron golpeados y aún lo son, terminen con la ilusión de volver a ese ominoso pasado. El senador se lleva un plátano a la boca y de paso le toma el trasero a una bella sirvienta que ha pasado por su lado. La periodista sonríe. Es usted muy juguetón, ilustre senador, le dice complacida en off de record. Ante una pregunta sobre los demás opositores, el senador le contesta que su partido se alía solamente con los demócratas auténticos; que ellos, con los totalitarios no van a ninguna parte. Para decir esto tan importante, el senador ha levantado su obesa humanidad y ha actuado como en sus mejores tiempos histriónicos, cuando al redondel del congreso aún no llegaban las polillas. La periodista, que era joven, quedó asombrada del virtuosismo del ex-senador. Los cisnes de cuello negro nadaban bellamente por la piscina. Ante la aprehensión de la niña, sobándole el lomo, le dice, teatralmente: "Noooo, señorita, no tema, Nerón no incendiará la ciudad". *

TOPLESS

LA SALA ESTA A MEDIA LUZ. Roja lámpara cuelga del techo. De la radio sale melodía de Blue. El humo torna irrespirable el ambiente. Un hombre embriagado intenta seguir la música con voz bamboleando. Hay fuerte olor a licor. Las voces de los bebedores se funden a las de afuera. Entrechocan los cristales. La radio es silenciada por la enguantada mano del Maestro de Ceremonias. Apagan la luz. Los reflectores iluminan el entarimado al cual sube el M.C.: Viste malla multicolor; su cara está maquillada de negro y amarillo. El M.C. ruega atención y calma a los presentes. Y anuncia: "Señoras y señores, en un instante más, observarán un show inolvidable". Pifias. "No, no se me impacienten, lo que les ofrezco, es. . . fe-no-me-nal!!!". . . Sale de escena con gesto afeminado y haciendo pasos de ballet. Se oscurece la sala. Tambores. Un foco ilumina a los músicos: Acordeón, guitarra y percusión.

Entre luces y palmas: Fantasmal mujer. El gentío, eufórico. Ella trata de mover, sensual, su cuerpo. De sus ojos sale fuego. Su cabello, desgredado. Centran la luz en sus formas. El acordeón comienza a romper el bullicio con lastimado canto. Ella, cual felino en celo, aprehende el ritmo. La tarima cruje. Hondo silencio. Un suspiro aislado es interrumpido por el plañido de la orquesta. Ella se insinúa como las vedettes que ha visto en algún filme. Se saca el chaleco. Aplausos. Desabrocha de uno en uno los botones de la blusa; su mano tiembla. Carcajadas. Blanca enagua. Tira al público la prenda. Seno erecto. Se palpa: Dolor y susto en su pupila. Los músicos cantan melancólicos: "Eras un arcoiris de múltiples colores... Desliza la falda en extraño mecer de caderas. Hay calor en el ámbito. La mujer tiritita. Los hombres imitan las voces de los cantantes. Uno trata de manosearla, alguien que vigila lo detiene. A través de la enagua se transparenta su intimidad. Abismal asombro. En los ojos de ellos, llamas de lascivia. Pálida la piel de ella. La blanca enagua vuela por las volutas enrojecidas y cae a las toscas manos de los espectadores. . . "tus mujeres son blancas margaritas". . . La gangosa voz. El sostén trasluce seno violáceo. Ellos se enfervorizan en clímax. La mujer en corcovos. Frío sudor invade su cuerpo. Estela negra en su mejilla dejan las lágrimas. El albo sostén mancillado. En su piel: Túmulos violetas. Ellos exigen más. Ella, como alada, se agita más allá de los acordes: Se va, se va, su hálito... Se evade su corporeidad levitando por el humo, como hoja en tormenta, desprendiéndose del peso, del espacio, del suplicio, del ruido de los goznes, de los gritos. . . Deja libre sus senos: Ensondecadores vitores. Los músicos apresuran el compás. Ella se mece lenta, lentamente. Arroja el sostén: Furia en sus manos. Se yergue en la escena: Virginal vestal. Quietas las lueces. Expectantes las miradas. Ellos jadean como bestias. Ella sonriendo, se toca, se palpa, se acaricia, dulcemente. En la boca de los hombres, saliva de cópula vedada. Los ojos de ella, lejanos. Contorsiona su languidez en desolado grito. Los hombres, atónitos. Aparece el M.C. dando pequeños chillidos. Redoblan los tambores. Ordena silencio. Ellos: "¡No ha hecho el show total!". La mujer, exánime. Cubre con sus manitas su pecho. acurrucada en un rincón. "La función de esta noche llega hasta aquí. La 'señorita'. . . ha cumplido con creces esta prueba. La hemos pasado, por otras. No ha sido fácil ablandarla, pero, con buenos métodos. . . ¿Quién no entiende?" Los asistentes reclaman. "Ya, ya, chi-qui-llossss. . . no-se-pongan pe-sa-dos. Tomen sus ropas y se marchan a dormir". En la lámpara cuelga la enagua. Un espectador guarda en su chaqueta con galones, el sostén. La P.M. los va sacando de a uno. El M.C. atiende a la mujer, con cierto rechazo. "Tendrá mejor trato desde ahora", le dice despectivo. "Lo hizo muy bien, no necesitaremos, tal vez, otros métodos. . . ¿Tiene pudor, no? Si no confiesa, pasará nuevamente por esto. ¿Qué me dice?". Ella gime. El M.C. hace un mohín y la cubre bajo gris manto. El torso de la mujer, lacerado. En sus senos, quemaduras de cigarrillos. En sus pies, la marca de los goznes. Ella llora. Se levanta, apenas se sostiene. El M.C. le da apoyo con teatral repudio. Oscuridad. En el ambiente aún resuena: "Eras un arcoiris". . . *

EL VUELO

□ JUAN MIHOVILOVICH HERNANDEZ

Bajaba a una velocidad sorprendente mientras a mi izquierda se sucedían sombras triangulares que imaginaba verdes y resplandecientes en un día de sol, y a mi derecha, las ventanas formaban una cadena de reflectores que pasaban como un tren super rápido, de esos que ví en Santiago y en los que vanamente traté de distinguir la fisonomía de algún pasajero. Alcancé a echar una fugaz ojeada al cielo que titilaba de estrellas muy lejanas e hice un ademán absurdo con uno de mis brazos como queriendo acercarlas y cual eximio trapeceista tomarme de ellas y encoger las piernas para evitar el encuentro. Divisé a lo largo de la cuadra unas sombras blanquecinas que aparecían y desaparecían en un fondo oscuro y aceitoso. Imaginé que desagradable sería internarse a esa hora en el mar con los pies descalzos y los pantalones arremangados, lo que constituía nuestro estilo de baño veraniego, de seguro que el frío traspasaría la médula de los huesos y los dientes rechinarían como la vieja trituradora de ripio que había en el barrio y a la cual solíamos ir por las tardes, luego de las onces, disparando como Gene Autry y lanzándonos desde algún tablón con un saco vacío en la espalda como el Niño Maravilla. Las sombras blanquecinas jugaron ante mis ojos como cuentas brillantes que bailaban independientes unas de otras, pero que separadas no subsistirían. El busto de Prat se mostraba ahora más adusto y severo, tal vez reprochaba mi torpeza y sin duda me habría avisado si en él estuviera el poder hacerlo, pero a esas alturas yo era un enajenado que pasaba a través de las sombras triangulares y los reflectores, de la pequeña plaza con el pecho y la cabeza de Prat iluminados por una diminuta ampolleta de mercurio, yo pasaba a través de mi reciente ingreso al Comercial, situado tres cuadras más arriba y que, indudablemente, (no sé por qué me dió por pensar algo tan estúpido a esa hora: doce y cuarto de la noche) tendría que estar cerrado, lo que consideré de inmediato una imbecilidad, recordando que estábamos en vacaciones de verano, aunque con un frío de los mil demonios, frío que no estaba en condiciones de analizar, menos ahora, que sentía un pequeño calorcillo en la unión de la nuca y el cuello, además que las manos se me humedecían con un sudor pegajoso, casi como las gelatinas que preparaba mi hermana y solían no estar a punto. De pronto me veía viajando por el espacio entre nubes de hermoso tono algodónado primero, y después, por entre un sinnúmero de cuerpos celestes, que no eran celestes como nos enseñaran en el colegio y como que sentí un poco de rabia, porque los profesores siempre nos meten el dedo en la boca, aunque al fin de cuentas no tenía demasiada importancia, ya que de nuevo iba bajando a la velocidad de la luz, la que pensé no era tan veloz después de todo, porque a más de cien por hora no creo que fuera, con mucho optimismo a sesenta o sesenta y cinco, pero de todas formas sonreí interiormente por ser el más rápido del barrio y superar incluso a Jaime, que en bajada lo considerábamos un bóldo, sin embargo, el pobre quedó muy atrás con su rostro de estupefacción, casi diría de miedo, al verme pasar por su costado como una exhalación y hacerle una mueca despreciativa seguida de su sobre nombre, que era propiedad colectiva, patrimonio común de todos los cabros y al que agregué sebo y cebolento, para que por un lado adquiriera mayor sonoridad y por otro, sintiera más a fondo la humillación. Después, el primero, con el viento levantándose el cabello, las aletas de la nariz palpitando de excitación y temor al mismo tiempo, mientras sentía a mis espaldas, como voces subterráneas, murmullos casi, de advertencia, pero a esas alturas era muy poco lo que me importaba como no fuera el no descansar hasta llegar a la arena y que sólo ella detuviera mi andar. Sentía una felicidad inusitada al ver agrandarse las sombras blanquecinas

que me atraían como una invitación a la casa de José a jugar a las cartas, comernos unos sandwiches y oír risueños el llamado de lista en clases marcando la onésima insistencia, pero esta invitación parecía distinta, era como un llamado imperioso, un deseo salvaje de ir dejando pavimento debajo y veredas a los lados, saltar las terroríficas manchas triangulares que nos infundían temor cuando pasábamos a pie y que ahora, como que se escondían en su propia oscuridad con cierto aire reverencial y de pronto notaran que no era tan débil y respetaban mi paso que se les antojaba distinto, era una invitación al olvido de los exámenes de marzo, a la cara agria de la vieja Antonia, que cada día daba la impresión de querer encadenarme a los bancos con sus pretéritos indefinidos y pluscuamperfectos, era el olvido al ridículo que me causó Pancho al pegarme el papel higiénico en la fiesta de cumpleaños de Rosa y fui el hazmerreír por más de una semana, ya ni siquiera sentía odio por Andrade, nuestro entrenador cuando sin explicación me dejó fuera del equipo en la final de basquetbol. Nada de eso concitaba mayormente mi atención, más bien semejaban un zumbido de abejas pequeñas que volaban con rumbo desconocido. Me sentía inmenso, grandioso, como una estatua que viera en una revista alzando una antorcha con uno de sus brazos y hubiera querido que el tiempo se detuviera y la Avenida Colón fuera siempre, indefinidamente, en bajada, que esos blancos e intermitente chispazos se alojaran cada vez que estuviera a punto de alcanzarlos, que toda la ciudad se inmovilizara con sus ruidos de autos y bocinas dentro y yo solamente bajara desde el cielo como un pájaro alado que se perdiera en el Estrecho dejando atrás a Punta Arenas con su oscura tristeza de abanico. Pareció en un momento que me elevaba, que subía y subía por encima de los negros pinos, por sobre las paredes/ventanas/reflectores y que ellas detenían bruscamente mi carrera para iluminarme en forma descarada, creí que subía como un volatín herido, indeciso, luchando por flotar, sabiendo su inminente caída, viendo a Andrade con su torpe sonrisa de consuelo al indicarme el lugar de la banca, los ojos pegados al papel higiénico que colgaba de mi terno nuevo, las arrugas como tajos abiertos de la vieja Antonia y sobre todo su tristemente irónica manera de entregarme la hoja del maldito examen. Luego me ví rodeado de preguntas, y veía zapatos, piernas, ojos inmensos que brillaban en la oscuridad, manos enormes que se estiraban hasta mí como queriendo atencarme. Me alzaron con cuidado y querían llevarme no se dónde, pero le dije a Jaime que les dijera que estaba bien, que el taxista no tenía culpa alguna, que les daba las gracias a todos por su preocupación, pero que ya estaba bien, repetía como un autómatas, aunque las costillas me salían por los lados formando puntas que abultaban el chaleco e instintivamente me cubrí con las manos recorriéndome un estremecimiento al ver mi pulgar derecho sin uña, pero no, sólo lo tenía dislocado viéndose cómico al revés, entonces el taxista, solícito y enérgico, tiró fuerte quedando el dedo como siempre, lo que hizo que suspirara con alivio, porque por un momento creí que ya no podría tomar la taza de café como todo el mundo. Después, vino la normalidad. La gente se alejó comentando las imprudencias e irresponsabilidad de los niños mientras José lanzaba una broma absurda para aquietar el nerviosismo. Tomé con mi brazo izquierdo lo que había quedado hecho añicos y nos fuimos lentamente, en tanto las sombras del Estrecho parecían reír mostrando sus dientes blanquecinos y separados. Pensé en la regla de tres simple, en los pluscuamperfectos, en que el lunes terminaban las vacaciones y en la forma de conseguir plata para arreglar la bicicleta antes que llegaran los viejos de Santiago. *

PEDRO Y LOS ALEMANES

□ EDUARDO LLANOS

Antes de partir, mi mamá le habló en el oído algo de una sopa a la Ceci y le dejó veinte pesos para comprar pan.

