

# LITERATURA CHILENA

creación y crítica

JULIO / SEPTIEMBRE / VERANO de 1981  
EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

**XVII**

# SUMARIO

VOL. 5 ••• No. 3

AÑO 5 ••• No. 17

LITERATURA CHILENA, creación y crítica  
JULIO / SEPTIEMBRE de 1981

	<b>1</b>	Editorial
Teresa Cajiao-Salas	<b>2</b>	Las Claves del Exilio Interno en 'Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido'
Guillermo Araya	<b>7</b>	Destierro y Autodestierro en la Literatura Hispanoamericana
José Correa Camiroaga	<b>13</b>	Evolución del Militarismo en Hispanoamérica
Gonzalo Drago	<b>17</b>	Sólo un Charco de Sangre
Poli Délano	<b>18</b>	Siete Puñales
Fernando Alegría	<b>21</b>	¿Qué dice mi Nana?
Francisco Lomelí	<b>25</b>	Encuentros con Carlos Droguett
Juan Orrego Salas	<b>30</b>	Arrau en el Disco
Patricio Manns	<b>32</b>	Me apodero de Ud., de Espejo a Sueño.
Eduardo Carrasco	<b>33</b>	Seis Poemas
Desiderio Arenas	<b>34</b>	Retrato Vertical de la Violencia
	<b>35</b>	Revista de Revistas

Las ilustraciones del presente número corresponden a Mario Toral,  
basadas en el material fotográfico de Eeva-Inkeri.  
La xilografía de la contra portada de Andrés Bello corresponde a Carlos Hermosilla Alvarez.

LITERATURA CHILENA  
creación y crítica

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

DIRECCION COLEGIADA

Guillermo Araya • Armando Cassícoli  
David Valjalo

CONSEJO EDITORIAL

Literatura

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

Plástica

René Castro • Mario Toral

Cine

Patricio Guzmán

Música

Patricio Manns

Teatro

Jorge Díaz

•

COMITE DE SOLIDARIDAD

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

•

David Valjalo, Editor

Ana Marfá Velasco, Asistente del Editor

Editado por Ediciones de la Frontera  
Los Angeles, California

Impreso por The Frontera Press

Copyright: Literatura Chilena, creación y crítica

---

Vol. 5

No. 3

---

Año 5

No. 17

---

JULIO / SEPTIEMBRE

VERANO de 1981

La principal característica de la tiranía imperante es la del poder ostentado en forma unipersonal. Decimos categóricamente tiranía y no dictadura. El origen de esta última, en su forma clásica, corresponde a las atribuciones del ejecutivo ampliadas por la delegación de los otros poderes — el legislativo y el judicial — mediante las cuales éstos entregan sus propias facultades voluntariamente, por presión o circunstancias.

En nuestro continente el término dictadura que se emplea para definir a los regímenes de fuerza — ilegales y arbitrarios — es inadecuado. Es usado sí, por costumbre. Sin embargo, creemos necesario señalar el mal empleo del término. Alfonso X es categórico al respecto: " Tirano tanto quiere decir como señor cruel, que es apoderado en algún regno o tierra por fuerza o por engaño o por traición. " En el presente nuestro, las tres modalidades se reúnen.

Si miramos al otro lado de las fronteras veremos que por lo general las principales diferencias entre el régimen actual del país y los otros imperantes en el continente son claras. Decisiones unipersonales en oposición a direcciones colectivas; jefatura con mando directo de tropas, contra uniformados fuera del servicio activo — usando después del nombre y título la letra r entre paréntesis ( r ), lo que quiere decir en retiro; usufructo de una persona instalada en el poder, contra rotación entre el equipo directivo; permanencia indefinida de un individuo, contra plazos determinados de la persona designada. Inamovilidad por una parte, contra remoción imprevista cuando el individuo del caso se toma atribuciones no contempladas en las reglas del juego o cree en verdad que es " presidente ". Por supuesto hay que agregar — fuera de estas reglas — que en ciertos casos, los cambios son motivados por costumbre o por hábito.

También para clarificar nuestra acción es conveniente dejar establecido que los regímenes militares de facto con decisiones colectivas de cuerpos deliberantes, de cambios constantes de la cabeza visible, terminan sin violencia entregando el poder a los civiles — sin perjuicio de repetir nuevamente sus normas — y al contrario los de decisiones unipersonales, finalizan su automando en forma violenta y cuando menos lo esperan. De éstos — y es una ley física — la caída es más violenta e inesperada mientras más sólido y seguro aparenta ser su régimen.

La obligación del intelectual, del escritor, del artista, del académico, del investigador, junto con demostrar que la cultura de un pueblo no se somete, es estar preparado debidamente para afrontar los acontecimientos por venir. Tiene prioridad en nuestras tareas luchar por poner fin a la tiranía, prescindiendo de todo lo que impida la unidad en esta labor común.



# LAS CLAVES DEL EXILIO INTERNO EN "LO CRUDO, LO COCIDO Y LO PODRIDO"

□ TERESA CAJIAO SALAS  
SUNY State University College at Buffalo

*Trabajo del Panel de Teatro  
Congreso de Literatura Chilena en el Exilio,  
Jornadas Culturales Chilenas,  
California State University at Los Angeles,  
Febrero de 1980.*

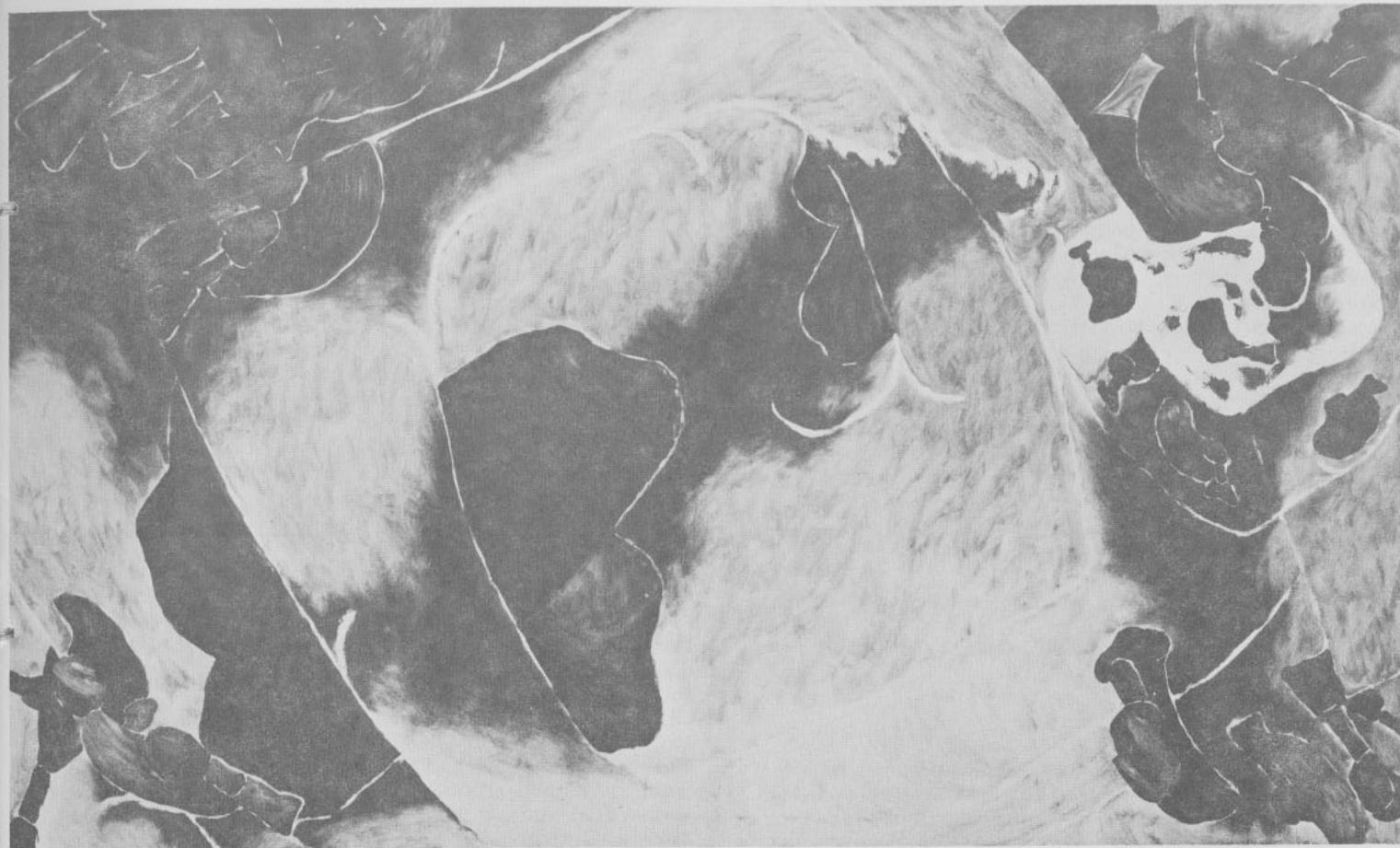
El tema que nos preocupa "Literatura Chilena en el Exilio", a simple vista (u oída, en este caso), parecería limitar el campo de nuestro estudio a sólo aquellas obras escritas por artistas chilenos que viven actualmente alejados de su país natal en exilio forzado o voluntario. Sin embargo, nos parece legítimo destacar que subsisten en Chile algunas voces aisladas de escritores quienes, pese a estar inmersos en lo que prácticamente podríamos llamar un "exilio interno", continúan creando y logran esquivar la censura, entregando su mensaje en claves expresivas, descifrables en distintos grados por los diferentes niveles de público (1). Este es el caso, entre otros, del joven dramaturgo Marco Antonio de la Parra, considerado por la mayoría de los críticos como el creador teatral más promisorio aparecido en la década de los 70. El nombre de de la Parra, como dramaturgo, empieza a conocerse en los círculos teatrales chilenos en abril de 1978, cuando el Teatro de la Universidad Católica ensayaba su obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* bajo la dirección de Gustavo Meza. El estreno que debiera haberse efectuado el 30 de junio de ese año fue prohibido, en último momento, por el Vice-Rector de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Católica, Hernán Larraín. La razón aducida para esta prohibición, sin precedentes en la trayectoria de 37 años de actividad teatral del grupo universitario, (2) fue, según sus palabras, que la pieza era "vulgar e irrespetuosa tanto en la forma como en su contenido" y no correspondía a "la importante responsabilidad cultural de la Universidad Católica" (3). La controversia que suscitó esta medida y la reacción crítica que siguió al tardío estreno, que finalmente logró efectuarse en noviembre el Grupo Imagen, muestran a través de las variadas opiniones que se barajaron en ambas ocasiones, los diversos niveles de interpretación que ofrece la obra, según sea el prisma desde el que se la enfoque. Así en Chile se ha hablado de: "ironía política sobre la oligarquía chilena"; "estudio psicológico de tres personajes"; "burla a los valores religiosos o sociales"; "una exploración del yo"; "tontería teatral ininteligible" (4), etc., etc. Por razones obvias, Marco Antonio de la Parra públicamente mantuvo siempre que era un malentendido pensar que *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* era una "obra política" y declaró que si él hubiera tenido intenciones de producir una obra política "habría escrito un panfleto" (5). No obstante esta forzada aclaración, el concepto de obra política en su acepción más amplia adquiere especial pertinencia referido a su obra. Resulta pues evidente que la ecuación "obra política=panfleto" a la que de la Parra recurrió en difíciles circunstancias no es representativa en absoluto del verdadero concepto de "obra política", que es el que realmente sustenta su creación dramática.

El propósito de nuestro trabajo será en consecuencia, detectar y comentar los recursos artísticos que constituyen claves expresivas que de la Parra usó en la estructuración de una "obra política" en el sentido más amplio como resulta ser *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Dichas claves son las que le permitieron rebasar, con el estreno de la obra en Chile y más tarde en el extranjero, los límites del exilio "interno" en que se ve constreñido el artista que vive, trabaja y crea bajo el ojo avizor y siempre vigilante de la censura. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* es una obra esperpéntica en un acto, de marcado acento surrealista y de indudable filiación en el teatro del absurdo. El argumento es, en apariencia, muy sencillo. En el antiguo restorán "Los Inmortales," que antes había sido el centro de la actividad política capitalina y que actualmente se encuentra clausurado, continúan viviendo dos mozos: Efraín Rojas y Evaristo Romero, quienes en otros tiempos habían sido miembros influyentes de la Orden de la Garzonería Secreta. Junto a ellos, permanecen Eliana Riquelme, la vieja cajera, hija del maître Riquelme Olavarría —el fundador de la Orden Chilena de la Garzonería Secreta— y Eliás Reyes, el maître y gerente del local. Entretienen su ocio en un interminable juego, durante el cual, asumen roles sucesivos y participan en rituales vacíos de significado y prácticas ceremoniales olvidadas, actividades que les permiten revivir el pasado y pretender que mantienen viva la tradición de su oficio. Los cuatro esperan el retorno del mítico caudillo Estanislao Ossa Moya, quien ha de venir a celebrar en "Los Inmortales" su último festín político. Cuando finalmente reaparece, su presencia no tiene la carismática atracción de otrora; sus seguidores están todos muertos y su hora ha pasado, como igualmente la de Eliana y Eliás. Los tres son resabios anacrónicos de un mundo ya sellado y disecado y como tales mueren. Sólo Efraín y Evaristo sobreviven y abandonan el mundo cerrado de "Los Inmortales", recinto de oscuridad, podredumbre y muerte.

A partir de la ambivalente sugerencia presentada por el título, obviamente tomado de la obra de Lévi Strauss, es posible advertir el carácter de ambigüedad con que el dramaturgo quiso dotar a su obra. El título ofrece así una significación ambivalente. Un primer nivel de plausible aplicación a la actual situación chilena, como con agudeza periodística lo sugirió Lucho Fuenzalida (6) al comentar humorísticamente la prohibición del Vice-Rector Larraín y puntualizar que la Universidad Católica no había aclarado si la obra se había prohibido porque "estaba demasiado cocida, demasiado cruda o demasiado podrida". El segundo nivel es de significación más profunda, de insinuación antropológica, según el cual la obra representaría una mirada introspectiva al contexto histórico y a los resortes últimos de la conducta del pueblo chileno y sus contradicciones políticas.

De la Parra, psiquiatra de profesión y dramaturgo de vocación, en entrevista que me concediera en Santiago en julio de 1978, declaró





Mario Toral. "Espiral Subterráneo", 1979. Oleo. 138 x 229 centímetros.

que al expresarse en su teatro su propósito esencial es: "acercarse al fenómeno humano, ponerse en contacto con el lado oculto de las cosas, revelar las claves de lo escondido, mostrar que hay otros órdenes detrás de la apariencia" (7). Este interés se objetiva inequívocamente en su obra. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* es en efecto un gran símbolo de la sociedad chilena y, en una proyección más amplia y universalizadora, de la realidad latinoamericana contemporánea. De la Parra procede con intención desmitificadora: el Chile en el que creíamos tener una sólida, inmaculada e indestructible tradición cívica y democrática probó ser un mito más, de los muchos que constituyen la gran mentira latinoamericana. En consonancia con este propósito de desmitificación, el núcleo temático de la obra lo constituye la demostración de la decadencia y crisis moral de un mundo que en un tiempo tuvo vida, vigencia y sobre todo, poder, pero que ahora los ha perdido irremediablemente y es, al presente dramático, recuerdo anquilosado de un pasado cuya inautenticidad trajo consigo destrucción, podredumbre moral y desesperanza. El modo dramático en que se estructura la acción es el juego y dentro de este acontecer lúdico, por medio de la asunción de roles y la participación de los personajes en rituales y ceremonias, de la Parra nos remite al nivel primitivo de lo que él ha llamado "lo mágico urbano" (8). A manera de ilustración: al iniciarse la obra, Evaristo y Efraín leen sendos periódicos, asumiendo el rol de caballeros "bien". Los fragmentos noticiosos que leen con voz engolada les permiten, a través de una técnica de "racconto", dar una mirada retrospectiva a la historia política chilena del siglo XX. Empiezan con una alusión a la renuncia de don Emiliano Figueroa Larraín y la consiguiente ascensión al poder de don Carlos Ibáñez del Campo. Sigue un comentario respecto al cambio de línea política adoptado por Arturo Alessandri Palma para llegar por segunda vez al sillón presidencial y culmina con el siguiente parlamento: "Perón se abraza con Ibáñez. . . Ambos coinciden en algo: opinan que Rojas es el mejor garzón del mundo" (p.2) (9).

La alusión a estos dos caudillos políticos chilenos, militar el uno y civil el otro, y al general Perón, cuyas dobles ascensiones al poder ejemplifican las grandes contradicciones de la historia política, nacional y latinoamericana, no puede juzgarse como mera e inocente casualidad, no obstante el fino humor negro en que se envuelve la última afirmación y la relación que se establece con el importante rol de los garzones en los altos círculos políticos. Al mismo tiempo, este manejo de la dimensión temporal permite extender el tiempo de la acción hacia el pasado, en un movimiento que va del presente al pasado y de éste al presente para detenerse en ese tiempo estancado, suspendido, que es el presente dramático representado por el recinto cerrado de "Los Inmortales". Luego, en un rápido "flash-back", Evaristo y Efraín asumen con placer lúdico los roles de dos importantes clientes de antaño: don Narciso Mac Intire y don Eulogio Etcheverri. Obsérvese el sentido de crítica zumbona que fácilmente puede atribuirse a la elección de los dos apellidos: uno de origen inglés y otro de estirpe vasca, si se la juzga contra el marco de referencias de la extracción étnica de la alta burguesía chilena. Con un diálogo ágil pero insustancial, salpicado de lugares comunes, esta instancia dramática recrea un clima de época y un determinado ambiente socio-político.

*Evaristo: ¡Señor Mac Intire. . . mi viejo perro! (Volviendo a jugar)*  
*Efraín: Nada menos que don Eulogio Etcheverri, ciudadano, qué gusto de verlo.*  
*Evaristo: ¡Quién diría! Don Narciso Mac Intire en persona. . . se conserva muy bien, pues colega. . . ah y su mujer ¿Cómo está?*  
*Efraín: Nunca tan buenamoza como la suya, pues don Eulogio.*  
*Evaristo: Siempre tan adulador, don Narciso, la suya es una joya.*  
*Efraín: Y usted tan joven que se le ve, parece no sentir el peso de los años, je, je, je!*  
*Evaristo: ¿Qué le parece si nos sentamos juntos a tomarnos un traguito, pues, don Narciso?*  
*Efraín: Buena es la hora y bueno el apetito don Eulogio (p.2).*

Como puede apreciarse por esta cita y la anterior, el sentido del humor, tan característico de nuestra idiosincracia y especialmente en su variante de cáustico humor negro, recubre la agudeza de la intención crítica. De la Parra convierte así el humor en otra de sus claves expresivas.