Yo también quería ir a la casa de mis tíos, para entretenerme con los juguetes de mi primo, que es más apretado que mano de trapecionista. La verdad es que me encanta la casa de ellos, porque es bonita y tiene árboles frutales, un patio grande con parrón y un jardín lleno de flores y pasto finito, como alfombra.

Apenas se fueron, la Ceci me pasó las monedas y me mandó a la panadería, y cuando se metió a la cocina yo eché mi trompo en la bolsa.

Afuera me encontré con el Moncho, que faltó toda la semana a la escuela porque empezó a vender calugas en los buses. Le dije que fuera a buscar su trompo para que jugáramos, pero dijo que su mamá podía enojarse si no iba a vender en la mañana y que además a él le convenía, porque así podían darle permiso para ir a la popular a ver las películas de pistoleros que iban a dar esa tarde en el rotativo. Yo le conté que no tenía con qué pagar la entrada, pero que quería ir. Me contestó que él tampoco tenía, y que podíamos colarnos justo cuando entrara un montón bien grande de gente y que el cobrador no iba a darse ni cuenta. Así que nos pusimos de acuerdo para ir como a eso de las cinco.

Cuando llegué con el pan, le pregunté a la Ceci si creía que alguien como de mi porte pudiera meterse al cine en un lote de personas sin que el cobrador se diera cuenta. Me quedó mirando bien seria. "No te hagas ilusiones de ir a ninguna parte, porque la mamá me encargó que no salieras a callejear", me dijo. "Mejor ándate al patio a jugar, y no metas mucho ruido tampoco, mira que el Pedro tiene que dormir".

El Pedro arrienda la pieza del patio. Mi mamá lo quiere igual que a nosotros, y a mí me dice que cuando grande yo debería ser como él: trabajador y más sano que un jugo de zanahoria.

El Pedro vende diarios en la calle y tiene que levantarse como a las cuatro cada mañana para ir a buscarlos a la distribuidora y después comenzar a venderlos, así que duerme en la tarde no más casi.

Por eso era raro verlo en pie a esa hora. Estaba lavándose en la artesa de mi mamá y se refregaba el pelo con jabón. Después recogió un buzo, una camiseta y unos calcetines que tenía colgados en el alambre, puso todo en su bolso y me preguntó si quería ir al estadio, porque le tocaba correr esa tarde.

Partí a contarle a la Ceci, pero en vez de darme permiso me pidió que pusiera la mesa para almorzar, y no quiso contestarme cuando le pregunté por qué yo no podía acompañar al Pedro, si total para la mamá él era como un hijo.

Los tres nos repetimos la sopa y comimos una marraqueta con margarina cada uno. La Ceci le preguntó al Pedro si había quedado con hambre. El le dijo que no, que era mejor llegar livianito a las competencias para que no le dieran puntadas. Yo le dije que siempre ando livianito y que igual no más me dan puntadas en las clases de gimnasia pero él movió los hombros y mi hermana me dijo que no fuera tonto.

Yo no entendía bien cuál era la tontera, pero me quedé callado mejor para que después me dejara acompañar al Pedro.

Claro que al final ella igual no más se hizo de rogar. "Antes que nada, límpiame esos mocos que tienes colgando y después piensa en salir", me dijo. Y si no es por el Pedro, que se puso a convencerla, ella no me hubiera dado permiso.

Cuando llegamos al Estadio Nacional, el Pedro mostró un carnet y el cobrador le dijo que podía entrar, pero que yo tenía que pagar. El Pedro le pidió que me dejara entrar, porque yo era escolar y venía a hacer barra. Entonces el hombre mostró con el dedo una puerta para estudiantes.

Partimos a la galería Sur y nos sentamos a la sombra. El Pedro me explicó varias cosas y aprendí mucho de atletismo. Desde arriba la pista se veía parejita, y sentí ganas de correr y saltar, y le pedí al Pedro que después me enseñara en la casa.

Había unas mujeres tirando unas lanzas, que según el Pedro se llaman jabalinas. Unos señores de terno azul medían los lanzamientos con una huincha bien larga. Otros más jóvenes y con buzos corrían despacito primero y después se agachaban y partían como cohetes, y el Pedro me dijo que eso era un precalentamiento. Lo que más me gustó fue ver saltar a unas chiquillas como de la edad de la Ceci, claro que más altas y mucho más bonitas. Saltaban una varilla como a la altura de ellas y una rubia saltaba así tanto más.

De repente entraron a la pista más caballeros de terno azul y se instalaron en una especie de escalera. El Pedro me explicó que ellos tomaban los tiempos, y después se acordó de mirar su reloj y me dijo que le faltaba poco, así que se iba a los camarines.

Me quedé solo, pero super entretenido con las carreras y los saltos y los lanzamientos, y se me ocurrió que yo podía poner mis colchones en el patio y practicar saltando un coligüe o una pitilla. Al rato apareció en la pista otro grupo con buzo. El Pedro venía en el montón y casi no se veía, porque era el más bajito de todos; pero yo lo reconocí por la chaqueta del buzo, que decía: "Club Suplementeros".

Mientras tanto estaba ya terminando otra carrera corta, y la pista volvió a despejarse.

Un caballero los amontonó en la meta, detrás de una línea blanca, y les ordenó que se sacaran los buzos. "¡Competidores, a sus marcas!", dijo, y todos se agacharon un poquito para partir con más impulso. "¡Liiiiiiistos!" y ¡pum! lanzó un disparo al aire y partió el pelotón, bien apretado primero.

Al Pedro le costaba abrirse paso y yo vi que le daban algunos codazos en la curva. Por eso la primera vuelta la pasó quinto; claro que como eran veinticinco, no estaba mal. Después de la cuarta vuelta se acercó de a poquito a los dos rubios que iban punteando y se puso en tercer lugar.

Yo me sentí más contento que no sé qué, y aproveché de pasarme a las tribunas por encima de una reja y ningún carabiniero me vio. Me senté en las graderías, como a la altura de la meta, detrás de un grupo de chiquillos y chiquillas que hacía harta barra a los dos punteros.



Arauco 1839

Cuando completaron la vuelta número diez, el Pedro iba ya cerquita de los rubios y parecía que iba a pisarle los talones al segundo, que era el más alto.

El colorín que había ganado la carrera corta subió a las tribunas y una chiquilla de pantalón naranja y bien linda, que estaba delante de mí, lo felicitó con un beso en la boca. Parece que eran novios o algo así.

Justo en ese momento, el Pedro pasó al segundo y los del grupo de adelante comenzaron a gritarle al primero que alargara el paso, así que yo también empecé a hacerle barra al Pedro para que alcanzara al de la punta.

Siguieron así un buen rato, hasta que, cuando terminaron la vuelta dieciocho, el Pedro se puso en el primer puesto. Entonces el novio de la chiquilla de naranja se pegó un puñetazo así de fuerte en las rodillas y comenzó a gritarle al segundo: "¡Pásalo, Felipe, pásalo! ¡Te queda poco!" Al colorín se le hinchaban las venas de la cara de puro gritar. Debe de haber sido del mismo club, porque tenía una camiseta igual a la de los dos rubios y además parecía amigo de ellos.

Yo miré todo el estadio, y no vi a nadie con camiseta roja como la del Pedro, y me acordé de cuando él ganó una maratón y salió fotografiado en la primera página de los diarios que él mismo andaba vendiendo después. En la foto se veían más corredores con camiseta roja, y esa vez mi mamá hizo sopaipillas de puro contenta y me explicó que casi todos los suplementeros tienen resistencia, porque pasan el día corriendo de allá para acá.

Mientras tanto los del grupo de adelante seguían haciéndole barra a los rubios, que ahora iban segundo y tercero, y el colorín era el que más gritaba.

Cuando faltaban menos de dos vueltas, la niña de pantalón naranja lanzó un tremendo grito: "¡Miiiiira, Juan Pablo! ¡Qué increíble! ¡Mira al puntero: se le están arqueando las piernas con el esfuerzo!" El colorín se rió y le dio un beso y le dijo que siempre las había tenido así, y que ahora se le notaba más por ir en la punta. "En todo caso", le dijo ella, "no me vas a decir que no es increíble... Si parece que tuviera alicates en vez de piernas. Te apuesto que pueden pasar dos perros peleando entre las piernas de ese chico y no se daría ni cuenta".

Yo sentí algo como un nudo por dentro del pecho, pero traté de no escucharla y me puse a hacerle más barra al Pedro. Después ellos dejaron de conversar y siguieron gritándole al rubio que iba segundo, porque quedaba menos de una vuelta. Y le gritaron tanto que parece que el Pedro no me oyó a mí, y de repente el rubio que iba tercero sacó fuerzas de no sé dónde y apuró y apuró, hasta que pasó a su compañero y después al Pedro, y el otro rubio también alargó los pasos y el Pedro se dio cuenta y trató y trató de correr más rápido, pero los pasos le salían cortitos, y entonces el rubio lo alcanzó y casi en la meta lo pasó y dejó al Pedro en tercer lugar. El colorín con su polola de naranja y todos los demás que estaban sentados delante de mí celebraron con un tremendo grito de su club, y se felicitaban entre ellos con abrazos y la novia del colorín volvió a pedir que se fijaran en las piernas del que había llegado tercero, o sea el Pedro, y que le dijeran si no lo encontraban cómico. Yo aproveché el momento para correrme antes que me cayera una talla pesada por haber hecho barra por las puras no más, pero la verdad es que ni me vieron.

Bajé un poco y miré al Pedro desde otra hilera de asientos y lo llamé. El miró hacia las graderías con la cabeza medio de lado, tiró un escupo en la pista y después me hizo una seña para que bajara. Yo partí saltando sobre los asientos y cuando llegué a la pista no supe qué decirle, porque él estaba con la cabeza gacha y respiraba super rápido.

Recogí su buzo, que estaba tirado en el pasto, y lo seguí por una escalera y una especie de túnel y entramos a un camarín.

Adentro había unos vistiéndose, otros desvistiéndose y algunos duchándose. Parece que el agua estaba calentita, porque salía vapor como de tetera. Le pregunté al Pedro si era rico ducharse con agua calentita, y me dieron ganas de probar; él me dijo que era rico, pero que después había que darse una ducha helada también para no acostumbrarse y para que circule bien la sangre por todo el cuerpo. En eso entraron los dos rubios ganadores. Venían hablando un idioma raro, que según el Pedro es alemán. Yo le dije que si ellos habían venido a competir desde Alemania, un tercer puesto era bueno, pero él me contestó que no venían de Alemania, que eran medio chilenos y medio alemanes, y me explicó algo de una colonia. Yo le pregunté qué cómo era eso de la colonia y por qué país tenían que pelear los rubios en caso de una guerra de Chile contra Alemania. El Pedro se quedó pensando, y al final me dijo que en una guerra así ellos serían los primeros prisioneros, y se rió y en voz bien baja dijo que en ese caso él se haría soldado para defender a Chile aunque fuera a puñete limpio.

Llegamos a la casa como una hora después. En seguida la Ceci nos sirvió té y pan con margarina y le dijo al Pedro que un tercer lugar era como para estar contento. El le respondió que había corrido con un dolor en el pie izquierdo y que iba a vendárselo antes que se agravara.

"Yo te ayudo", le dijo la Ceci, y le sacó el zapato y comenzó a hacerle un masaje para que se le pasara el dolor. Entonces parece que el Pedro sintió cosquillas, porque se rió y contagió a la Ceci, que no le soltaba el pie, hasta que le preguntó si quería que él le hiciera un masaje también. Los dos se reían y me miraban y de repente la Ceci me dio la espalda y le habló en el oído algo que no pude oír. Debe de haberle preguntado cómo me había portado yo en el estadio, porque me quedé mirando media indecisa y después, sin que yo le hubiera dicho nada, me adivinó los deseos y me dio permiso para salir a jugar a la calle y volver tarde si quería.

Yo fui a buscar el trompo y cuando iba saliendo vi que el Pedro le soltó el pie a la Ceci y le dijo que si seguía riéndose tanto no iba a poder hacerle un buen masaje y que mejor fueran a buscar unas vendas elásticas que él tenía en su pieza.

Yo partí corriendo a buscar al Moncho, y nos colamos al rotativo y vimos tres películas en colores, pero dos no más me gustaron harto y la otra no la entendí muy bien. *

LAS MASCARAS DEL RUISEÑOR

□ JAIME VALDIVIESO

—Déjeme pensar, profesor. . . Eso ocurrió hace unos diez o doce años. Yo conozco mejor que nadie los detalles. La mayoría de la gente prefiere no recordarlo. Usted comprende, los hombres son así: se desentienen o envían al último rincón de la mente todo aquello que los molesta o cohibe. Fue una cosa horrible la verdad, muy extraña sobre todo, hasta hoy uno no logra explicárselo por completo.

Los sucesos ocurrieron o, mejor diría, comenzaron pocos meses antes de la gran inundación, después de una temporada de mucho viento y mucha lluvia. Usted no me creará, profesor, pero el agua subió más de un metro, penetrando en el interior de los automóviles, de las casas, inutilizando la mitad de los objetos. ¿Conoce la casa de Font'dor, el colchonero? . . . pues allí entró arruinándole la mayor parte de la mercancía. Aquí mismo, aquí mismo, el agua llegó hasta el tercer escalón. No le miento, nunca había sucedido nada igual.

Vinieron como usted, aprovechando las ventajas del año sabático. ¡Qué casualidad! ¿verdad? . . . alquilar usted la misma casa. Ella venía con planes para hacer dibujos, bosquejos, terminar algunos cuadros. El profesor Ambos, según me dijo con posterioridad, junto con un ensayo sobre las relaciones entre erotismo, el mal y la literatura, había iniciado un diario. Llegamos a hacer amistad debido a que venía con frecuencia por aquí. No estoy seguro, la verdad, si cuando apareció por primera vez entró con Clara, su mujer. No estoy seguro. Ese fue un año de mucha lluvia y mucho viento. Andaba, recuerdo, en busca de información sobre un personaje de la Edad Media llamado Gilles de Rais. ¿Lo ha oído mencionar usted? . . . No mucha gente lo conoce. Yo había leído una obra sobre prácticas de satanismo y misas negras donde se narra también la vida de ese personaje. Le recomendé esa obra, era lo único que había sobre la materia. Esta, como ya habrá visto, es una biblioteca muy modesta. Ambos provenían de familias judías, sefarditas, de la ciudad de Nueva York. Se manejaban muy bien en español, incluso lo practicaban entre ellos, el profesor lo escribía con fluidez. Casi siempre hablaban en castellano con excepción de una que otra palabra o frase. Ella hacía una pintura muy interesante, había expuesto en salas de Nueva York y Los Angeles.

Partía de una visión en apariencia muy concreta, pero luego introducía figuras y elementos enigmáticos que terminaban por diluir el lado realista del cuadro. Era alta, un poco gruesa de caderas, con una figura muy noble. Poseía unas manos de dedos largos y afilados que envidiaría una bailarina, la frente amplia y unos ojos verdes, no muy grandes, pero con un intenso brillo que se le quedaban a uno en la memoria. Al mirar entornaba un poco los párpados, de manera que daba la doble sensación de padecer de miopía, y a la vez de querer escudriñar hasta el fondo de las personas y las cosas. Según me contó él, había sufrido mucho durante su niñez. Su padre fue un dentista. Un día al terminar sus horas de oficina, unos drogadictos lo mataron para robarle dinero. Tendría entonces unos trece años. Aunque era muy discreta y reservada, un poco distante, inspiraba una gran confianza, y una vez obtenida su amistad, se sentía el deseo de verla y de estar a su lado. Al contrario del profesor Ambos, quería espontáneamente a los seres humanos. Fue la mejor compañía que pudo tener en esos días. Así lo afirma en su diario. Al mismo tiempo poseía un espíritu muy práctico y un gran gusto por la decoración. Al cambiar o mover un mueble, reemplazar un cuadro, modificar un poco el orden de los objetos, lograba extraer el aire sombrío y de mal gusto de cualquier cuarto por viejo y desarreglado que estuviera. Al cabo de una semana había conseguido aligerar la sala-comedor de esa pesadez y tristeza que poseen casi siempre las casas de gente con dinero, sin tradición y avara. La sala con ventanas a la calle no la utilizaron nunca. Las veces que yo los visité, pasaba directamente al comedor, donde ella colocó un par de sillas de mimbre y una mecedora veneciana que compró en un anticuario. El profesor arregló su estudio en el segundo piso, en un pequeño y angosto cuarto que había sido galería abierta al patio interior. Puso allí un pesado y viejo escritorio y una mesa pequeña y redonda en la cual colocó la radio-grabadora con los cassettes. Allí trabajaba y leía, a veces fumando pipa. En esos primeros días hacía un estudio comparativo entre *La muerte en Venecia* de Thomas Mann y una novela de un escritor polaco que residió mucho tiempo en la Argentina y que tenía el extraño título de *Pornografía*. No existía aún una versión en castellano y no la pude conocer. Según el profesor era una de las obras donde se describía con mayor conciencia la atracción del mal. Obras de Mann tenemos aquí algunas. *La muerte en Venecia* me gusta mucho. Siempre me ha parecido ver también en ella el fin de la antigua burguesía. ¿No le parece? . . . Sí, llegaron a este pueblo aprovechando el permiso del año sabático. La casa, tal como usted, la consiguió a través de una oficina de fincas en Barcelona.



Un malón

Sus propietarios son de una antigua familia de por aquí, dueños de tierras que no la ocupan durante el invierno. A comienzos de siglo, la planta baja servía a unos comerciantes de bodega y almacén de comestibles. Tiene una historia muy extraña, la verdad, allí se colgó de una viga la hija mayor de uno de los dueños, y luego durante años vivieron encerradas en un mismo cuarto, dos tías solteras que se fueron encogiendo hasta alcanzar el porte de una criatura. Para ahorrar dinero, las enterraron a las dos en un sarcófago para niños. Todavía la chimenea, lo habrá notado, desprende un olor rancio a grasa descompuesta. Allí asaban toda clase de carnes: de vacuno, de cerdo, corderos enteros. Sí, sí. . . En esa misma chimenea que usted enciende por las tardes. Ella se lo pasaba trabajando junto al fuego casi todo el día, y a veces hasta media noche. Para pintar se ponía una especie de jubón de piel negra sobre un jersey cuello de tortuga, y unos pantalones de pana beige. Alguien de la misma oficina le recomendó una mujer mayor, Faustina, con el fin de que les hiciera la comida y la limpieza de la casa. A veces se quedaba a dormir en uno de los cuartos del último piso, allí donde murieron al mismo tiempo las dos solteras. Era una anciana muy extraña, se lo digo yo, no quería a nadie, ni a sus propios hijos, solamente le interesaba el dinero. Entre los inmigrantes andaluces y extremeños se la conocía como adivina y yerbatera. En una ocasión curó a Clara de un fuerte catarro y de dolores en un brazo con la infusión de unas plantas. Pero también hacía otras cosas, profesor. Para mí, mucho de lo que le sucedió, esa rara obsesión que le vino, fue culpa suya. A veces los pastores la veían de noche o muy de madrugada recogiendo yerbas. Era toda una bruja, yo se lo digo, no cabe duda. Hoy ya no sale, vive con una hija y su esposo, un carpintero gallego. Al final tuvieron que despedirla, porque se llevaba gran parte de la

comida y cada mes exigía mayor sueldo. No se los perdonó nunca y fue cuando ocurrió lo peor. Como a las ocho y media les subía el desayuno, encendía el calentador de butano y luego se iba a hacer las compras. Era alta y encorvada con la cabeza siempre cubierta con un mantón negro, la cara afilada de piel cenicienta, como si hubiese tenido los huesos pintados de blanco y su fulgor atravesara los músculos hasta llegar a la superficie. Si por casualidad usted tocaba sus manos sentía un frío y una humedad de muerte, como si rozara una culebra o una barra de hierro expuesta al sereno toda una noche. Llevaba unas sayas largas y descoloridas que arrastraba por el suelo. No podré olvidar nunca sus ojos pequeños, esquivos, opacos, que parecían clavarse en los bolsillos. ¿El profesor Ambos? . . . Era de mediana estatura, bastante grueso, pero ágil y con mucha fuerza. A pesar de sus 48 años se veía un hombre guapo, con el pelo largo, negro y rizado. A veces usaba unas gafas de marcos metálicos que subrayaban su frente brillante y combada. Salía a la calle con un impermeable azul oscuro forrado en lana y una boina vasca. Desde que luego Font'dor le regaló un bastón siempre iba con él. Font'dor el colchonero, no sé si usted lo habrá visto. Fíjese usted, es un hombre alto, de huesos pesados, cabeza alargada y ligeramente gibado de espaldas. Lleva siempre un jersey rojo, desteñido, pantalones de pana y una gorra forrada en piel cuyas orejeras abotona sobre la cabeza. Es de aquellos seres que dan la sensación de vivir por encima de todo lo inmediato, afirmados en dos o tres principios que parecen conferirle todo el sentido a la existencia. El día en que un camión le desbarató el automóvil, se olvidó de él, hasta que encontró uno semejante y lo pintó del mismo color. Cuando le envenenaron al perro compró otro igual. Lo conoció con ocasión de buscar un sitio donde guardar su Simca. Alguien le dijo que tal vez donde Manuel habría sitio y efectivamente allí pudo guardarlo. Desde ese día se hicieron amigos. Le gustaba ir a visitarlo por las noches o a la caída de la tarde, mientras rellenaba los colchones o hacía trabajos para arreos de caballos de tiro. Casi siempre se hallaba rodeado de dos o tres niños a los cuales dejaba jugar libremente con alguna herramienta, o con el gato o el perro. A veces conversaba con ellos, les hacía bromas, pero sin mirarlos, ensimismado en su trabajo. Era Jordi uno de sus preferidos, un chico rubio, introvertido y silencioso, con pantalones largos sujetos con tirantes que se pasaba el tiempo acariciando y hablando con los animales. Lo atraían mucho los niños, pero sin demostrarlo: son como los pájaros, decía, y por eso los adultos no los entienden. Los niños hablan otro idioma, habitan otro mundo, forman otra raza, agregaba. Se le escuchaba cantar cuando los tenía cerca. Pero al igual que los pájaros y otros animales, les enseñaba a comportarse. Tenían que golpear la puerta antes de entrar, y pedir permiso para utilizar cualquier herramienta. Por eso resulta tan absurdo lo que pasó después. . . Se encontraban también con cierta frecuencia en las proximidades de la estación, o cerca del lecho del río. Frac, Frac, escuchaba a la distancia, ven aquí. Entonces el perro al que solía bañar un par de veces por semana, cubierto hasta el vientre con agua sucia, se alzaba sobre las patas traseras, caminaba uno o dos metros y luego salía disparado cuando le lanzaba una piedra u otro objeto. En cuanto al gato, también había que verlo. Era un siamés, muy grande y pendenciero con los desconocidos, pero que había logrado domeñar en tal forma que no sólo convivía con Frac, sino a menudo dormía sobre su vientre. Ya le contaré lo increíble que sucedió con ese gato. Manuel le enseño a conocer muchos nombres de árboles, pájaros y el pasado de algunas familias del pueblo. Hasta que sucedió todo aquello, la gente lo respetaba, a pesar de sus ideas, de su actitud despreocupada y solitaria. A veces se le veía caminar solo por las noches. Decía que le gustaba sentir el sonido de la oscuridad y el silencio. Al cabo de dos o tres semanas ya se conocían gran parte de los alrededores. En cuanto aclaraba un poco dejaban la casa entre las

cuatro y las cinco. Ella envuelta en su abrigo de gamuza, un gorro de lana, pantalones y botas. El con su impermeable oscuro, su boina y el bastón. Desde aquí, muchas veces los veía salir, poco después de que abría la biblioteca. Más de una vez lo vi también caminar solo poco antes de media noche. Saliendo de la casa, cogían generalmente hacia la izquierda y luego por el camino de tierra que bordea de lejos el antiguo lecho del río, el cementerio y desemboca en la carretera a Gerona. En ocasiones solían pasar junto a este edificio, continuaban por la calle del estero y seguían por el camino hacia la costa, entre cerros y bosques. Es un camino muy bello, cubierto de vegetación donde verá mucha gente los fines de semana recogiendo setas. ¿Conoce los rovellones? . . . Ya le gustarán a las brasas, con ajo y un buen vaso de vino tinto, ya verá usted cómo le gustan. Pero el camino que más frecuentaban era el otro, ya le diré por qué. Una vez que cruzaban la carretera, seguían por el medio del campo hasta salir al camino que entra al pueblo por el norte, muy cerca de donde comienza un trecho flanqueado de álamos. A fines del otoño, las hojas de los chopos van adquiriendo un tono dorado y luego cobrizo. A ella le gustaba seguir el cambio de los colores, hasta que las ramas quedaban desnudas, pegadas a los troncos manchados de humedad, cercados por un colchón de hojas y de pasto que al contacto con el sol, desprendían un vapor ácido y penetrante. Pero además está lo otro, ya le contaré.

Pronto se hicieron conocidos de los dueños de la dulcería, del colmado, del estanco; de Pons el de la barraca, que les enviaba la leña, y de Sabadell, propietario de la ferretería junto a su casa donde compraron las estufas. Pero fue en el estanco donde conoció a esa chavala que complicaría más las cosas. Allí ayudaba a vender una chica muy guapa, de unos doce o trece años, hija de una gitana andaluza. Al padre lo mataron no hace mucho de una cuchillada. Margarita, la Gitanilla como él le puso, lo atrajo de una manera muy especial, casi diabólica. Desde un comienzo lo que más lo desconcertó fue el hecho de que una chica de su edad, se comportara con la soltura de una mujer adulta, sin perder su aire fresco e ingenuo. No sólo su manera de hablar, precisa y clara, sino cada uno de sus gestos y actitudes, lo atrajeron desde el primer momento. El profesor anotó después en su diario "gestos maduros y profundamente espontáneos". Algo insólito le sucedió ese día, fue como si de pronto se soltara una pieza desconocida en su interior, y le alterara profundamente la realidad, algo que no logró definir, ni se atrevió a analizar, ya que su único interés era buscar la mayor tranquilidad posible y poder avanzar en el trabajo que se había propuesto.

Fue poco después cuando ocurrió aquello que vino a trastornarlo todo.