La entrada de Eliana, la vieja cajera, trae a escena el primer ejemplo de actividad ritual aparentemente desprovista de sentido. Eliana repite con grotesca insistencia su labor contabilizadora de palabras, menús, manteles, vajillas, cubiertos, mesas, bromas crueles y hasta garzones, a quienes, con igual facilidad, intercambia tanto la asignación de mesas como la identidad. Todo y todos están incluidos en su inflexible inventario, el que no admite discusión o alteración; debe ser aceptado como verdad inargüible. Sus parlamentos según se desenvuelve la acción dramática, van entregando claves valiosas para la interpretación del simbolismo que conlleva el personaje. Ejemplo de esto, entre muchos otros, es el siguiente fragmento:

*Efraín: (Para sí) Ahora me va a confundir con Romero.*

*Eliana: Oiga, Romero, le estoy hablando.*

*Efraín: Diga señora.*

*Eliana: ¿No era Ud. Rojas? . . . Ay debo volver a registrarlos en el inventario.*

*Efraín: (Para sí) Me mira ahora y me pregunta ¿No era usted el tres Rojas?*

*Eliana: ¿No era usted el tres Rojas?*

*Efraín: Siempre he sido el dos señora.*

*Eliana: Pues de hoy en adelante es el uno (p.5).*

La compulsión por registrarlo todo, incluso las personas, sugiere la cosificación de los seres humanos y la pérdida de la individualidad que caracteriza a los regímenes totalitarios; lo mismo podría decirse del intento inveterado de sostener como verdadero dogma, sólo lo que está consignado por el oficialismo en los libros. Otro ejemplo lo dan la "implantación de un orden nuevo que no admite discusión" "de ahora en adelante será el uno" y la deliberada confusión de la identidad, que representa una verdadera técnica del lavado de cerebros.

La práctica diaria de las estrictas normas de etiqueta observadas en el local, de los diversos deberes del buen garzón como las posturas de mesas, retiro del servicio, pronunciación perfecta de los menús en francés, la identificación del cliente por la llamada, que Efraín y Evaristo realizan bajo la supervisión férrea de Eliás, son otros de los numerosos ejemplos de ceremonias rituales, aparentemente sin sentido, que envuelven con el ropaje de un jocoso juego, la contextualización de una incisiva sátira.

Un ejemplo más que explícito a este respecto lo ofrece el siguiente diálogo tomado del ensayo del banquete que marcará el regreso de Ossa Moya:

*Efraín: Cocido*

*Evaristo: Crudo*

*Eliás: El gusto del cliente es siempre diferente. . . Retiran platos.*

*Evaristo: Se sirve por la izquierda.*

*Efraín: Se retira por la derecha.*

*Eliás: El chiste.*

*Efraín: ¡Ah! Igual que en política.*

*Eliás: ¡Con más énfasis, Efraín, por la Sagrada bandeja!*

*Efraín: (Falso) Igual que en política.  
(Carcajada de los tres)*

También la ceremonia ritual de la despedida de Adolfo, el garzón del local que ha muerto, perturbado por la falta de fe de Efraín y cuyo cadáver es el que empieza a arrojar el olor a podrido que perciben los personajes, explicita un doble nivel significativo. En un plano paródico-crítico, por una parte, las invocaciones del ritual se perciben como una práctica cargada de resabios del culto católico, de lo que podría inferirse la intención de mostrar la religión como una convención vacía de verdadero significado religioso e históricamente asociada con las fuerzas del poder. Por otra parte, el lenguaje de la oración fúnebre sugiere una serie de correspondencias simbólicas de fácil acceso con respecto al

policíaco que tenía el guarén, con nombre de dictador, en el mundo de "Los Inmortales". Estando el resto de los personajes arrodillados, Eliás, el jefe, de pie pronuncia la oración:

*Eliás: Oh, Tú, Sagrado Garzón del Templo de las Cenizas, Tú que serviste al Señor y escuchaste la voz del Chef del Universo. Tú, Supremo Maître que recoges las migas y propinas de la humanidad, acoge en tu seno a Adolfo, guarén humilde y triste que en su condición de animal ganó aprecio de señores, susto de damas y espanto de borrachos, él que fue dueño y protector de las bodegas, que espantó a sus propios compañeros de especie, de raza y de clase para proteger a sus amos; él que nos siguió en las buenas y en las malas y en el momento de los dolores y las fugas permaneció, viva la esperanza, junto a nosotros".*

Los ritos expiatorios como la confesión y flagelación de Efraín, el garzón que no puede dejar de tener dudas e ideas a pesar del juramento a la Orden de la Garzonería Secreta y la ceremonia ritual y dionisiaca del enlace de Eliana y el fantasma de Ossa Moya, junto con ofrecer la dimensión paródico-cáustica comentada, constituyen factores excitantes y en consecuencia avanzan la acción dramática hacia el desenlace.

Lo onírico y lo fantasmal son los otros elementos mágicos que de la Parra usa al estructurar *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Con el relato del sueño de Eliana, el dramaturgo nos hace escudriñar los estratos más profundos de la psique del personaje que sueña, los que contienen lo que le es, al mismo tiempo, perentorio y doloroso. A este respecto, nos parece significativo mencionar que en la entrevista citada, el dramaturgo comentó: "la realidad no me parece tan rica como el sueño. En mi teatro juego mis dolores y mis ambivalencias, lo que me duele y lo que me gusta" (10). De aquí que este sueño de Eliana, impregnado de sugerencias premonitorias, tenga gran autenticidad y resulte en un considerable aumento de la tensión dramática. Al relatar su sueño, Eliana enfatiza el desdoblamiento de su conciencia cuando declara que el sueño lo soñó "la otra. . . la que me mira fijo cuando recorro las grietas del espejo, esa mujer vieja rodeada de fantasmas" (p.35). Los signos que contiene el sueño: el animal muerto, la sal volcada, los cristales del teatro que se trizan, el espejo que ahora refleja a Eliana y estalla en mil pedazos, dejando entrever la visión de "la ciudad ensangrentada y los ladrillos que se derrumban" (p.35) son las claves en que se entrega el rico contenido simbólico del sueño-profecía sobre ese tiempo sin futuro, que no tiene otra salida más que la muerte.

Lo fantasmal es el otro elemento mágico que acentúa la ambivalencia del mundo creado por el ambiente disecado, de tiempo detenido de "Los Inmortales". La larga espera de la vuelta de Ossa Moya que es la que ha mantenido la esperanza de los personajes, no es otra cosa que la espera de un fantasma. El retorno del glorificado caudillo político, vale decir, su doble ascensión al poder, trae aparejada desilusión y muerte. La aparición del fantasma del demagogo borracho, corrupto, inescrupuloso y decadente subraya simbólicamente la imposibilidad de pretender que el tiempo histórico es irreversible y señala críticamente las contradicciones de nuestra historia política. Los siguientes fragmentos de su discurso dan cuenta bastante clara de la falsedad demagógica que se quiere ilustrar:

*Ossa Moya: ...mi candidatura será la del respeto, el orden y la limpieza...*

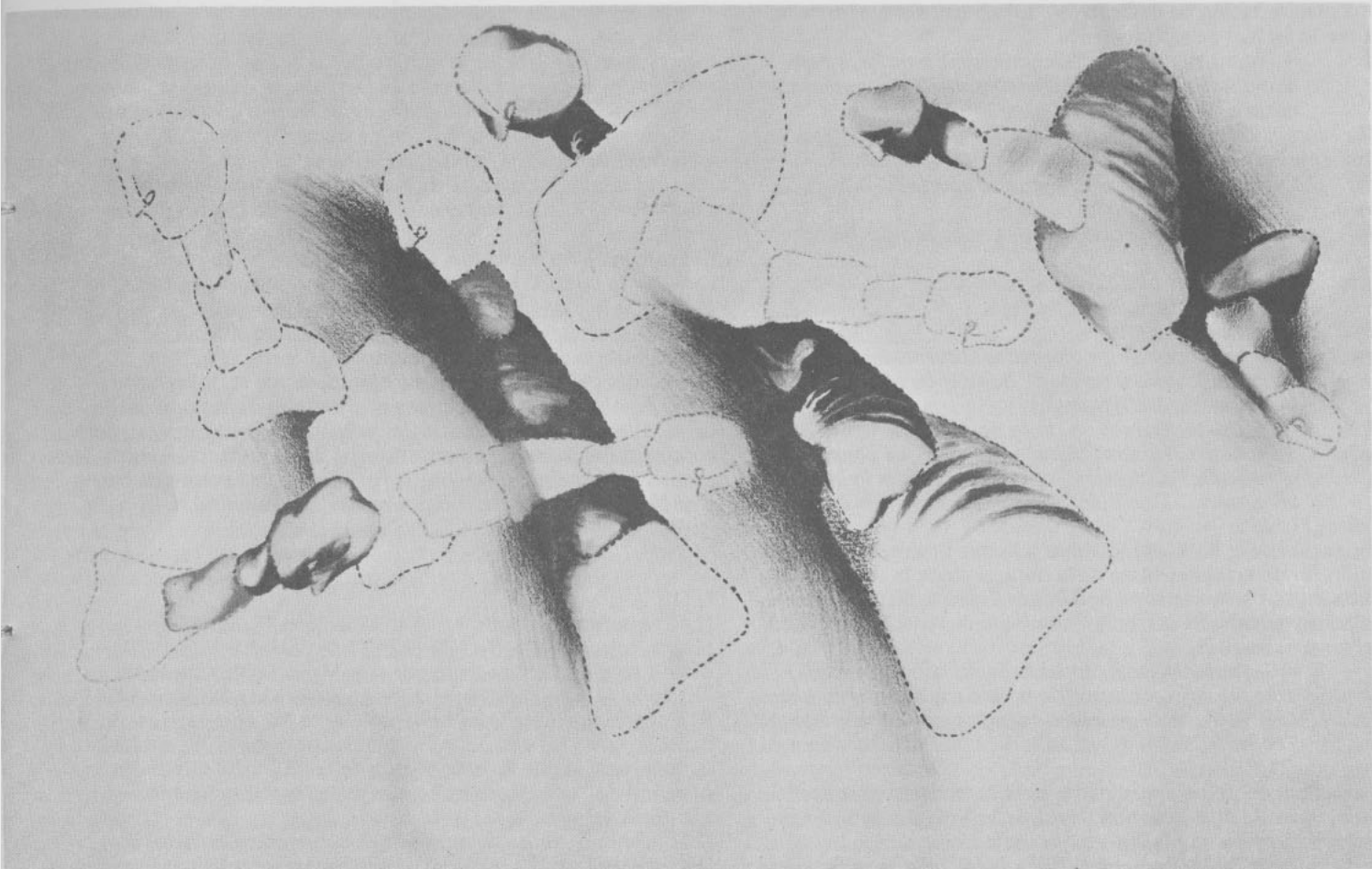
*Por la gente decente, Ossa Moya será presidente.  
(Eliás hace una señal y brota aplauso)*

*...Por una nación próspera y pujante, Ossa Moya,*

*adelante... (aplausos)... porque hemos hecho lo posible para gobernar y no se nos dió la oportunidad es que ahora sí que se nos da... upachalupa que no se nos monten otros en la grupa. Chile para los chilenos decentes porque yo seré presidente... putas que estoy ocurriendo... ja. ja. ja... (p.49)*

*eso es... porque yo les aseguro que seré implacable con los enemigos y los voy a mandar a todos a la cresta del mundo, todo el que me preste dinero se lo devolveré como si fuera un banco suizo... el resto, puras huevadas, no prometo ni una cosa... ni más reuniones,*





Mario Toral. "Juegos en el Aire", Carbón y Tinta China, 1979. 77 x 110 centímetros.

*ni más payasadas... prometo plata para los que pongan plata y palos para el resto. No prometo ni una lesera más... vote por mí que soy negocio seguro... y al que se oponga... o lo baleamos como lo hizo Pablito... o lo compramos como a don Ignacio ahí en su mesita de maricón... (p.50).*

*(Se deja caer al suelo berreando como un bebé)... buu buu... buu... Estanislao Ossa Moya... debí haber pampeado en la elección... quién mierda inventó el voto secreto... lo teníamos todo cocinado... y no resultó... esta cagada democracia... perdimos... ahora me pudro... cerrado... con el corazón en la mano... (p.51).*

En este último fragmento el uso de la conocida frase del León de Tarapacá pareciera hacer evidente que fue Arturo Alessandri Palma el político chileno que sirvió de único modelo para la caracterización de Ossa Moya. Sin embargo, de la Parra declaró en la entrevista anteriormente mencionada que el fantasma de Ossa Moya "es un personaje novelesco", en cuya concepción usó rasgos de diferentes figuras políticas chilenas, además de Arturo Alessandri Palma, Carlos Ibáñez del Campo, Marmaduke Grove, Alfredo Duhalde y Gustavo Ross Santa María, entre otros (11).

A medida que avanza la acción dramática, los personajes que pueblan el espacio alienado y agobiante creado por de la Parra, van dando mayor sentido al mundo y entregando más y más claves para su posible interpretación. Así es posible advertir que el recinto cerrado de "Los Inmortales" representa simbólicamente al Chile del presente, un país que ha perdido su oportunidad histórica; dentro de él, Eliás representa la autoridad dictatorial, mecanizada, que controla con mano férrea, sin admitir desviación alguna, las vidas y las acciones de todos los demás, como bien lo acota Efraín al decir: *Eliás se cree el Supremo Tribunal de los Garzones... no nos deja abrir la puerta... no nos deja cambiar... poner algo más... no sé (con amargura) a veces da miedo (p.9).*

Es también el individuo siempre consciente de la ordenación jerárquica; amonestando a Efraín puntualiza: *Tu grado no te da derecho a presentir, Efraín... y me huele que te estás volviendo un desertor. ¿No te basta con lo mejor de Santiago, con lo mejor de la política y la noticia capitalina? Ahí en los reservados (p.32).* Eliana representa a los colaboracionistas, a aquéllos que vigilan celosamente el cumplimiento de los edictos superiores, proceden a falsear el registro de la historia para llenar las demandas de la versión oficial y hasta llegan a negar la existencia de lo que no encuadra en esos cánones. Eliana, por ejemplo, asevera: *"No existen esas cosas Efraín, no están anotadas en mis libros... así que no existen" (p.34).*

Evaristo es el seguidor complaciente que acepta sin discusión ni discernimiento las consignas que le proporcionan los demás, al punto de no resentir la pérdida de su individualidad; su absoluto sometimiento lo sintetiza el siguiente parlamento: *Evaristo: (Con sonsonete de recitar) Mi destino es mi cliente, sólo él me hace diferente. Su palabra es mi decreto, mi existencia es un secreto (p.26).*

En la escena final cuando ya han muerto Ossa Moya, Eliana y Eliás, habiendo éste último intentado sin éxito legar en un curioso desdoblamiento, su rol autoritario a Efraín, Evaristo resume su incapacidad de acción individual suplicándole a Efraín que le ordene ponerse la ropa que le permitirá salir del encierro de "Los Inmortales":

*Evaristo: Ordéneme que me la ponga.*

*Efraín: Haz lo que quieras ¿Ya?*

*Evaristo: Es que yo necesito que alguien me dé órdenes, por favor. Deme órdenes...*

*Efraín: Tú sabrás lo que haces. (p.64).*

En cambio, Efraín encarna la inquietud de aquellas facciones del pueblo sometido que cuestionan la validez del orden político impuesto desde arriba por un sistema totalitario que condena la más



mínima manifestación de desacuerdo. Efraín sufre el asedio de las ideas que lo asaltan a cada momento:

*Efraín: A veces tengo tantas dudas, antes era más fácil, pero ahora sólo veo las puras telarañas, siento la humedad, me crujen las tablas del piso... (p.33).*

Desde el comienzo de la obra hasta la aseveración final, la conducta de Efraín muestra su creciente desasosiego:

*Efraín: Evaristo, ¿no sería mejor abrir la puerta?*

*Evaristo: ¿Te estás volviendo loco, Efraín?*

*Efraín: No, es que se me ocurrió que sería lindo ver más gente en el local...*

*Evaristo: Pero... ¿no te basta con los reservados? Están llenos... de lo mejor de nuestra clientela...*

*Efraín: Es que no es lo mismo...*

*Evaristo: Pero fíjate... están los diputados conservadores... varios radicales adinerados... hasta el boxeador Palazzi lo tenemos... están todos...*

*Efraín: Pero... si abriéramos un ratito no más...*

*Evaristo: ¿Y que se cuele cualquiera? ... de esos que pasan ahora por la calle? ... alguien incapaz de entender lo que es un garzón... Don Elías nos advirtió el peligro de abrir (p.8).*

La afirmación de la libertad individual a la que finalmente ha advenido Efraín en el desenlace de la obra, al elegir la apertura y abandonar "Los Inmortales", seguido por Evaristo, marca la fase final de la evolución del personaje, como puede apreciarse en los siguientes parlamentos:

*Efraín: (Mientras apaga los candelabros del rito funerario)... y no me voy a arrepentir... no me voy a sentir culpable... ni le voy a pedir perdón a nadie; no me voy a arrepentir... ¿oyó? (A Elías) ¿Oyeron todos? (Se deja caer en una silla).*

Vuelve a aseverar su individualidad y su libre albedrío, asumiendo una nueva identidad, esta vez en forma definitiva, al responder a Evaristo, para quien ha pasado a ser la encarnación del poder autoritario por el fallido intento de Elías de traspasarle su función:

*Evaristo: (Entrando) Bueno ¿adónde vamos a ir? ... Ud. manda, don Elías ¿Algún lugar en que juegan algo entretenido?*

*Efraín: (Se encoge de hombros) ¡No sé! ... (Se pone de pie)... (Vacila al ir a la puerta)*

*Evaristo: Si Ud. me lo manda, yo le abro la puerta, don Elías...*

*Efraín: No... Yo abro... y me llamo Oscar ¡Oscar!*

*Evaristo: Como Ud. mande don Oscar. (Pausa, ambos miran a la puerta) ¿vamos?*

*Efraín: Vamos... (salen, se escucha el crujir de la puerta. El ruido "in crescendo" de la calle. Poco a poco el sonido de una canción muy popular inunda el aposento, iluminado por un chorro de luz desde la puerta.)*

Los motivos y símbolos que de la Parra usó en *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* constituyen otra de sus claves expresivas de gran interés. Aunque de la Parra ha manifestado que en el proceso de creación de sus obras parte de la forma (12), el análisis final revela una armoniosa adecuación entre fondo y forma que connota un significado dramático total. Así al evolucionar el mundo dramático, el contenido temático de la obra se va desglosando en diferentes motivos que enriquecen el conjunto significativo. Los motivos de la pérdida de la identidad, de la alienación e incomunicación, de la libertad coartada, de la posible delación, del deseo de rebelión, de la falsa magnanimidad, del falseamiento de la historia, del engaño y la corrupción política entre otros se entretajan indisolublemente a lo largo del desarrollo dramático.