Habría notado que una vez llegada la oscuridad, esa casa se llena de extraños ruidos, de sombras, de inesperados resplandores. Ya es el farol junto al ciprés que al moverse con el viento, proyecta su oscuro perfil en el interior de algún cuarto, ya los reflejos de la luna o los relámpagos (frecuentes durante ese invierno), que iluminan algún rincón, más las imprevistas crujideras de las viejas y resacas tablas del piso, de las puertas, de la escalera. A esto es preciso agregar las notas fantasmales del tic-tac y los gongs del antiguo reloj de péndulo, que Clara sacó del comedor y situó en el pasadizo junto a la pared, a la subida de la escalera. Y como continuamente estaba lloviendo, de manera prolongada y ligera o con viento y fuertes chaparrones, las paredes, y las ventanas se hallaban continuamente acosadas por dentro y por fuera. A veces era una gotera en uno de los cuartos cerrados, o bien el agua de un caño que caía sobre una cornisa o sobre un ladrillo del patio; o bien la lluvia se concentraba en las ramas del aromo, bastando una leve brisa para que el agua se derramara sobre la tierra y los cuadrados de cemento del jardín trasero. Ciertas noches era una rama golpeando una ventana o rozando con sus nudillos un vidrio o

bien una puerta que aun permaneciendo con llave golpeaba contra su propia cerradura. En un comienzo apenas lograba concentrarse, a menudo colocaba una cassette para ahogar los ruidos con la música. Después se fue acostumbrando. Con frecuencia, antes de media noche, solía aparecer Faustina. Se sentía primero el roce de sus pantuflas, luego en forma intermitente, el suave raspado en cada uno de los escalones hasta que aparecía en el vestíbulo, escuchándose entonces su áspera y ahogada respiración, antes de continuar los próximos escalones hasta su cuarto. Hubo veces poco antes de cerrar en que el profesor se acercaba por aquí para conversar y consultar algún diccionario. Siempre había una palabra, algún acontecimiento o una persona sobre los cuales quería mayores detalles. Recuerdo que en una ocasión entró entusiasmado preguntándome si yo sabría el nombre de un pájaro que escuchaba a menudo en el ciprés y entre otros árboles del campo, y cuyo maravilloso canto lo dejaba estupefacto, más aún cuando lo sentía bajo la lluvia a media noche (lo que le parecía inconcebible). Quedó sorprendido cuando le dije que se trataba del ruiseñor, sí, del ruiseñor; fue como si el solo nombre, esas tres sílabas con un sonido dulce, nocturno y melodioso, significaran la inesperada solución de una antigua incógnita que de pronto se aclara, pero sin dejarnos tiempo para asimilarla. Cuántas veces desde pequeño, había leído y oído acerca del maravilloso poder de su melodía, pájaro mítico que a los pies del monte Olimpo cantaba mejor que en ningún otro lugar, después de la trágica muerte de Orfeo. Y el mismo Dios Pan cuyas melodías en su flauta de caña sólo igualaban a la del ruiseñor. Y *El ruiseñor y la rosa* de Oscar Wilde. Canta "como un ruiseñor", se decía de una soprano con muy buena voz. Era ya un ave incorporada a la leyenda y a la literatura como el cuervo del poema de Edgar Allan Poe. Pero nunca se imaginó su trino tan armonioso, ni tan variado, ni menos que cantara en tan diversas circunstancias. Desde ese día se propuso sorprenderlo en pleno canto para observar el modo en que colocabla la cabeza, cómo hacía vibrar la garganta, de qué color eran las plumas del cuello y la cabeza, cuál era su tamaño. Cada vez que lo escuchaba cantar, revisaba el ciprés, y durante los paseos se detenía, suspendía la respiración, dirigiéndose en puntillas allí donde podría hallarse escondido.

Pero hubo otro hecho que llamó su atención en esas primeras semanas: el descubrimiento de un viejo castillo situado, comprobó más tarde, en línea recta frente a su casa, al otro lado de la carretera, y al que se llegaba atravesando un puente sobre el camino. Lo descubrió una tarde de regreso de uno de sus habituales paseos. De pronto se fijó en tres torres. Eso fue todo. Le llamó la atención que fueran tres y lo próximo que estaba el castillo del pueblo. Para llegar tuvieron que atravesar la carretera y luego volverla a cruzar a través de un puente y seguir por una rampa hasta un portón de hierro con dos gruesas alabas en forma de anillo. Una alta pared con puntas rodeaba todo el jardín. Curiosamente el portón se hallaba abierto. En ese momento surgió un resplandor a lo lejos y retumbó el espacio. Como empezó a llover sólo alcanzaron a distinguir la fachada, las tres torres, un arco románico a la entrada de un pequeño claustro. Sólo se escuchaba el ruido de la lluvia sobre los castaños y un alto ciprés. Vamos, vamos, insistió Clara. Recordó que eso ocurrió la misma noche en que se espantó el caballo del carretón de la leña, pasó a todo galope frente a su casa estrellando una de las ruedas contra la esquina de la biblioteca, y continuando hasta el estero mientras iba dejando un reguero de leña. Allí el agua había empezado a subir y el caballo se detuvo asustado.

Después el profesor aseguró que en un determinado momento había visto a varias personas detrás de una de las columnas del claustro, dos o tres figuras envueltas en hábitos de monje. Se asomaron y luego desaparecieron. Estaba completamente seguro de eso, aunque Clara insistió en que ella no había observado nada.*

ENTREVISTA CON ARISTOTELES ESPAÑA

□ JUAN ARMANDO EPPLE

EPPLE: ¿Cuándo empezaste a escribir poesía, y qué preocupaciones orientaban ese trabajo inicial?

ESPAÑA: Mi preocupación por la poesía nace a temprana edad, 10 a 12 años. Recordó que leía en alta voz "En el fondo del lago", *Soñé que era muy niño y estaba en la cocina* de Diego Dublé Urrutia, o algunos poemas de Darío, la Mistral o García Lorca. Mi padre me leía a Neruda, a Vallejo o a Lugones, pero no me causaban placer ni el gusto a lo desconocido que descubría de repente en un poema de Machado, *Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla*, o la sencillez y claridad de Pezoa Véliz, o el temblor siempre mágico de Huidobro. Siempre tuve la sensación de que la poesía es un misterio mucho más difícil de lo que se cree. Por eso estuve convencido de que escribir era sólo un acto de iniciados y todo lo que escribía, muy secretamente, lo guardaba en un cajón con llave. Sonetos eróticos no aptos para esa edad, o largos poemas en contra de la sociedad. Y una especial preocupación por personas y oficios que me rodeaban: pescadores, vagabundos, niñas con muñecas, estudiantes, prostitutas a las que acudíamos a observar a sus lugares de trabajo, vendedores ambulantes, tías encerradas en sus casas. Todas esas observaciones las iba anotando cuidadosamente en mi cuaderno y después se transformaban en poemas. Después me interesó la naturaleza. Entendí también que la poesía es un oficio. Y mi descubrimiento solitario de libros antes que autores: *El principito*, *Platero y yo*, *Las aventuras de Tom Sawyer*, *El defensor tiene la palabra*, *Hambre*, *La isla del Tesoro*, *Los cardos del Baragán*. Pero sin duda los maestros han sido los griegos y los clásicos chinos y españoles que ya en la adolescencia, junto a los latinos, empiezo a estudiar sistemáticamente. Allí empieza mi preocupación por el fenómeno poético en sí.

EPPLE: Tu segundo libro *Incendio en el silencio* (1978) es ya un ejercicio que se abre a otras preocupaciones temáticas y formales. Es un libro de búsquedas que se intentan definir ¿o se repliegan? en un lenguaje bastante hermético. ¿Cómo valoras hoy ese conjunto de poemas?

ESPAÑA: Ese libro es producto de una serie de lecturas (Pound, Rilke, Baudelaire, Apollinaire, los rusos) pero concebido como un ejercicio de transición. El proyecto lo inicié en junio de 1973, pero lo finalizo el año 1975, conservando algunos aspectos del comienzo. Toda la atmósfera cambia y está lleno de claves políticas y existenciales producto del clima de terror que imperaba en Chile a raíz del golpe de estado. Es un libro lleno de metáforas y de gritos en un momento en que nadie podía hablar. Es un texto desconocido y distinto a lo que en ese momento hacían mis compañeros de generación. Un ejercicio válido al que le tengo el respeto y cariño que se le tiene a los hijos prematuros.

EPPLE: El libro tuyo que más ha circulado en Chile —a mimeógrafo— es *Equilibrios e Incomunicaciones* (1980). Ahora va a aparecer una selección de esos poemas en traducción al inglés, en la antología que prepara Steven White para una edición en EE.UU. ¿En qué circunstancias escribiste y publicaste ese libro?

ESPAÑA: *Equilibrios e Incomunicaciones* es un libro escrito en el campo de concentración de la isla Dawson a los 17 años de edad. Fuí detenido el día 11 de septiembre de 1973 en Punta Arenas, en mi calidad de dirigente estudiantil, junto a un numeroso grupo de dirigentes y militantes de la Unidad Popular, y trasladados esa misma noche a un lugar que —una semana después— supimos era isla Dawson, donde permanecemos durante más de un año. La idea inicial era escribir una especie de diario de vida donde iría relatando todo el quehacer y todo el horror de esos momentos. Nació como una urgencia de integrarme al proceso colectivo que se fue dando en la prisión, en la medida que todos íbamos asumiendo tareas. Entendí que lo mío era dejar un testimonio escrito de la barbarie que estaba ocurriendo en nuestro país, y emprendí el trabajo muy en secreto, clandestinamente, en medio de un clima de terror y de torturas físicas y psicológicas que no son del caso relatar en esta entrevista. Anotaba impresiones, anécdotas, escribía poemas, en papeles de diarios, en hojas de cartas o en papel higiénico. Tuve siempre especial cuidado de no ser sorprendido en los continuos allanamientos, hasta que logré reunir un volumen considerable de trabajos que fueron sacados del Campo de Concentración por compañeros que iban recuperando su libertad. La primera edición de este libro, en 50 ejemplares, a mimeógrafo, se hizo en Punta Arenas en 1980. Posteriormente, en Santiago, se han hecho dos ediciones clandestinas con tirajes muy pequeños.

EPPLE: Creo que este libro es uno de los pocos ejemplos logrados de poesía testimonial, es decir, de una poesía que fija sus límites en la formulación de la experiencia social y política inmediata, pero

sin reducirse a la mera descripción documental de lo vivido. La crítica literaria —y sobre todo la chilena— ha sido bastante severa, y hasta escéptica, con este tipo de poesía (llamada a veces indistintamente, poesía social, política o “comprometida”), que suele pecar de un reduccionismo ideológico que limita su eficacia como comunicación literaria y de una falta de atención a las posibilidades expresivas del lenguaje, que los convierte en textos poéticos fallidos. ¿Cómo has enfrentado este problema —o este dilema— literario?

ESPAÑA: Cuando escribí esos textos en la prisión lo primero que me propuse fue que estuviesen bien logrados, poéticamente. Para mí esto es muy importante. O sea, me propuse registrar todos los fenómenos que iban ocurriendo sin limitarme sólo a la descripción de los hechos, aunque esto último también es válido. Ahora, después de diez años, creo que el valor de estos trabajos es que ahondan en la naturaleza del ser humano y de la cultura de nuestro país. En ese sentido creo que hay un aporte a la poesía que se ha escrito esta última década en Chile. Cuando una experiencia logra traspasar los márgenes en que ha sido generada es que existen signos de universalidad. En poesía, creo que las ideas y la pasión deben integrarse en la palabra. El poema no debe tropezar en los escollos de la enseñanza o el mensaje. Eso lo supero en mis poemas escritos en la isla Dawson. Por eso son vigentes y lo seguirán siendo.

EPPLÉ: En algunos poemas de este libro noto todavía una distancia, un hiato, entre la inmediatez de la experiencia que recrea, y que logras definir en (o con) toda su tensión inédita, y el sueño de futuro que le agregas, y que tiende a superponerse como una declaración abstracta. ¿Crees que es valedera esta crítica? Piensa que no conozco el texto definitivo, que me dices que estás reescribiendo.

ESPAÑA: Quiero detenerme en lo siguiente: En una experiencia, como la prisión, a una edad en que primaba más lo romántico de una concepción del mundo que una precisión racional de los complejos mecanismos de la ideología, era natural, es natural creo, que todos los trabajos, que todo el discurso, que todo lo que se escribe esté lleno de esperanza. Un deseo de que todo cambie, construir una nueva sociedad, superar errores. Más aún, cuando yo estaba consciente que en caso de sobrevivir iba a ser mi generación, yo mismo, quienes tendríamos que llevar a cabo esa tarea. Por eso en los poemas hay un sueño de futuro, no una declaración. Un canto sobre todo. Piensa que cuando digo *He aprendido a amar entre barrotes o el helado resplandor de la ternura, la otra dimensión de la esperanza*, son antes que nada, textos que recrean la multidimensión de la experiencia, y no el hecho en sí. Hay multiplicidad de lecturas además. En ese sentido no es valedera la crítica. El texto definitivo ya está listo pero sin editores. Lo que ocurre es que estoy corrigiendo algunos poemas que no fueron publicados en ediciones anteriores y tres o cuatro poemas de cuya estructura no estoy conforme aún.

EPPLÉ: ¿En qué otros proyectos literarios estás trabajando?

ESPAÑA: En un libro de poemas. Pero es un proyecto a largo plazo. También en una obra de teatro a cuya tarea de corrección me encuentro abocado estos últimos meses.