Con respecto a los símbolos propiamente tales, el simbolismo de los ya comentados, vale decir: el nombre del restorán "Los Inmortales"; el de Adolfo, el guarén-policía; el del guarén-ratón de alcantarilla: lo más sucio y bajo de lo escondido; el festín político en que planeaba volver a participar Ossa Moya se revela como un simbolismo realista, denotativo, en tanto que el de los signos del sueño de Eliana, de la danza de la muerte surrealista con que se celebra la boda de Eliana con Ossa Moya; de las velas encendidas y los candelabros del rito funerario final y de la luz que inunda el recinto al abrirse la puerta al final de la pieza se muestra como un simbolismo de dimensión mítica y arquetípica (13).

A nivel del lenguaje es posible observar que de la Parra utiliza, en general, un lenguaje ágil, directo, popular y cotidiano, plagado de lugares comunes, cuando el sentido de la obra así lo requiera y sólo "vulgar" en el caso del discurso de Ossa Moya, cuando la intención era enfatizar, por un lado la demagogia de corte populista del caudillo y por otro, la corrupción de su conducta. La extrema vulgaridad de lenguaje, contenido y forma de que habló el Vicerector Larraín, parece no haber tenido sólido fundamento y haber sido sólo una excusa para encubrir el verdadero motivo de la prohibición.

El examen de los elementos estructurales que en *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* pasan a ser claves expresivas o simbólicas demuestra que de la Parra produjo una "obra política" en el amplio y buen sentido del término, rechazando el fácil esquematismo del teatro panfletario. Al hacerlo eligió el camino del verdadero artista que considera que el teatro tiene como función "la detección en profundidad de vetas de la personalidad y la idiosincracia del país (y podríamos agregar, del continente) que escapan a otras formas de introspección o de análisis" (14) como lo aseguró Jorge Díaz en una entrevista con José Monleón, después del último Festival de Manizales. □

#### NOTAS

(1) Es interesante destacar que en la sección "Cultura" de la revista *Hoy*, Año III, No.122 (22-27 de noviembre de 1979) 41-43 en un artículo escrito por Ana Mariá Foxley titulado "El poder y la palabra" en el que se comenta la prohibición del III Congreso de Escritores Chilenos que se iba a celebrar en Santiago entre los días 23 y 25 de noviembre de 1979, se cita la opinión vertida por Ricardo Wilson de la UEJ en la que alude a la situación de "exilio interno" a que se ven enfrentados los escritores del país.

(2) Eugenio Dittborn, Director de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, expresó públicamente su indignación ante tal medida y manifestó que la consideraba un "serio atentado a la libertad académica", en "Lo crudo, lo cocido y lo podrido: ¿Una obra mal entendida?", *Qué Pasa*, No.377 (6-12 de julio de 1978), p. 58.

(3) Art. cit.

(4) Mariá Eugenia Di Domenico, "Crítica de teatro: Lo crudo, lo cocido y lo podrido", *La Segunda* (3 de noviembre de 1978) p.34

(5) Art.cit., *Qué Pasa*, No. 377.

(6) Lucho Fuenzalida, "Lo crudo, lo cocido y lo que está podrido", *La Tercera de la Hora*, (15 de julio de 1978) p.3.

(7) Marco Antonio de la Parra en *Entrevista* concedida a Teresa Cajiao Salas en Santiago, 22 de julio de 1978.

(8) El dramaturgo comentó en la *Entrevista cit.* que le interesaba mostrar "lo social con un sentido de lo trágico a lo Kafka; ilustrar la crisis que origina la pérdida de lo sagrado, utilizando la dimensión de lo "mágico urbano".

(9) Las citas que se indican con el número de la página en el texto mismo de este trabajo, están tomadas del manuscrito mimeografiado de febrero de 1978, al cual se han hecho las correcciones necesarias al cotejarlo con el manuscrito que usó de la Parra al presentar la obra en Connecticut College, como ganadora junto a *Patética* de Joao Ribeiro de Brasil, del Concurso "Theatre Works in the Americas" organizado por TOLA en junio del año recién pasado. Resulta ilustrativo comentar que al comparar ambos manuscritos se constata que de la Parra eliminó en la última versión varios parlamentos que por su contenido restaban atención al aspecto político y por otra parte, tendían a fijar cronológicamente la obra.

(10) *Entrevista cit.*

(11) *Ibid.*

(12) *Ibid.*

(13) Al respecto véase: Philip Wheelwright *Metaphor and Reality* Bloomington: Indiana University Press, 1962, pp. 112-128 y Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Luis Miracle, Editor, 1958, pp. 123, 166, 274 y 419.

(14) José Monleón *América Latina: teatro y revolución*. (Caracas: CELCIT, 1978) p.141.

# DESTIERRO Y AUTODESTIERRO EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

La literatura en lengua española se inaugura con el cantar de un desterrado. Rodrigo debe abandonar el minúsculo pueblo de Vivar, rodeado del seco mar burgalés, porque Alfonso VI lo expulsa de sus reinos. Destierros individuales y colectivos, iniciados en el siglo XI, se repetirán periódicamente en el ámbito de la Península. Pasando por la expulsión de los judíos (1492), los moriscos (1609), los africanos (1823), culminará con la guerra civil (1936-1939), desencadenada por los militares protectores y salvadores de la libertad y la democracia.

Las Indias Occidentales ingresaron a la historia europea rodeadas de una atmósfera de maravilla. El diario de Colón, las cartas de relación (Cortés, Valdivia), las crónicas iniciales, el homenaje emocionado del mestizo a su tierra materna (Garcilaso el Inca), la estupenda sonoridad y vigor literario de la epopeya (*La Araucana*) (1), afirmarán y extenderán la magia del Nuevo Mundo en una Europa asombrada y perpleja. La esclavitud y la matanza del indio se mezclará inextricablemente a la maravilla caballerescas, formando la otra cara de la moneda pagada por la incontenible ansia de oro del conquistador español.

Desde los primeros momentos el orden colonial va a conocer guerras civiles, disputas mortales de los conquistadores entre sí, guerras breves o prolongadas con los indígenas, hasta llegar a los primeros levantamientos manejados por la burguesía criolla, pero a través de los tumultos populares, del siglo XVIII (2). En el último tercio del s. XVIII se produce la expulsión masiva de los jesuitas, de España y de Hispanoamérica. Realizada la independencia de nuestra América, las naciones anarquizadas del siglo XIX sufrirán continuos destierros de sus políticos e intelectuales. Con menor frecuencia seguirá ocurriendo esto durante el siglo XX, pero hacia 1970 se produce un recrudescimiento que supera todos los límites. La culminación de esta constante histórica se da en Chile, país en el cual las fuerzas armadas declaran la guerra torcida (3) y brutalmente al pueblo que las sustenta, legítima y origina.

Desde la Colonia hasta ahora, el hombre hispanoamericano ha abandonado su patria por destierro o autodestierro. Es muy fácil definir la primera situación. Cada vez que una autoridad legítima o ilegítima ha tenido el poder para hacerlo y lo ha considerado necesario, ha expulsado de su patria a individuos singulares o a grupos más o menos numerosos; la segunda, el autodestierro, es más compleja porque ofrece una gama más amplia de casos. El trabajador chilote en la Patagonia argentina y el bracero mejicano en los EE. UU. han decidido libremente abandonar su patria. Si lo quisieran podrían haber permanecido en sus tierras respectivas. Pero para ellos esta libertad es meramente teórica. Lo mismo que para los trabajadores huéspedes en Europa (entre ellos los numerosos españoles y portugueses), la elección no existe. Salvo que se tenga por libre elección el hecho de expatriarse para comer o morir de hambre. Caso muy diferente al de ellos representan hombres como Ovalle o Neruda (antes de 1948) cuando salidos al extranjero voluntariamente, sienten de pronto la nostalgia y el ansia de su tierra. O el voluntario vagabundaje por el mundo de Gabriela y el empeño de Huidobro por vivir en Francia para disputar las orientaciones de la poesía de vanguardia a los surrealistas acuartelados en París.

En las páginas que siguen pasará revista, someramente, a algunos escritores hispanoamericanos de una clase y de otra a lo largo de los siglos y épocas diversas, poniendo el acento, por razones obvias, en los de nacionalidad chilena.

□ GUILLERMO ARAYA

*Trabajo del Panel de Ensayo  
Congreso de Literatura Chilena en el Exilio,  
Jornadas Culturales Chilenas,  
California State University at Los Angeles,  
Febrero de 1980.*

## *Siglo XVII*

Iniciándose el siglo XVII, en 1601, nace en Santiago Alonso de Ovalle. Sacerdote jesuita, en 1641 su orden lo envía a Roma para gestionar asuntos de interés para ella. Indignado por la ignorancia que en Europa existía sobre su patria, decidió escribir un libro para darla a conocer a los displicentes europeos. Así surgió la *Histórica Relación del Reino de Chile*, publicada en Roma en 1646. Desde su apareamiento hasta hoy, este libro ha gozado de una alta estimación por las extraordinarias dotes de escritor de Ovalle. Su pericia descriptiva corre a parejas con su profunda competencia idiomática. El *Diccionario de Autoridades* de la Academia Española lo cita en mil cuatro oportunidades diferentes para sancionar usos de la lengua tenidos por ejemplares (4).

A la distancia, su recuerdo emocionado le lleva diestra y ligera la mano a entonar una alabanza de Chile. Todos los historiadores de la literatura y los antologadores glosan o reproducen su estupenda descripción de la Cordillera, alta cumbre de cuya altura se vellover a los pies y transforma el arcoiris en una tarima (*escabelo*, dice él) sobre la cual se yergue el contemplador bañado de luz, de cielo azul y de un aire tan puro y fino que embriaga.

Menos embriaga el vino de acuerdo con la entusiasta descripción de él que hace Antonio de Herrera suscrita por Ovalle: *"De ellas (las murtillas) se hace vino, que es mejor que todos los brebajes... Este vino es claro, sutil, caliente y agradable al gusto, provechoso al estómago, consume los humos de la cabeza y su calor calienta las orejas sin subir mas arriba, y el estómago, echando el frío fuera; ayuda a la gana de comer y no la quita jamás, no da pesadumbre a la cabeza ni al estómago...; su color es dorado y muy claro y tan suave como el vino de Ciudad Real"* (Op. cit., p. 78).

En el mejor de los casos, la comparación con lo europeo o con Europa es de similitud como en este caso. Lo más frecuente es que Chile esté muchos codos sobre lo observable en Europa como ocurre con algunas de sus frutas, que en Chile

*"...no se compra, sino que con facilidad dejan entrar en las huertas y a comer la que quieren. Sólo la que llaman frutilla, y en Italia frauli, se vende, porque aunque es propia de la tierra..., hace tanta ventaja a las demás, que los que la cultivan hacen mucho dinero de ella; son muy diferentes de las que he visto aquí en Roma, así en el sabor como en el olor y en (el tamaño), porque crecen tan grandes como peras, y aunque de ordinario son rojas, las hay también, en la Concepción, blancas y amarillas"* (Op. cit., p. 24, yo subrayo).

La naturaleza es dulce en Chile y sus manifestaciones estentóreas y peligrosas no tienen curso en sus dominios:

*"La otra buena calidad de esta tierra es estar libre de rayos, porque jamás cae ni uno; algunos truenos se oyen alguna vez pero éstos muy de lejos en la Cordillera"* (p.17).

Pero Chile no sólo es más dulce y ameno que Europa sino que no admite tampoco comparación posible con las otras tierras americanas. Sirva como prueba la falta de futuro que la chinche tiene en nuestra patria:

*"No es de despreciar otra particularísima gracia y ventaja de esta*



tierra, y es que no cría ni consiente chinchas; no vi una jamás, y es esto más de maravillar, habiendo tantas de la otra banda de la Cordillera, donde está la provincia de Cuyo, de donde las que tal vez pasan entre la ropa y cajas de los pasajeros, al punto que reconocen el aire de Chile se mueren. Fue admirable la experiencia que de esto hizo un curioso, o mal intencionado, que pasando de (Cuyo a Chile) (5) trujo estos animalejos en parte bien acomodada donde se pudiesen conservar, y fue cosa maravillosa que apenas llegaron al valle de Aconcagua..., cuando se murieron todas, sin quedar una viva” (p. 17, yo subrayo).

Este admirable apologista de Chile no logró ver de nuevo la patria. De regreso de Europa, murió en Lima en 1651 víctima de una fiebre maligna (6).

*Siglo XVIII. Los jesuitas en el destierro.*

En términos de hoy diríamos que la compañía de Jesús fue vista por las monarquías portuguesa, francesa y española como una compañía multinacional que amenazaba la economía, la independencia y la eficacia administrativa del estado. Los jesuitas fueron expulsados de Portugal en 1759, de Francia en 1764, en 1767 de España y sus dominios, y la acción conjugada de estas dos últimas potencias obtiene la disolución de la orden en 1773 luego de una sostenida presión ejercida sobre el Papa Clemente XIV. Voltaire describe satíricamente en *Candide* el estado dentro del estado que los jesuitas habían creado en Paraguay. No en todas partes lograron un dominio tan grande, pero la compañía era muy fuerte política, económica e internacionalmente. Su extenso y notable sistema de enseñanza, el más eficaz y activo de la época, permitía ejercer una influencia continuada sobre la capa social dirigente y administrativa, incluso sobre la nobleza. En el siglo XVIII la Compañía había alcanzado un enorme poder económico basado en el comercio, la agricultura y la industria. En su seno convivían sacerdotes españoles, criollos, alemanes, polacos y de otras nacionalidades haciendo de ella una organización con peso e influencia supranacionales.

Los jesuitas hispanoamericanos se vieron en término de algunas horas embarcados rumbo a Italia. La gran mayoría no llevó consigo sino las vestimentas que los cubrían en el momento de su aprehensión. Por un camino u otro, todos recibieron asilo en los estados vaticanos. Su residencia obligada en Italia explica que casi toda la obra producida por los jesuitas de lengua española apareciera publicada en italiano. Los bienes de la Compañía sitos en América fueron realizados y los caudales recogidos ingresaron a las arcas de la monarquía española. En este sentido el ataque a la empresa multinacional no fue de beneficio para los pueblos hispanoamericanos sino para la metrópoli. Con todo, Carlos III asignó una pensión de \$100 anuales a los sacerdotes y de \$90 a los legos, conducta que no han imitado los dictadores sucesivos de nuestra América.

Los jesuitas desterrados fueron víctima de una profunda y creciente nostalgia. Todos se sentían erradicados de su tierra americana, añoraban el clima y el paisaje patrio, se dolían de la privación de las comidas y bebidas de su tierra. En ellos se desarrolló intensa y profundamente un patriotismo americano que les sirvió como sostén principal para mantener su propia identidad.

La reacción masiva de ellos fue ejemplar. Para hacer frente al dolor siempre presente del destierro, se lanzaron encarnizadamente al trabajo intelectual. Estudiaron, investigaron y escribieron. Para muchos, el medio de rescatar el país lejano consistió en escribir sobre su nación de origen; otros se evadieron en la especulación teológica o en las pacientes investigaciones de la historia natural y de la historia civil como se decía entonces. Tal vez hasta hoy, la de estos jesuitas es la creación intelectual masiva más valiosa y abundante de un grupo de desterrados hispanoamericanos.

Francisco Javier Clavijero (1731-1787) publicó en 1780, en Cesena, su *Storia Antica del Messico*. José Joaquín de Mora publicó la traducción española en 1826, pero desde 1945 contamos con el texto español original (7). Esta extensa obra que narra el período indígena de la región mexicana hasta el asentamiento definitivo de Cortés en el imperio azteca, es un prodigio de información, buen juicio, rigor científico, valentía intelectual, saber y amor a la patria. Como ocurre frecuentemente con los buenos escritores del siglo XVIII su prosa es completamente actual y su mentalidad es ya la del investigador de hoy. Con una vasta información, Clavijero avanza meticulosamente, grada a grada, por la compleja historia del México antiguo. Hombre del siglo XVIII, ilustrado y enciclopédico, crítica, desmiente y a veces ridiculiza las afirmaciones de los sabios

Europeos que sin haber estado en América la cargan de defectos o de vicios, en sus hombres y en su naturaleza. La Condamine, Pauw y Buffon son sometidos a detenida y maciza crítica. La obra de Clavijero gozó de un éxito casi inmediato. En 1787 aparece la traducción inglesa de su libro y entre 1789-1790 la alemana. Refrenado por su espíritu científico y por sus afinadas dotes críticas, el desterrado tiñe de pronto con su amor nostálgico las realidades de la tierra materna perdida para siempre. Tratando el tema del indígena mexicano en un tono de objetividad y de certero observador, exclama de pronto:

“Jamás han hecho menos honor a su razón los europeos que cuando dudaron de la racionalidad de los americanos” (Op. cit., p. 45). Sin modificar en lo más leve su actitud objetiva, el buen fraile ha escrito un poco antes:

“Jamás se percibe de la boca de un mexicano aquel mal aliento que produce en otros la corrupción de los humores o la indigestión de los alimentos.” (Yo subrayo).

Próxima la invasión de Cortés, Moctezuma y su gente observaron la aparición de un cometa. El rey quiso de inmediato conocer una interpretación certera sobre este acontecimiento. Luego de consultar inútilmente a sus astrólogos, Moctezuma somete el caso a consideración del rey de Acolhuacán, amigo suyo. El rey de Acolhuacán le dice que el cometa anuncia futuras desgracias por la venida de nuevas gentes a ese reino. Moctezuma no acepta esta interpretación y ambos reyes deciden que un juego de pelota sirva para transar el desacuerdo. Clavijero opina acto seguido a su narración que ambos reyes se mostraron necios y supersticiosos al buscar tal expediente decisivo. Pero de inmediato observa que esto era “menos perjudicial que la de los antiguos europeos que libraban a la barbarie del duelo y a la incertidumbre de las armas, la verdad, la inocencia y el honor” (Op. cit., p. 138). Lo mismo que Ovalle, Clavijero recuerda a los europeos conductas propias del viejo continente para que no se refieran con menosprecio a las americanas. Esta es la misma actitud que adopta cuando desmiente a Pauw y a La Condamine sobre la inexistencia en náhuatl de palabras abstractas, filosóficas. Les recuerda que Cicerón tuvo serias dificultades para traducir los términos de la filosofía griega no obstante que el latín se encontraba entonces en su cumbre:

“¿Cuántas veces se vio (Cicerón) precisado a crear nuevas voces equivalentes en algún modo a las griegas, porque no las encontraba entre las voces usadas por los romanos?” (Op. cit., p. 546).