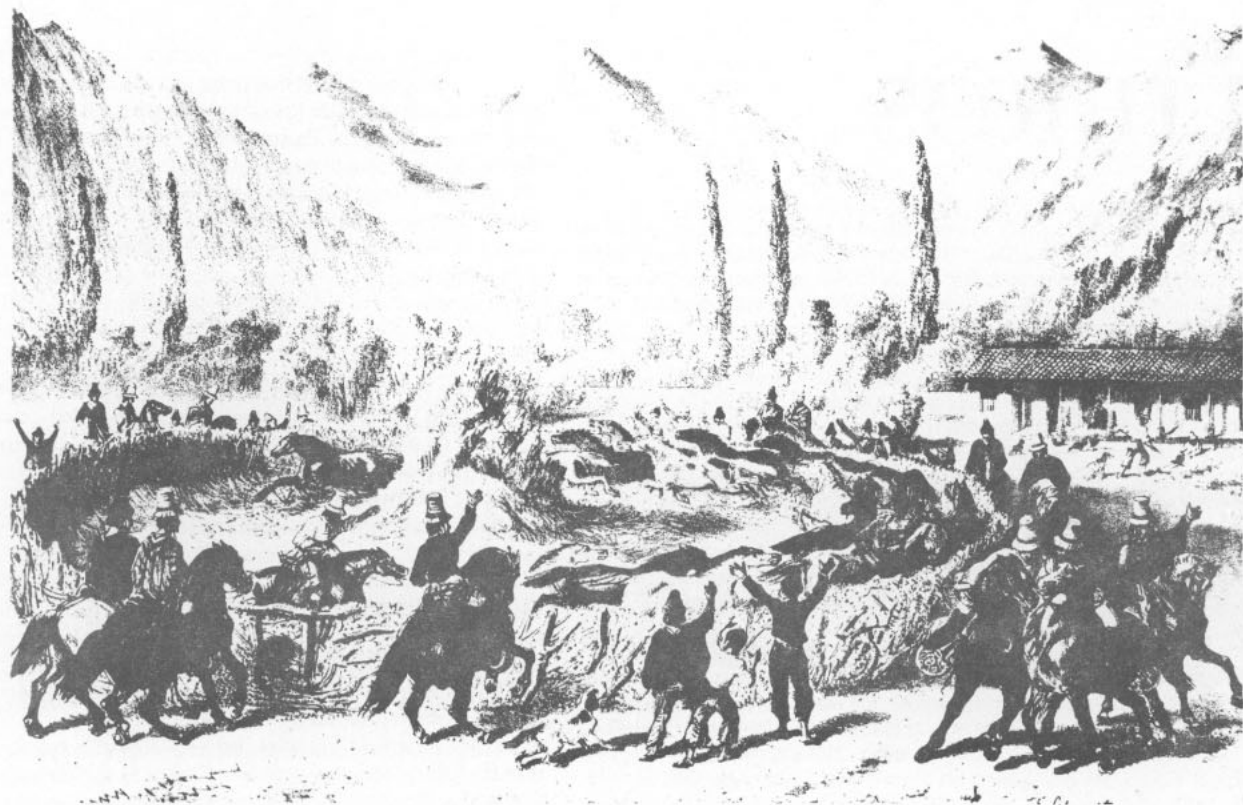
EPPLÉ: La promoción de poetas que surge después del golpe militar ha tenido que abrirse paso en una situación de aislamiento extremo: con el pasado cultural del país, negado o rechazado por el proyecto ideológico de nación que ha buscado imponer la junta, y con la obra que han estado publicando en otros países los escritores que debieron salir al exilio. ¿En qué medida este aislamiento ha afectado la inserción de tu promoción en el proceso cultural del país? ¿Cómo han podido ir superando este aislamiento?

ESPAÑA: La tradición política y cultural de nuestro país es demasiado grande como para ser negada o rechazada por decreto. Si bien es cierto el régimen ha tratado de imponer un modelo ideológico, en la práctica no ha sido capaz de plantear políticas en este terreno. Para ellos la cultura ha sido el *show* o el *acto patriótico*. Nada más. Entonces nos encontramos con que surge una cultura popular. Una cultura de base, a la que nunca se le dió demasiada importancia y a través de ella, de esos lazos, empieza a operar un complejo mecanismo de signos estructurales: El Taller, La

Agrupación Cultural, y empiezan a aparecer a nivel nacional por lo menos unas 30 revistas artesanales, de escasa circulación, el libro autoeditado, el panfleto poético, la hoja de poesía y los recitales en poblaciones, sindicatos, institutos, universidades. Y emerge una generación cuyos trabajos son materia de un estudio más profundo. Una generación que, curiosamente, no entra en una situación de ruptura como alguien señaló, sino una generación que se integra al proceso dinamizador de nuestra cultura, que trata de rehacer lo que aparentemente se destruyó en materia de espacios, sin acceso a los medios de comunicación, con una censura institucionalizada, con el IVA (*) a los libros, separación con la inmensa mayoría de los escritores de las generaciones precedentes que debieron exiliarse, sin una crítica responsable y objetiva. Pero aún así, con logros interesantes en el sentido de legitimarse definitivamente y de mantener el alto nivel de nuestra poesía en latinoamérica.

EPPLÉ: Por otra parte, poco a poco se ha ido abriendo un espacio público para la cultura disidente que se está formulando hoy en Chile. ¿Podrías caracterizar las etapas que ha tenido este proceso?

ESPAÑA: La primera etapa de este proceso comienza el 11 de septiembre de 1973, y dura hasta el año 1975 más o menos. Y está marcada por la más violenta represión que ha tenido nuestra historia hacia todas las manifestaciones culturales. Se trata de borrar todo vestigio de la cultura existente hasta esa fecha. Se suceden los allanamientos, prisión de artistas, exilio, muerte. Pero sin un sentido ideológico claro. O sea, de querer imponer un proyecto de dominación por la fuerza. Creo que esto surge después, cuando el régimen adopta un plan político-económico y comienza a transformar la sociedad chilena. Esta etapa está marcada por la dispersión de gran parte de los artistas y el quiebre de sus estructura gremiales. Son pocas las instancias que logran sobrevivir. Hay una segunda etapa, desde 1976 hasta 1980, en que se desarrolla un trabajo de *periferia* como se le ha denominado. Una etapa en que surgen talleres culturales de diversa índole (de teatro, de música, de literatura, de educación popular) que van generando una *dinámica creadora* cuyo principal componente es la crítica al régimen. Una dinámica creadora tanto en la aparición y descubrimiento de nuevos métodos de trabajo, de estructuras, como asimismo en la aparición de creadores jóvenes, ligados especialmente a sindicatos o a la iglesia. Surge el Canto Nuevo, los Plásticos Jóvenes, la ACU (Agrupación Cultural Universitaria), la UEJ (Unión de Escritores Jóvenes) y un Teatro Popular, cuya acción de denuncia fue y sigue siendo extraordinaria. Esta *Cultura Popular de Alternativa* nunca fue disidente, pues jamás se aceptó el modelo impuesto, sino constructores de formas de lucha ligadas al desarrollo del movimiento popular. Todo esto fue motivo de reflexión en el Primer Congreso de Trabajadores de la Cultura que organiza la UNAC (Unión Nacional por la Cultura) en 1980, organismo creado por diferentes organizaciones el año 1977 en Santiago. Una tercera etapa es la que se inicia el año 1981, con el decantamiento de organizaciones y de estilos. Se trata de construir ahora instancias de participación que engloben al conjunto de los trabajadores del arte y la cultura. Que se estudie detenidamente el fenómeno de los últimos años y que se establezcan nuevas políticas de acción. Ninguno de los partidos políticos opositores tiene una plataforma al respecto. Solo visiones parcializadas. Entonces, más que conexiones programáticas o ideológicas lo que ocurre es un acercamiento y una vinculación estrecha entre organizaciones populares y el sector cultural que tú llamas disidente. Un acercamiento por la base. Ahora bien: aquí cumple un papel importante la Coordinadora Nacional de los Trabajadores de la Cultura que se acaba de formar, y que reúne a las más importantes organizaciones de los artistas chilenos. No sólo me he referido a pautas y delineamientos del quehacer político y como ha influido éste en el sector artístico-cultural en Chile. Los productos de este trabajo, es decir, obras de arte producidas en el período son materia de otro análisis.



EPPLE: ¿Qué labor ha cumplido la Sech en este trabajo cultural?

ESPAÑA: Creo que la Sech ha cumplido un importante labor. Su voz siempre ha estado presente en las difíciles horas de la patria. Denunciando la censura, los atropellos a los Derechos Humanos, organizando talleres, foros, y otras expresiones colectivas. Incluso dando cabida a instituciones de otras disciplinas artísticas, como es el caso de la Unión de Pintores y Escultores de Chile que funciona en su local. Tal vez, la nueva generación de escritores que ha ingresado estos últimos años a la Sech estemos por una posición más de ruptura en lo político, que exijamos una mayor democratización en la toma de decisiones, o la generación de políticas amplias para el sector, pero eso no invalida la labor de la Sech, uno de los pocos espacios de libertad existentes en el Chile de hoy.

EPPLE: ¿Qué otras instituciones o agrupaciones culturales han tenido una participación creadora en esta lucha por rescatar y difundir la cultura democrática del país?

ESPAÑA: Destaco principalmente el trabajo de los organismos de base, tanto en sindicatos, poblaciones, como en las universidades. Ellos han sido el germen y la fuerza de sustentación de toda la actividad cultural en nuestro país. Sin embargo es bueno nombrar al Centro Imagen, la UEJ, la ACU, la Agrupación de Plásticos Jóvenes, la Agrupación Nuestro Canto, y el sello Alerce, el Taller Contemporáneo, el Taller 666; los Centros de Investigación como CENCA, SUR, el Centro de Estudios Económicos VECTOR. Muchos de estos equipos de trabajo hoy no existen pero han sido reemplazados por otros de igual importancia y de importante gravitación: La Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI); la Asociación de Trabajadores Culturales (ATC); el Colectivo de Escritores Jóvenes (CEJ); la Coordinadora Nacional de los Trabajadores de la Cultura de reciente formación (1983) que reúne a las más importantes organizaciones del Arte y la Cultura, como la Sociedad de Escritores de Chile (SECH), el Sindicato de Artistas de Teatro (SIDARTE); la asociación Nacional del Folklore de Chile (ANFOLCHI); la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH); la asociación de Técnicos Audiovisuales (APTA) y otras 60 organizaciones.

EPPLE: La situación de trabajo es sin duda muy precaria en Chile, y desde afuera uno se pregunta cómo se las arreglan los poetas jóvenes —que por otra parte persisten en abrazar el oficio más menguado del mundo— para sobrevivir.

ESPAÑA: La situación de los poetas jóvenes no es ajena a la crisis que vive Chile en estos momentos. Con un alto porcentaje de cesantía y sin posibilidades inmediatas de trabajo.

EPPLE: Me dices en tu carta que tuviste un feo accidente durante las jornadas de la quinta protesta nacional ¿cómo ocurrió eso?

ESPAÑA: Cuando en el mes de mayo la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) llamó a la Primera Jornada de Protesta Nacional muchos fueron escépticos. Pero la adhesión a ella de la totalidad de los organismos sindicales, estudiantiles y de pobladores, incluso empresariales demostró la unidad del pueblo y el escaso apoyo que tiene el gobierno chileno en estos momentos. Producto de ello es que se sucedieron otras cinco protestas (acaba de finalizar la sexta) y en el marco de una de ellas (la quinta) me encontraba participando junto a una gran cantidad de artistas, pobladores, estudiantes y trabajadores en general en una manifestación pacífica en la Plaza Italia de Santiago, cerca del local de la Sociedad de Escritores de Chile, cuando fui agredido por Fuerzas Especiales de Carabineros, ocasionándome un traumatismo encéfalo craneano, dos heridas en la cabeza, una con seis puntos, hematomas en todo el cuerpo, producto de lo cual permanecí en cama 20 días y el último examen médico determinó además una discopatía cuyo tratamiento aparte de costoso significa una lesión bastante seria. Junto a abogados de la Vicaría de la Solidaridad presentamos una denuncia en la Fiscalía Militar en contra de quienes resulten responsables. Pero demás está decir que no conseguiremos absolutamente nada.

EPPLE: ¿Te sientes recuperado ya? ¿Cómo está el ánimo?

ESPAÑA: Recuperado no. Debo estar en tratamiento durante cinco meses por lo menos. O más. Son los costos, creo, cuando se asume una posición frente a la vida y uno intenta ser consecuente. Allí radica todo. En estos momentos duros es necesario estar de pie. Y en eso estamos. De buen ánimo. *

LIBROS



Juego de chueca entre los araucanos

Myriam Bustos, **RECHAZO DE LA ROSA**. San José de Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1984, 140 pp.

por Héctor Mario Cavallari, University of California, Riverside

Myriam Bustos, escritora chilena residente en Costa Rica, tiene ya un apreciable número de títulos en su haber, casi todos ellos editados en la acogedora nación centroamericana: *Las otras personas y algunas más* (Costa Rica: 1978); *Tribilín prohibido y otras vedas* (Chile: 1978); *Que Dios proteja a los malos* (Costa Rica: 1979); *Del Mapocho y del Virilla* (Costa Rica: 1981); y *Tres novelas breves* (Costa Rica: 1983). *Rechazo de la rosa* es su sexto libro publicado después del golpe de 1973, y se compone de once relatos breves agrupados en seis secciones cuyos subtítulos delimitan (y denominan) sendos campos temáticos. Un oportuno epígrafe de dos fragmentos líricos —uno de “El soneto del rigor,” de Mario Benedetti, y otro de “Epístola o coloquio sombrío,” de Fernando González Urizar— sugiere la asociación del título a una práctica de escritura que deliberadamente se aparta de esa archiconocida tradición estética establecida y centrada en los principios de “armonía,” “nitidez” y “perfección,” para sólo mencionar aquellos a los que la letra misma del epígrafe alude.

Encuadrados casi siempre en el marco singular de ciertas estampas de la vida en el exilio —dentro del marco general de las pautas de la vida en las capas medias de las sociedades burguesas latinoamericanas de hoy—, los relatos de *Rechazo de la rosa* se deslizan hacia ciertas zonas turbias que el hábito de lo claro y lo evidente suele opacar o encubrir.

Así, los dos relatos de la sección “Niños que juegan” proponen una visión de los adultos desde la perspectiva del niño cuya mirada marginal insiste en una evidenciación del sitio descuidado y resquebrajado del poder de los mayores. En “Protegidos contra ladrones,” por otra parte, la obsesión de aislamiento supuestamente autoprotector —respecto de la amenaza constante e ineludible de un *Otro* indeseable— se articula en ritos y juegos hiperbólicos de distanciamiento y separación que desembocan en un estado efectivo de autoconfinamiento y autolimitación. Si los cuatro cuentos del apartado “Cuerpos mal dotados y demandantes” exploran ciertas vicisitudes sociales y psicológicas del cuerpo y de sus prótesis necesarias ante los estragos de la enfermedad y la dolencia, los de las dos secciones siguientes penetran en algunos de los aspectos más sutiles del proceso de desintegración gradual de instituciones clave para la vida pequeño-burguesa “normal,” como la familia típica tradicional. Esto último se plasma mediante la desarticulación de ciertos sitios y ritos constituyentes: la casa paterna de la infancia, en “Reducción,” y la propia convivencia diaria y cotidiana de la pareja conyugal, en “La última desaparición de Jorge Alfredo.” Finalmente, en “De paso” y “La enfermedad sin cura de mamá,” es la experiencia de la muerte la que ordena explícitamente la configuración del discurso narrativo: muerte íntima y lejana, temida y tal vez secretamente ansiada al mismo tiempo.

A través de ciertas instancias casi previsibles de eso que inocentemente se llama “la vida ordinaria,” entonces, *Rechazo de la rosa* penetra en las penurias y humoradas de los avatares del fracaso y de los logros precarios de un forzoso proceso de adaptación a nuevas —y a veces muy extrañas— pautas de existencia y convivencia. Las circunstancias del alejamiento producen un acercamiento al entramado de un no evidente sistema de convenciones que codifican y constituyen la posibilidad de la experiencia y sus limitaciones pertinentes. La escritura se adentra en una zona de equilibrios inestables entre ajustes y desajustes vitales: despliegue en la cuerda floja de figuraciones al borde del derrumbe; significancia que, a partir de lo banal cotidiano, conduce casi siempre al encuentro desconcertante (y a veces pánico o trágico) de la situación límite y a la manifestación del sistema de determinaciones que operan de modo latente en lo visiblemente trivial (“normal” o “familiar,” como también suele decirse) de las experiencias de *sentido común*. Los relatos de Myriam Bustos recogen, de este modo, ciertas resonancias kafkianas (pienso ahora, especialmente y limitándome lo más posible, en la obra de escritores conosureños como José Donoso, Julio Cortázar y Felisberto Hernández) que se tornan captables gracias al íntimo tratamiento de los temas antes señalados; tratamiento discursivo que se distingue por las vicisitudes de una modalidad singular que hace inseparables el reticulado significativo y las estrategias expresivas. Ello se logra, en mi opinión, mediante el cruce o la intersección del *humor* (o de un aparente *desprendimiento*) con las múltiples figuraciones de la vivencia de *lo desgarrador* y de *lo trágico*. Explorando la repetición de gestos huecos, de complicaciones inútiles y de rituales insignificantes; indagando el trastocamiento desvirtuante de medios y fines, la inautenticidad de las relaciones humanas y la falta de contacto de unos con otros y consigo mismos; y palpando un tejido de carencias que se agrieta en la ausencia de todo sentido más o menos evidente; *Rechazo de la rosa* llega a la temática fundamental de la enajenación que deforma hasta lo ridículo las formas más radicalmente necesarias del humano existir. Así, trabaja por el discurso de la ficción de Bustos, la experiencia del exilio adquiere nuevas dimensiones y se transforma en la oportunidad de deslizarse hacia lo excéntrico y marginal —o sea, hacia el sitio donde los pre-juicios de *nuestro habitual modo de vida* pueden hacerse visibles y revelar lo absurdo o lo alarmante de aquello mismo que, en otro tiempo y en otro lugar, parecía transparente de tan *regular* y *en-sí-mismo-evidente*. *

Alberto Blest Gana. MARTIN RIVAS (novela de costumbres político-sociales). Madrid, Ediciones Cátedra, 1981. Edición de Guillermo Araya. 462 pp.

por Juan Armando Epple, Universidad de Oregón.

La novela *Martín Rivas* (1862), la primera expresión del realismo literario en la literatura de lengua española, ha mantenido una popularidad constante en el público lector, y prueba de ello son las sucesivas reediciones de la obra, especialmente en Chile, Argentina y España. Hay dos ediciones recientes que se separan de las típicas publicaciones con criterio comercial y contribuyen, cada una a su modo, a un conocimiento actualizado de esta importante novela: la de Jaime Concha, editada por la Biblioteca Ayacucho (1977), y la edición crítica preparada por Guillermo Araya para Ediciones Cátedra (1981).

La primera, desde una perspectiva sociohistórica, orientación que predomina en los textos de la serie Ayacucho, sitúa rigurosamente la obra en el contexto histórico del período en que fue escrita, explica su perspectiva ideológica (en el "prólogo") e incluye una serie de notas que aclaran sobre todo referencias a la vida social y cultural de Chile en el siglo pasado. La cronología resulta muy útil como fuente de consulta.

La edición de Guillermo Araya en rigor la primera edición crítica y anotada que se ha hecho de la novela, incluye una amplia serie de notas de tipo histórico, geográfico, urbanístico, folklórico, lingüístico y filológico, que proveen una necesaria información adicional para el lector contemporáneo de la obra.

Guillermo Araya, con el cuidado y rigor que siempre caracterizó su trabajo, se preocupó de cotejar tres ediciones de *Martín Rivas* que difieren en aspectos menores, generalmente de "corrección" lingüística, pero dignos de señalarse: la edición príncipe (la publicación en folletín aparecida en *La Voz de Chile* entre el 12 y el 26 de marzo de 1862), la segunda edición francesa, a cargo de Ch. Bouret (1884) y el grupo de ediciones que se publica a partir de 1948, y que fijan un texto modernizado según el uso del español chileno del siglo XX.

La edición original (F) tiene un interés especial porque muestra, en la disposición de las entregas del periódico, una adaptación formal a las expectativas de un público que espera leer la obra de acuerdo al verosímil tradicional del folletín. En la mayor parte de las entregas (60 de los 65 capítulos que constituyen el total de la novela) el final del trozo publicado no coincide con el fin del capítulo. Esta concesión formal pone en evidencia el desfase entre la composición de la obra y su sentido (puesto que en muchas escenas el autor llega hasta la parodia del verosímil folletinesco, particularmente en la escena melodramática que crea doña Bernarda y Amador para obligar a Agustín a casarse con Adelaida) y el canon literario que prevalecía en Chile en esos años. y con el cual *Martín Rivas* parece coexistir en forma anómala.

La edición francesa (Ch. Bouret), corregida y modificada por su autor, es considerada por Guillermo Araya la versión definitiva y es la que elige como texto autorial.

Al cotejar la edición francesa con el grupo posterior de ediciones ("texto tradicional", lo denomina) Guillermo Araya encontró nada menos que 603 variaciones (laismos, queísmos, modernizaciones y correcciones gramaticales, muchas de ellas discutibles), las más importantes de las cuales se indican en un listado especial o se comentan en notas. Al acometer esta tarea que para algunos resultaría tediosa Guillermo Araya estaba sin duda muy atento al valor filológico del texto como expresión de los usos lingüísticos en el siglo XIX en Chile. Estas notas le restituyen al texto su importancia histórica como fuente de consulta de las formas idiomáticas entonces en uso, sus orígenes y modificaciones posteriores.

Las notas que explican los abundantes galicismos de la novela sirven para destacar, por un lado, el ostentoso afrancesamiento de Agustín, un rasgo que Blest Gana buscó definir en el discurso del personaje, pero ponen de manifiesto por otro, el apego quizás inconsciente del propio autor hacia expresiones de origen francés, producto sin duda de su contacto directo con ese idioma.

En su estudio introductorio, Guillermo Araya destaca como una de las oposiciones básicas del mundo narrado el conflicto entre los intereses materiales y las pasiones amorosas: la aritmética y el amor. Si bien esta oposición es bastante explícita en la obra, como asimismo el paralelismo entre la alta burguesía y el "medio pelo", no queda suficientemente explicado el extenso entretreído de los triángulos amorosos, el motivo literario más recurrente en la obra y el que organiza el desarrollo argumental. Araya tiende a privilegiar la dimensión sentimental como motivación de la conducta de los personajes jóvenes (excepto Amador, y la ironía del nombre no puede pasarnos inadvertida). Pero en la resolución de los triángulos amorosos se imponen, en la mayor parte de los casos, las razones sociales por sobre las del corazón. El héroe Martín Rivas, cuya trayectoria se ha leído tradicionalmente como la personificación del triunfo de los (nuevos) ideales liberales (honestidad, espíritu de trabajo, inteligencia, rectitud de espíritu, valentía) no es portador de una ideología nueva, sino que expresa idealmente el maridaje entre las razones del dinero y las del corazón, el triunfo social como requisito paralelo del triunfo sentimental.

Es el héroe que reclamará más tarde, después de otra crisis del sistema tradicional (y recordemos que en *Martín Rivas* el piso político del orden nacional se mueve bastante con la revolución del 59 y la aparición de la Sociedad de la Igualdad) el novelista Orrego Luco cuando en su novela *Casa grande* (1908) postula como solución ideal la alianza entre la "aristocracia espiritual", patrimonio de las grandes familias, y la selectiva capacidad de ascenso de las nuevas capas profesionales para salvar el andamiaje de la casa nacional.

Martín Rivas, quien por otra parte muestra una innata capacidad para llevar adelante los negocios de la casa con la que va a emparentarse y soluciona a la vez con dinero los "negocios de amor" que amenazan la caída social de su futuro cuñado Agustín, al conquistar a Leonor conquista a la vez un status social y espiritual. No tiene preocupaciones intelectuales ni políticas que impongan una perspectiva diferente frente al orden establecido.

Leonor, por otra parte, quien se ve asediada al comienzo por dos pretendientes que representan cualidades escindidas (Emilio Mendoza es buen mozo pero pobre, en tanto que Clemente Valencia es rico pero feo) encuentra en el tercer, y al principio oscuro pretendiente, la suma positiva de los valores sociales y morales que defiende el autor. Los personajes románticos de la novela, Rafael y Edelmira, tienen un destino claudicante que no hace sino realzar el triunfo del amor realista de Martín y Leonor. Si bien resalta explícitamente en la trama novelesca el motivo del triángulo amoroso, creando la ilusión de que la esfera dominante del mundo está organizada según la dinámica del "orden del corazón", el motivo que estructura la representación del mundo, y que se reitera en los diversos planos de las acciones, es el del juego: cálculos en los negocios, en las adhesiones políticas y en la búsqueda de arreglos matrimoniales para los hijos, en el caso de los jefes de familia, juego en la retórica verbal y en el lenguaje de las miradas que dinamizan el "negocio amoroso" de los jóvenes.

La compleja red de inter-relaciones que se tejen en la novela (individuo y sociedad, mundo privado y mundo público, espacios cerrados y abiertos, burguesía y "medio pelo", cálculo y sentimientos, situaciones dramáticas y cómicas, etc.) y que ponen de manifiesto la preferencia del autor por el recurso de la estructuración paralelística de los temas y significaciones, formula una visión imaginaria de la sociedad chilena decimonónica desde una perspectiva rica en matices ideológicos y estilísticos, que justificarían una renovada atención crítica.

Guillermo Araya, quien dedicó una parte importante de su labor intelectual en el exilio al estudio de autores fundamentales de la historia cultural de Chile, como Andrés Bello, Alberto Blest Gana, Pablo Neruda (un proyecto que dejó inconcluso fue un estudio de la relación de Blest Gana con la novela francesa), nos legó en esta edición del *Martín Rivas* un trabajo que tiene el sello característico de su actitud profesional: precisión metodológica en el acercamiento al texto objeto de análisis y valoración, desde la valiosa perspectiva filológica que orientó su obra crítica, y apertura dialogante hacia otras posibilidades, difícilmente antagónicas, de estudio. *

NUNCA MAS, Informe de la Comisión sobre la desaparición de personas, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1984, 482 pp.

por Enrique Sandoval, Dawson College, Montreal

Cuando se vuelve a la democracia, como ha sido el caso argentino, y más recientemente el del Uruguay, una de las medidas más urgentes es la de encontrar las verdades que fueron ocultadas por la dictadura. Bien sabido es que los gobiernos *de facto*, para encaramarse aún más en el poder, no tan sólo emplean la fuerza de las armas sino que también —y apoyados por éstas— la del miedo psicológico, de la censura, del arresto, de la prisión, de la tortura, de la desaparición de personas, de la relegación y del exilio. También la del despojo de la condición de ciudadano *in absentia* y el asesinato mafioso de los más importantes personeros de la oposición que se han refugiado en el exterior. Generalmente estos regímenes han sido establecidos por los militares, como sucede en la América Latina, por ejemplo, quienes siempre se entronizan en el poder enarbolando las banderas de la paz y el orden, del progreso y la democracia, valores exclusivos del mundo libre y occidental. Los proclaman a los cuatro vientos como verdades que, curiosamente, se han devaluado como la moneda de esos empobrecidos países por donde se hacen circular a fuerza de represión y de coerción económica y militar.