Según Clavijero, el náhuatl, como las demás lenguas indígenas americanas, tenía las mismas virtualidades comunicativas y las mismas dificultades que las lenguas europeas más evolucionadas. La crítica de todos los tiempos acuerda a Juan Ignacio Molina (1740-1829) uno de los más altos pedestales por su sabiduría, su ciencia y su cultura. No es un azar que el año de su muerte coincida con el de la llegada a Chile de A. Bello. Ambas figuras se ofrecen emparejadas al espíritu por su heroica devoción al conocimiento y a la tierra americana. El *Saggio sulla storia naturale del Chili*, Bolonia, 1782 y el *Saggio sulla storia civile del Chili*, 1787, fueron apreciados de inmediato como obras científicas de gran trascendencia y traducidos muy prontamente; al alemán en 1786 y 1791, al español en 1788 y 1795, al francés en 1789, al inglés, en Estados Unidos en 1808 y en Inglaterra en 1809.

No corresponde aquí introducirse en esta obra admirable. El recuerdo de este sabio sólo se justifica por su carácter de ejemplar: así fue como un chileno del siglo XVIII desterrado en Europa engrandeció a su tierra. Y también he invocado su nombre por una anécdota que nos transmitió Vicuña Mackenna. Cuenta este otro gran chileno que en 1856 alcanzó a conocer a Camila Zinni, la mujer que lo cuidara y que recibiera del abate Molina la pequeña casa que sus discípulos le habían obsequiado, como agradecimiento póstumo de su parte hacia ella. La buena mujer refirió a Vicuña los últimos días del abate. Entre sus recuerdos señala que delirando bajo los efectos de la fiebre el abate no cesaba de pedir agua fresca de la Cordillera de Chile.

Manuel Lacunza (1731-1801) manifestó muy pronto su inclinación por la ciencia y la especulación. Todavía en Chile mostró gran interés por la astronomía y las matemáticas. Muy poco después de su radicación en Imola, se retiró a los arrabales de la ciudad y vivió como un anacoreta entregado al estudio y a la meditación. De su absorbente trabajo nació *La venida del mesías en gloria y majestad*. En el cuidadoso trabajo de fino ebanista teológico, escriturario y reflexivo, Lacunza encontró una evasión ideal para





Mario Toral. "Juegos Prohibidos", Pastel y Tinta China, 1978. 154 x 104 centímetros.

su suerte de desterrado. La nueva venida de Cristo y su reinado de un milenio en la paz y armonía de todos los hombres que hubieran existido le parecía un premio más que sobrado a este santiaguino de salud frágil pero de enorme fuerza espiritual. Sabemos por sus cartas, sin embargo, que el regreso a Chile significaba para él algo tal vez más apetecido que el milenio que se prometía con su saber teológico. En una carta aparentemente humorística escribió en 1788:

*"Actualmente me siento tan robusto que me hallo capaz de hacer un viaje a Chile por el cabo de Hornos. Y, pues nadie me lo impide ni me cuesta nada, quiero hacerlo con toda mi comodidad. En cinco meses de viaje felicísimo llego a Valparaíso, y habiéndome hartado de pejerreyes y jaivas, de erizos y de locos, doy un galope a Santiago: hallo viva a mi venerable abuela, le beso la mano, la abrazo, lloro con ella, abrazo a todos los míos entre los cuales veo muchos y muchas que no conocía, busco entre tanta muchedumbre a mi madre y no la veo, busco a Solascasas, a Varela, a mi compadre don Nicolás, a Azúa, a Pedrito y a mi ahijada Pilar, y no los hallo. Entro en la cocina y registro toda la casa, buscando a los criados y criadas antiguos y no hallo sino a la Paula y a la Mercedes. Pregúntole a ésta dónde está su señora y a la Paula dónde está su amo don Manuel Díaz, y dónde está mi mulato Pancho; y no me responden sino con lágrimas, y yo los acompaño llorando a gritos sin poder ya contenerme más.*

*No obstante, por no perderlo todo, me vuelvo a la cuadra que hallo llena de gente, procuro divertirme y alegrarme con todos; les cuento mil cosas de por acá, téngolos embobados con mis cuentos; cuando no hallo más que contar, miento a mi gusto; entre tanto, les como sus pollos, su charquicán y sus cajitas de dulces y también los bizcochuelos y ollitas de Clara y de Rosita. Y habiéndome llenado bien mi barriga para otros veinte años, me*

*vuelvo a mi destierro por el mismo camino y con la misma facilidad "* (8).

Lacunza fue encontrado muerto en su arrabal de Imola ahogado en el río Santerno una mañana de verano. Nunca pudo paladear de nuevo los pejerreyes, las jaivas, los erizos, los locos ni el charquicán. En 1794 acuñó este aforismo: *"Sólo saben lo que es Chile los que lo han peruido."*

El guatemalteco Rafael Landívar (1731 - 1793) eligió el latín para exaltar su tierra. En su *Rusticatio Mexicana*, publicada en Módena 1781 y aumentada en Bolonia, 1782, se inscribe derechamente en la tradición de las Geórgicas de Virgilio, pero a pesar del latín la obra está traspasada de lo americano autóctono: el guajolote, el zopilote, el ceniztle. Su obra anticipa en gran parte las silvas americanas de Bello.

#### Siglo XIX

Bello había partido a Londres junto con Bolívar en 1810. La comisión de patriotas se proponía conseguir el apoyo de un imperialismo, el inglés, para liberarse de otro, el español — situación que ha seguido repitiéndose a través de los tiempos. Bolívar regresa a Caracas para alcanzar la gloria. Otros emisarios van y vienen a Europa, pero Bello sigue enredado entre las brumas de Albión. Su tierra materna, el trópico, lleno de luces, aromas y colores, se transforma en un nostálgico recuerdo de días mejores. Bello vive como puede sin perder su dignidad. Vorazmente va ingiriendo los conocimientos almacenados en el *British Museum*. Llena innumerables cuartillas con su difícil y menuda letra. Funda revistas, la *Biblioteca Americana* y el *Repertorio Americano*, escritas casi íntegramente por él. Concibe ambiciosos proyectos científicos y docentes para su tierra americana. Pero la estrechez económica y el frío de Londres no se borran por eso. Siguen pesando día tras día y hermoheando aún más en su recuerdo la tierra venezolana.

Decide cantar al Nuevo Mundo en un colosal poema épico-descriptivo que intitula *América*. Su perfeccionismo y sus múltiples tareas impiden la culminación de este propósito. Publica fragmentos en 1823 y en 1826, fragmentos a los cuales la crítica ha llamado después *Silvas Americanas*. Dada su formación neoclásica y su severa y sostenida reserva, su nostalgia de desterrado se vierte en una poesía objetiva de exaltación americanista. Las frutas, la vegetación, el clima y los consejos geórgicos para el manejo agrícola de las tierras vírgenes desfilan en su poesía. El canto de la naturaleza patria desde Londres opera en él como una recuperación de su terruño. En la *Alocución a la poesía* (1823) el objetivismo descriptivo y naturalístico sufre una breve interrupción de 20 versos (169-188). Tímidamente el poeta manifiesta su deseo de ser transportado mágicamente junto con la poesía a las riberas del Cauca y del Aragua, de gozar de los dulces aires temperados del trópico y de recoger en sus ojos la luz de la Cruz del Sur y de las luciérnagas. Expresado esto, el poeta vuelve abruptamente a su postura objetiva e impersonal. La publicación de sus poesías inéditas y de sus borradores han permitido descubrir que estos 20 versos se sumaban a 74 más en el poema original y que el poema es una maravillosa elegía en la que un desterrado americano se queja con depurada nostalgia y elevada hondura filosófica de su suerte (9). No me detendré latamente en este hermoso poema porque ya lo he hecho en otra parte (10). Sólo recordaré alguno de sus rasgos fundamentales.

El recuerdo del paisaje se completa en el poema con las sonoridades del "yaraví doliente" y con amenidades que traen al recuerdo las églogas de Garcilaso y las odas de Fray Luis. Pero, además, el poeta comienza a evocar a sus amigos que han tenido suertes muy variadas: unos están desterrados realizando trabajos indignos, otros están encarcelados y una cantidad no despreciable yace bajo "losa funesta." Por último, el poeta imagina el destino más halagueño posible. Después de tantos años de destierro finge su regreso a la tierra patria. Este regreso imaginario le sirve para expresar la tragedia existencial, en cuanto temporal, del hombre:

*Visitaré la cumbre, el verde soto,  
El claro río, y la cañada amena:  
Mas a vosotros ¡ah! mirar no espero  
No con alborozada enhorabuena  
Saludarme os oiré; no al cariñoso  
Regocijado seno he de estrecharos.  
Diré a los ecos: los amigos caros,  
La amada, el confidente, el compañero,  
¿Dó están, a dó son idos?  
Ídos dirán los ecos condolidos,  
Y en mi Patria ¡ay de mí! seré extranjero!*

Bello recuperó la tierra americana después de 19 años de destierro en Londres. No obstante su labor y su éxito prodigiosos en Chile, se siguió considerando desterrado toda su vida. Así lo prueban otros poemas suyos y sus cartas privadas (11).

Bello representa muy bien la reacción del desterrado de formación y gustos neoclásicos. Su actitud es severa, decantada y se objetiva en un profundo mensaje filosófico.