Esto se llama ayuda para el desarrollo y proviene de los excedentes del mundo libre, como una forma de aprecio por servicios recibidos, algo así como declarar, dando paternales palmaditas en la espalda, que el destino de esos pueblos está “en buenas manos”, en las de los uniformados.

Ellos manejan la verdad hasta sus últimas consecuencias y esta es una verdad trágica.

Para controlarla se ha hecho indispensable imponerla como orden del día, eliminándose cualquier foco de disenso que por su naturaleza subversiva atenta contra la seguridad nacional o llamada, también, seguridad interior del Estado. En nombre de ella, una doctrina elaborada en algún lugar del mundo libre y esloganizada desde allí para su consumo y explotación en la América Latina y en otros países a orillas del mundo, se han hollado los derechos civiles y naturales de sus pueblos mediante una represión a la vez brutal y refinada, constituyéndose la desaparición de personas, en particular, en una práctica peligrosamente popularizada como fuerza psicológica tanto para eliminar al enemigo como para aterrorizar a la población y neutralizarla políticamente.

Las verdades que tenían escondidas los militares argentinos han ido apareciendo a la luz pública. El informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, presidida ésta por el escritor Ernesto Sábato, ha arrojado escalofriantes resultados. Los integrantes de la Comisión expresan al comienzo del Capítulo primero que “muchos de los episodios reseñados resultarán de difícil credibilidad”. Agregan que este informe es sólo una ínfima muestra seleccionada al azar entre los miles de legajos que contienen los casos transcritos. Organizado en seis capítulos, el libro informa sobre la acción represiva de las fuerzas armadas argentinas, sus víctimas, la actuación del poder judicial durante el período en que se consumó la desaparición forzada de personas, la creación y organización de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, el respaldo doctrinario de la represión y las recomendaciones y conclusiones que completan su trabajo. Los contenidos de cada capítulo han sido minuciosamente investigados y analizados, nada parece haber sido dejado sin verificación confirmada celosamente. Incluso, la Comisión estimó conveniente hacer croquis detallados, de acuerdo a testimonios comprobados, de los lugares de detención, tortura y desaparición de personas. Una considerable cantidad de fotografías de estos centros ilustran también el informe.

Cada aspecto de la represión contiene suficientes muestras de la metodología aplicada por los militares argentinos, la que —creíblemente— mucho se asemeja al *modus operandi* de sus congéneres chilenos.

Se describe cómo actuaban para secuestrar, torturar y hacer desaparecer a los prisioneros, como asimismo se da a conocer los centros clandestinos, verdaderos laboratorios del dolor, desde los más siniestros hasta los que lucían las fachas más inocentes a través de toda la República.

En el capítulo dedicado a las víctimas, se enumeran y describen los agrupamientos afectados por la práctica de la desaparición de personas: niños, embarazadas, adolescentes, unidades familiares, inválidos y lisiados, periodistas, obreros, profesores, gremialistas, médicos, conscriptos, etc. Cuando se hacía desaparecer a estos últimos, el denominador común de todas las respuestas oficiales era la desertión.

En el capítulo relativo al papel que jugó el poder judicial como cómplice de la represión militar, se analizan los casos de inhumaciones irregulares, desapariciones de abogados, allanamientos de sedes de los organismos defensores de los derechos humanos, el abandono de la práctica del hábeas corpus y de cómo la solidaridad internacional logró, sin éxitos masivos, interceder positivamente por la vida de algunos ciudadanos detenidos.

También el general Onganía había expresado en 1965: “. . . estamos alineados en la causa común de América: defender nuestro sistema de vida occidental y cristiano contra los embates del totalitarismo rojo.” Otro general, Galtieri, dice en noviembre de 1981: “La primera guerra mundial fue una confrontación de ejércitos, la segunda lo fue de naciones y la tercera lo es de ideología. Los Estados Unidos y la Argentina deben marchar unidos en función de sus ansiedades y anhelos comunes.”

Raúl Alfonsín, primer presidente elegido constitucionalmente por el pueblo argentino después de las dictaduras del llamado Proceso, condenó esta teoría de la seguridad interna, “esgrimida para evitar la vida libre, sincera, franca y espontánea de nuestra gente.”

La Comisión no logró aclarar la situación de gran número de desaparecidos cuyo destino aún permanece sin descifrar. También recomienda sancionar normas que tiendan a declarar crimen de lesa humanidad, la desaparición forzada de personas; apoyar el reconocimiento y la adhesión a las organizaciones nacionales e internacionales de Derechos Humanos; establecer la enseñanza obligatoria de la defensa y difusión de los Derechos Humanos en los organismos docentes del Estado, sean ellos civiles, militares o de seguridad; fortalecer y adecuar plenamente los medios con que deberá contar la Justicia Civil para la investigación de oficio en relación a la violación de los Derechos Humanos y derogar toda la legislación represiva que se encuentre vigente.

Tal como se expresa al comienzo del informe, la Comisión no fue instituida para juzgar, “pues para eso están los jueces constitucionales” sino para indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de esos años aciagos en la vida nacional argentina. También concluye la Comisión que al escuchar denuncias, testimonios y confesiones durante meses, al examinar documentos, inspeccionar lugares y realizar cuanto estuvo a su alcance para arrojar luz sobre tan estremecedores acontecimientos, no puede menos que reconocer y aseverar que “existió una metodología represiva concebida para producir estos actos y situaciones”.

Con la vuelta a la democracia, la búsqueda de las verdades escondidas se hace menos difícil. No obstante, queda una abrumadora cantidad de verdades que quizás nunca serán ratificadas. La dictadura, cuando se produjo su estrepitosa caída, alcanzó a ordenar la demolición de muchos edificios y otras instituciones donde torturó, exterminó e hizo desaparecer a miles y miles de seres humanos; también hizo destruir documentos comprometedores, cambiar de tumbas a sus víctimas y borrar huellas identificables de sus víctimas. El gobierno argentino ha logrado desarmar las cúpulas militares implicadas en esta llamada guerra sucia y los responsables serán juzgados por tribunales civiles de la nación.

En cuanto a las verdades que los militares lograron sepultar físicamente, éstas se irán perdiendo en el recuerdo de los torturadores hasta que algún día el hijo de alguno de ellos, por esas cosas de la vida, lo sepa todo. *

Inés Dolz-Blackburn. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA POESÍA TRADICIONAL Y POPULAR CHILENA DESDE LA CONQUISTA HASTA EL PRESENTE, Santiago, Nascimento, 1984.

por Marjorie Agosin, Wellesley College

Inés Dolz-Blackburn continúa demostrando su erudición en torno a los estudios sobre poesía popular y folklore chilenos. Así lo demuestra con su último libro. Este es un manual indispensable para el estudioso de la poesía chilena ya sea la culta o la popular. Dolz-Blackburn analiza someramente y con un criterio elocuente, las diversas modalidades de la poesía chilena desde el descubrimiento del país, la conquista y colonia y consecuentemente los siglos XVI, XVII y XVIII. La autora se nutre de valiosos documentos históricos tanto de los testimonios de sacerdotes, como también de indígenas que acentúan la diversidad lírica en las mencionadas épocas. Cabe añadir que cada período cuenta con apropiados fragmentos de ciertas canciones o poemas populares.

Los capítulos restantes enfocan la época más contemporánea, cubriendo las diferentes ramificaciones de la lírica popular como los viajeros del siglo XIX, los poetas cultos y también, las diversas danzas tradicionales que aun permanecen vigentes en el país.

Es de sumo interés el capítulo dedicado a la poesía popular del siglo XX ya que Dolz-Blackburn presenta un detallado itinerario de los diferentes bailes tradicionales en las diversas regiones del país tales como las fiestas de la Virgen de Andacollo y La Tirana en el norte y la de la Cruz de Mayo en el Sur. Se cita a los poetas populares actuales y especialmente el rico material folklórico existente en el interior del país, particularmente en la zona de Melipilla.

La lectura de este libro presenta un fascinante recorrido por la lírica chilena. La autora nos hace comprender la diversidad poética en el país como también su complejidad. Además, la detallada documentación de los períodos históricos, sus principales exponentes y las fuentes bibliográficas, convierten a este libro, en una fuente de referencia indispensable para cualquier estudio sobre la poesía popular chilena desde sus orígenes hasta nuestros días. Son raras las veces en que la erudición se combina con una lectura entretenida y ágil. Este libro posee ambos elementos además de la singular documentación de materiales inéditos.

Esperamos que otros continúen la valiosa huella de la investigadora. *

Mario Benedetti. PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA, México, Nueva Imagen, 1982, 238 pp.

por Sheila R. Serfaty

Mario Benedetti, uruguayo, ensayista, dramaturgo, poeta, novelista y autor de cuentos huyó de su patria poco antes de que los militares se tomaran el poder en 1973.

Prolífico y controversial escritor cuyos extensos y variados escritos permiten observar la seria y politizante evolución de un artista cuyo desarrollo y preocupación parece paralela al desenvolvimiento de los agonizantes problemas que afectan a toda Latinoamérica.

Publicó su primer libro de poemas —*La víspera indeleble*— en 1945 y pocos años después vinieron ensayos y una novela. Escritor esencialmente político, amolda y da nueva forma al idioma para que una frase simple y breve sea fundamental a la existencia humana y moral del individuo. La combinación de forma, política, drama y poesía caracteriza el estilo de Benedetti y establece el valor único de las realidades sociales y la pulcritud literaria.

En la década de los sesenta Benedetti es decisivo respecto al rol del escritor y la situación política no permitía vacilaciones. En 1973 los militares uruguayos dan el golpe de estado, asumiendo el control de la vida, la muerte y la destrucción. Va al exilio junto con la mayoría de los artistas, músicos, escritores e intelectuales. Desde allí analiza las diferentes facetas del exilio ya que el exiliado vive en grados de días y sombras.

Primavera con una esquina rota es su quinta novela, una narrativa testimonial sobre el exilio. El tema central se basa en el activista político, Santiago, preso por cinco años en la Prisión Libertad de Montevideo. Su esposa, pequeña hija y padre han huido a España. Cada uno espera que el otro sea puesto en libertad. La única forma de comunicación son cautelosas cartas. Los interrogatorios y la tortura en la cárcel tiene su contrapartida de interminables períodos de soledad, culpabilidad y desolación de los miembros de la familia quienes reflejan las formas de exilio en Europa.

Los aspectos fundamentales de toda vida de exiliado comprende la separación, los recuerdos, inseguridades y dudas. El exilio se vuelve un estado, no alineado cuya geografía cambia constantemente. El tipo y la forma de las emociones parecen delineadas por una invariable oscuridad. Para Benedetti el exilio es un tipo de mal, la destrucción celular que ocurre a diferentes tiempos y con notables diferencias en grados de intensidad; por lo tanto, cada miembro de la familia tiene su propia e individual visión sobre los resultados y consecuencias de las circunstancias de su exilio. La hija de 10 años que apenas recuerda a su padre y al Uruguay reacciona distintamente a la larga separación que el padre de Santiago, quien recuerda con dolor a su hijo y a su patria.

Primavera pone de relieve que nadie puede vivir o comprender el exilio de otro. Eventualmente la vida de cada exiliado se convierte en un ritual mecánico de acalladas dimensiones, casas vacías y días sombríos.

Primavera consiste de 45 secciones o viñetas que cubren el período poco antes que Santiago salga de la cárcel. Cada una de ellas es muy breve; la fragmentación es el único reconocido estado temporal comprensible al exilio. Estilísticamente, Benedetti examina la difusión del tiempo fragmentado no simplemente para describir la separación, sino que para mostrar como la distancia crea nuevos prismas geométricos de comunicación. El libro empieza con Santiago en la cárcel de Montevideo. La novela concluye cuando Santiago llega al aeropuerto de España sin saber que su esposa se ha enamorado de su aliado más cercano y compañero político. Un nuevo tipo de separación reemplazará ahora al encarcelamiento.

El exilio se convierte en un estado permanente. No sólo al exiliado le es imposible volver a su patria, sino que tampoco puede volver a sí mismo. La familia de Santiago ha asumido diferentes dimensiones mientras él estuvo preso.

En *Primavera* al igual que en otras de sus obras, Benedetti es firmemente sensitivo y agudamente perceptivo en la interpretación del diario vivir más allá de la desesperación de la prisión y el exilio. Otros cuentos de este libro se entretajan para retratar diferentes condiciones del exilio. Las tramas muestran presos políticos cuya lucha y supervivencia fuera de la cárcel denota un extraordinario momento de renovación. Para ellos, el exilio es una nueva conjetura, un nuevo intento de reubicarse y la oportunidad de descubrir valores esenciales en ellos mismos y un realineamiento con lo que los rodea. Benedetti es el cronista de una de las más agudas experiencias adversas para un individuo cuyo ser físico depende del capricho de fantasías políticas: el exilio del ser.

El exilio no es simplemente un tema para Benedetti; más bien, es el reconocimiento de la diversidad de límites que atrapan al individuo. A menudo la vida se torna en sólo una progresión de transgresiones y limitaciones.

Mario Benedetti nunca ofrece una respuesta fácil, tampoco considera una conclusión armoniosa. Simplemente no hay fin una vez que la maquinaria que produce el exilio inicia sus primeros movimientos de fragmentación. Ni toda la fuerza, el espíritu y necesidades moralizadoras pueden volver a juntar los pedazos de la persona desperdigada. Benedetti relata la dispersión con tal sensibilidad que es obvio que él también está compuesto por esos múltiples y solitarios fragmentos y sombras producto del exilio. *

LITERATURA CHILENA

CREACION Y CRITICA

APARECE 4 VECES AL AÑO
DESDE ENERO DE 1981

INVIERNO Enero / Marzo
PRIMAVERA Abril / Junio
VERANO Julio / Septiembre
OTOÑO Octubre / Diciembre

SUBSCRIPCIONES:

INVIDIDUALES:

1 AÑO \$ 16.-
2 AÑOS \$ 28.-
3 AÑOS \$ 40.-

INSTITUCIONES:

1 AÑO \$ 22.-
2 AÑOS \$ 40.-
3 AÑOS \$ 58.-

P.O.Box 3013
Hollywood, Ca. 90078
U.S.A.

TRADICION Y MARGINALIDAD EN LA LITERATURA CHILENA DEL SIGLO XX.

Anejos No. 1 de
LITERATURA CHILENA, creación y crítica.

Editado por Lucía Guerra-Cunningham
y Juan Villegas.

Trabajos de: Juan Armando Epple / Naín Nomez
Jaime Quezada / Poli Délano / David Valjalo
Juan Gabriel Araya / Hernán Lavín Cerda
René Jara / Jorge Hernandez-Martín /
Ivonne Gordon / Peter Roster / Fernando Alegría.

Selección de los trabajos del Simposio
de Literatura Chilena Contemporánea
realizado en la Universidad de California, Irvine,
del 18 al 23 de Octubre de 1982.

Valor \$ 5. Solicítelo a nuestro
P.O.Box 3013 / Hollywood, Ca. 90078

LITERATURA CHILENA en el EXILIO

COLECCION COMPLETA
PUBLICADA DESDE
SU INICIACION HASTA SU TERMINO

14 NUMEROS EN TOTAL
3.1/2 AÑOS
Desde ENERO de 1977
hasta ABRIL de 1980

COLECCION COMPLETA

Personal \$ 44.-
Instituciones \$ 60.-

Solicítela a nuestra dirección postal

P.O.BOX 3013
HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90078, USA.

ARAUCARIA DE CHILE

Dirigida por
VOLODIA TEITELBOIM
Secretario de Redacción
CARLOS ORELLANA

La Correspondencia, pedidos,
envío de valores dirigidos a nombre de
Revista Araucaria
Apartado 5056, Madrid 5, España.

Valor de subscripción:

Un año.....\$ 24.00
Dos años....\$ 45.00
Tres años... \$ 65.00

En los EE.UU.

Araucaria de Chile
P.O.Box 497, Cathedral Station,
New York, N.Y. 10025

CARTA DEL EDITOR

En el presente número se ha dado preferencia al género de ensayo. Son seis los trabajos de esta naturaleza. Nos hubiera agradado iniciar esta selección con el titulado *Esquividad y concreción del ensayo* de nuestro compañero de redacción Juan Loveluck, el cual fue publicado en el Vol.6, N°4. Lo citamos para que nuestros lectores que tienen la colección aprovechen de leerlo.

Del novelista y poeta Hernán Valdés se entrega el trabajo titulado *Sobre la inhibición del intelectual*. Este lo tomamos del Primer Cuaderno de Ensayo Chileno publicado por Ediciones Cordillera de Ottawa. Demás está decir que compartimos ampliamente los puntos de vista expresados por Hernán Valdés. De Mauricio Ostría González se publica *Lenguaje y libertad*. Este trabajo fue recibido con retraso y estaba destinado al número dedicado a Guillermo Araya. El contenido se relaciona con los trabajos de Guillermo. De Juan Carlos Lértora (Skidmore College/New York) se entrega el trabajo *Rasgos formales del discurso censurado*. Este fue leído en el último congreso de Modern Language Association en el panel *Censura y autocensura en la literatura latinoamericana*. Su contenido es de estricta actualidad sobre todo si consideramos los últimos acontecimientos en nuestro país. Mientras se imprime el presente número, en Skidmore College se está desarrollando un Congreso con motivo de los 20 años de *Salmagundi*. En uno de los paneles titulado *Los intelectuales en América Latina* participan Enrique Krauze, Patricia Rubio Lértora y Juan Carlos Lértora. El ensayista Martín Cerda, actualmente presidente de la Sociedad de Escritores de Chile publicó dos años atrás el valioso volumen *La palabra quebrada*. Manuel Espinoza Orellana nos entrega diversas consideraciones sobre este trabajo. Darío Cortés (North Carolina State University) se refiere a *El anarquismo de Manuel Rojas*, nuestro gran novelista. Finalmente de Evelio Echevarría se publica *La novela chilena de protesta social: hitos y clasificaciones (1931-73)*. Su autor actualmente en Colorado State University reside en EE.UU. más de 30 años y su especialización es la influencia del marxismo en la literatura tanto hispanoamericana como internacional, especialmente en la novela. Uno de sus libros es *La novela social de Bolivia*. Además, ha entregado los Índices Generales de *Repertorio Americano* de los cuales se han publicado tres tomos y está por aparecer el cuarto de ellos.

POESÍA. Se inicia la selección con un poema de Florinda Mintz, argentina. De Ricardo Willson (Santiago 1953) seleccionamos seis poemas de su último libro *Animal Urbano*, Ediciones Menos Uno. En las solapas firmadas por José Luis Rosasco se indica que estos poemas fueron escritos entre 1980 y 1982. De Guillermo Trejo (quien firmó durante un tiempo como Alfonso Laredo) van dos poemas. De este mismo autor en el N°30 entregamos uno de sus cuentos. De Isabel Velasco (1937), actualmente Directora de la Sociedad de Escritores de Chile, seleccionamos un poema de su libro *El tiempo detenido abrió espacios*, Editorial Katún, México D.F. Isabel Velasco ha publicado además *Sol, dónde estás / Cardos / Tu, ayer y Del Silencio*. De Jaime Vieyra, exiliado en Suecia, se publica el poema *Sobreviviente*. De Javier Campos tenemos el poema *Paisaje*. Javier Campos recientemente se ha trasladado desde el este a California (Chico State College). De Raúl Barrientos publicamos *Cisne*. Barrientos de Nueva York se ha trasladado a Pennsylvania. *Poesía Expulsada* de Ediciones Zalar con prólogo del dramaturgo Juan Radrigán e impreso en los Talleres Gráficos *El Retorno* es el libro de Miguel Eliás del cual publicamos *Tonada de despedida*. Por nuestra parte entregamos dos sonetos titulados *En ese punto / Salvador Allende y Ursula Oppens*, destacada concertista norteamericana intérprete del Concierto de Rzewski consistente en 36 variaciones sobre el tema *El pueblo unido jamás será vencido*. Del poeta norteamericano Kent Johnson se entregan tres poemas en solidaridad con Nicaragua y dos poemas de Federico Tatter, quien reside en el sur del país. Para terminar la selección poética incluimos una muestra de dos destacados poetas ecuatorianos, Ileana Espinel e Ignacio Carvallo Castillo, ambos con largos años dedicados a la actividad literaria y numerosos volúmenes publicados. Ileana Espinel fue directora de la Casa de la Cultura de Guayaquil y Carvallo Castillo, además de su actividad literaria es profesor.

NARRATIVA. Dos cuentos de José Paredes inician esta sección. José Paredes y Diego Muñoz están publicando en Chile la revista *Obsidiana* dedicada al cuento. Esta se inició en julio de 1983 y ha continuado publicándose. El último número es de noviembre del año pasado. Vaya nuestra solidaridad más calurosa para esta nueva revista chilena. Los que estamos en el oficio conocemos todos los altos y bajos que significa una publicación de esta naturaleza. La sobriedad de su presentación y el valioso contenido merece que sea acogida con beneplácito. De Juan Mihovilovich Hernández se publica el cuento *El vuelo* y de Eduardo Llanos, *El Pedro y los alemanes*, respectivamente. Terminamos narrativa con un capítulo de la novela *Las máscaras del ruiseñor* de Jaime Valdivieso, actualmente en México.

ENTREVISTAS. Después de la serie muy valiosa por cierto, de entrevistas realizadas por Eduardo Carrasco (director del conjunto Quilapayún) al pintor Roberto Matta, seguimos con esta serie y en el número anterior se publicó la entrevista de Mercedes Valdivieso a la escritora mexicana Margo Glantz. Ahora continuamos con este género y Juan Armando Epple (Universidad de Oregón) entrevista al joven poeta residente en Chile Aristóteles España.

LIBROS. Héctor Mario Cavallari (Universidad de California/Riverside) analiza el libro *Rechazo de la rosa* de la escritora y profesora chilena residente en Costa Rica, Myriam Bustos. Juan Armando Epple se refiere y actualiza *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana en edición de Guillermo Araya en la que recalca que el texto corresponde a la edición príncipe aparecida en *La voz de Chile* en el mes de marzo de 1862. La novela lleva una valiosa introducción de Guillermo Araya de 43 páginas. Enrique Sandoval (Dawson College/Canadá) se refiere a *Nunca Más, Informe de la Comisión sobre la desaparición de personas*, publicado en Buenos Aires el año pasado. No está demás decir que esta Comisión nombrada por el nuevo gobierno argentino la presidió el escritor Ernesto Sábato. *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde La Conquista hasta el presente* de la Editorial Nascimento, cuya autora es Inés Dolz-Blackburn es comentada por Marjorie Agosín (Wellesley College) y *Primavera con una esquina rota* del uruguayo Mario Benedetti es analizada por Sheila R. Serfaty.

Con este número se cumple una segunda etapa de nuestra publicación. La primera se inició en enero de 1977 y terminó a mediados del 80, publicándose 14 números con el título de *Literatura Chilena en el Exilio*. Después de un período de seis meses se continuó con la publicación con el nombre actual en enero de 1981, con el N° 15 y se llega ahora hasta mediados del presente año (1985) con el número 32. O sea, en esta segunda etapa se han publicado dieciocho números. Además éstos han sido complementados por dos Índices Generales. El primero de ellos incluye del N° 1 al 14 (1977/80) y el segundo abarca del N° 15 al 26 (1981/83). Ambos fueron producto del trabajo de nuestra asistente editorial Ana María Velasco, residente en Washington D.C. Para completar este trabajo faltaría la publicación del Índice correspondiente al año pasado y la mitad del presente año. También se entregó el *Anejo 1* impreso con acuerdo del Departamento de Español de la Universidad de California, campus de Irvine y editado por los profesores de dicho departamento en esa Universidad, Lucía Guerra-Cunningham y Juan Villegas. El contenido de este Anejo fue una selección de los trabajos del simposio titulado *Literatura chilena contemporánea* realizado en octubre 1982. Además se ha impreso la serie de Cuadernos que suman un total de once. Algunos de ellos corresponden al contenido de *separatas* de la revista. Otro de los trabajos de impresión realizados ha sido la Serie de Poesía Mural, que suman 14.

Este breve informe complementario —aparte de las consideraciones sobre el contenido del presente número— lo damos ya que cambiaremos de residencia y ya no contaremos en nuestro domicilio con el modesto taller en el cual imprimimos la revista. Al asumir la responsabilidad de estas tareas sabíamos simultáneamente los altos y bajos que ocurren en compromisos como estos. Demás está decir que la revista jamás se ha financiado y que cada número ha dejado pérdidas que suman cuatro guarismos. La única ayuda financiera apreciable ha sido la contribución de los subscriptores. Para ellos nuestro agradecimiento en estas tareas. Sobre esta contribución hacemos notar que una cuarta parte de su ayuda se ha invertido en gastos de correo para el envío de la revista. Esto puede comprobarse fácilmente, fijándose en el franqueo de los sobres. Damos estos detalles ya que no sabemos a ciencia cierta si en nuestro nuevo domicilio —en el cual no contaremos con nuestro equipo de impresión— se podrá continuar con esta empresa cultural.

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

UNA PEQUEÑA BOMBA ATOMICA

*Oh, dame solamente una pequeña bomba atómica
no muy grande*

justamente una pequeña

*lo suficiente para matar un caballo en la calle
pero no hay ningún caballo allí.*

*Bien, lo suficiente para hacer caer las flores del jarrón,
pero no veo ninguna flor en el florero*

Lo suficiente entonces

para asustar a mi amor

pero no tengo ninguna amante.

Bien, dame una bomba atómica entonces

para refregarla en mi tina de baño

como a un niño sucio y amoroso.

(No tengo bañera).

Sólo una pequeña bomba atómica, mi general,

con respingonas orejas rosadas

olientes como la ropa interior en

verano.

¿Tú piensas que estoy loco?

Yo pienso que tú lo estás también

así como tú piensas de esta manera:

envíame una antes que algún otro

lo haga.

Charles Bukowski

(Traducción de David Valjalo)