El destierro romántico está bien ilustrado por la pléyade de escritores argentinos víctimas del rosismo. Estentóreos, polémicos, lacrimógenos, sentimentales, truculentos y de una adhesión pasional y agresiva al liberalismo libertario de la época. Mármol, Sarmiento, Gutiérrez, Alberdi, se extienden por Chile, Uruguay y Brasil como lava hirviendo que hace fermentar los espíritus y la insurgencia contra todo tipo de poder autoritario. Recortado su destierro al ámbito americano, no cuajará en literatura de acentuada nostalgia. Tal vez más que ahora, nuestra América era entonces la patria grande de todos los americanos. Ello permitió a los escritores argentinos desterrados plegarse con facilidad a la vida de los países que los acogieron y participar plenamente en sus luchas y alegrías. Como todo buen realista, A. Blest Gana dio cabida en sus novelas a gustos y conductas románticos. Personajes como Rafael San Luis de *Martín Rivas* y Abelardo Manríquez de *El ideal de un calavera* tienen un sino romántico que va desde la notable palidez del rostro hasta su sacrificio pasional e inútil por ideales libertarios y amorosos inextricablemente unidos. De las diez y siete novelas que escribió Blest Gana, 6 son de calidad:

*La aritmética en el amor, Martín Rivas, El ideal de un calavera,*

*Durante la Reconquista, Los trasplantados y El loco Estero.* Las dos últimas surgen directamente de su condición de desterrado voluntario, pero ambas son de temple, mensaje y visión de mundo diametralmente opuestos. Cuando se publica *El loco Estero* en 1909, el escritor tiene 79 años. Pone como subtítulo a su obra *Recuerdos de niñez*. Indicio que ayuda a comprender cuál fue su propósito: revivir por última vez intensamente los años infantiles de su primera década de existencia. Novela lúdica, suerte de *Tom Sawyer* chileno, traspasada de luz, gracia y picardía. Su espacio es el Santiago con viejas casonas de adobes, acequias a tajo abierto y con un cielo enfiestado por un techo primaveral de volantes (cometas).

Radicalmente distinto es el espacio y el clima en *Los trasplantados*. Aquí estamos en el París sórdido de las *cocottes*, cínico de la nobleza tronada que busca vender a buen precio su abolengo, arribista, infantil y desarraigado de los *rastaquouères*, que imitan como simios los gustos y las modas parisinos y que han renegado escandalosamente sus respectivas patrias ultramarinas. Como en prácticamente toda la novelística de Blest Gana, aparecen las esferas sociales de la burguesía rica y de la pequeña burguesía menesterosa (12). Una y otra están vistas en un proceso de caída paulatina y fatal. La familia Canalejas se hunde con las frivolidades de la madre, doña Quiteria, de las hijas, Milagritos y Dolorcitas; con la corrupción del hijo, Juan Gregorio, sumido en la bohemia y el alcoholismo creciente, y del padre que ve aproximarse una bancarrota sin reaccionar y que emplea su tiempo en reuniones sexuales clandestinas con menores de edad.

Mercedes, la abuela Regis y Patricio, personajes nobles de la novela, son vencidos. Mercedes se suicida, la abuela se somete y Patricio carece del coraje suficiente para modificar el destino de estos dos personajes y el suyo propio. Sagraves, el *rástá* de la pequeña burguesía, se suicida junto con su amante francesa y su hija, aplastado por el dolor y la miseria. El narrador emplea la técnica minuciosa e implacable del naturalismo. Es la única novela de Blest Gana en la que su realismo costumbrista está desplazado por las técnicas y la visión del mundo de la escuela de Médan. El mensaje de la novela es nítido y lapidario: los desarraigados de su propia patria van de cabeza al fracaso y a la corrupción.

Blest Gana había abandonado Chile en 1866. En 1870 se radicó en París y ya no volvió a Chile. Fue un desterrado voluntario o quizás forzado por su familia que se había hecho parisina. ¿Refleja su novela *Los trasplantados* el destino que él vio cumplirse en muchos miembros de la burguesía hispanoamericana de desarraigados de sus tierras de origen? ¿Refleja también la suerte de su propia familia? La primera pregunta tiene una respuesta afirmativa más allá de toda duda. La segunda no puede responderse porque los biógrafos de Blest Gana guardan escrupuloso silencio sobre sus descendientes (13).

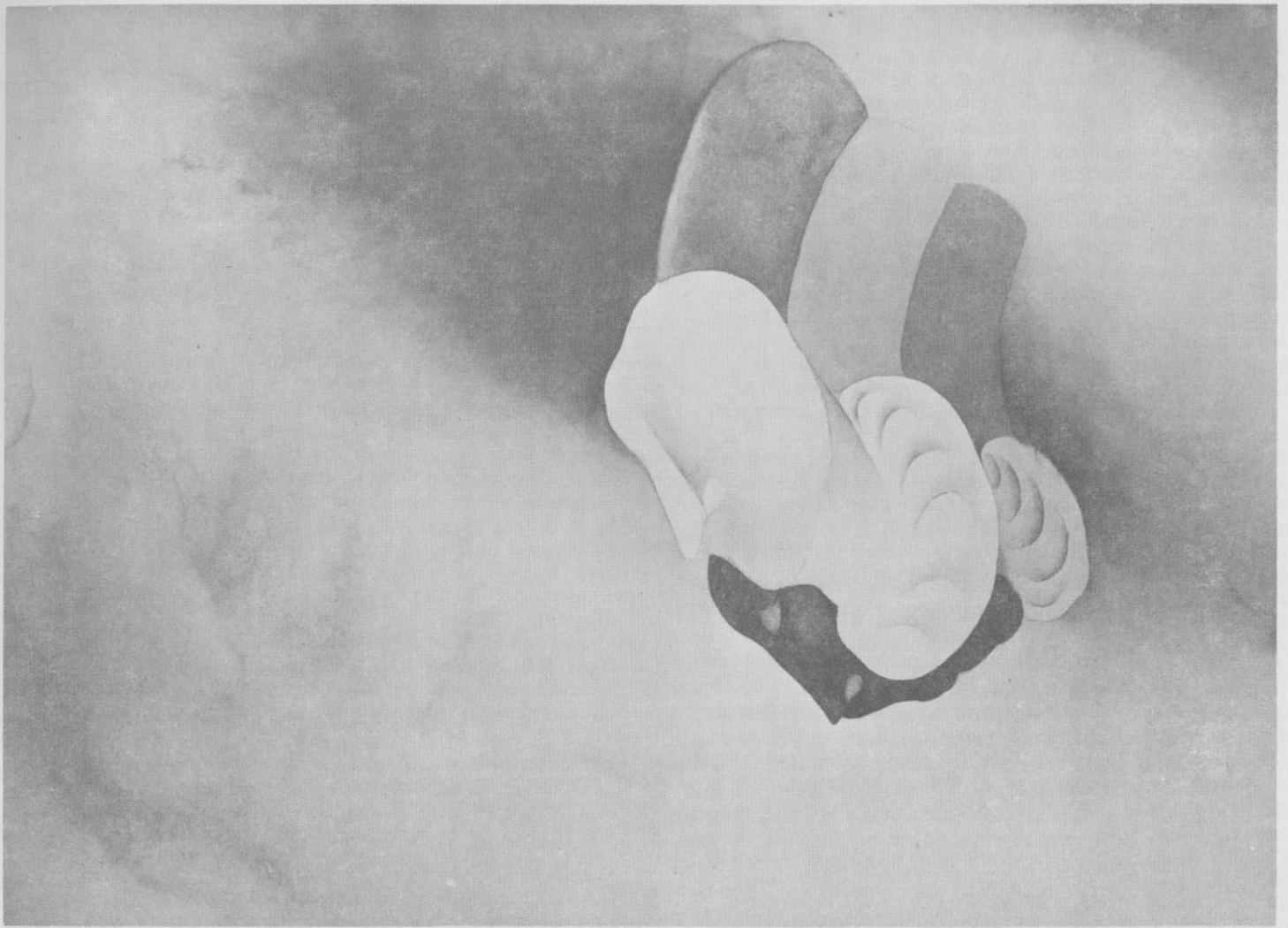
No es abarcable en pocas líneas la poderosa voluntad de autodestierro que representa el modernismo en la literatura hispanoamericana. Ya los llamados precursores de este movimiento buscaban por diversos derroteros la evasión de su medio, excepto Martí que estuvo buscando siempre el camino de retorno a su isla y que no lo encontró sino en el momento de su muerte.

Rubén Darío presenta una síntesis esencial de los encuentros y las fugas del modernismo. Ciñéndose a la perspectiva con la cual estamos analizando aquí nuestra literatura, podríamos afirmar que Rubén se siente desterrado no cuando está fuera de su Nicaragua natal sino cuando está espiritualmente o físicamente fuera de Francia. Es sabido que Rubén amó también a España y la tradición hispánica y americana. Pero cordialmente, en lo más íntimo de sí mismo, su patria libremente escogida fue Francia. Esta elección del corazón la estableció reiteradamente en *Prosas Profanas*. En las *Palabras preliminares* afirmó: "mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París." Su apertura hacia el mundo era Francia. Prefería la captación de los valores universales a través del tamiz francés antes que percibirlos directamente:

*Amo más que la Grecia de los griegos  
la Grecia de la Francia, porque en Francia,  
al eco de las Risas y los Juegos,  
su más dulce licor Venus escancia.*

(*Divagación, de Prosas Profanas*)





Mario Toral. "Máscaras en Nubes Amarillas", Acuarela, 1979. 110 x 77 centímetros.

Y desde luego, sin empacho ninguno, proclama la supremacía de Francia sobre Grecia:

*Verlaine es más que Sócrates* (Ibid)

El amor refinado e intenso de Rubén por el arte —el poeta es el verdadero héroe de la poesía modernista— y su viva concupiscencia de la "Venus de carne y hueso," creían encontrar en París el templo en que Minerva y Afrodita se asociaban a la perfección:

*En París reinan el Amor y el Genio* (Ibid) (14)

#### Siglo XX

Vicente Huidobro fue también un gran apasionado de París y de Francia. En sus años de mayor impulso y creatividad escribió tanto en francés como en español. Por noticias que dejó de sí mismo, sobre todo en su producción en prosa, sabemos que el amor tuvo para él una gran importancia. Sin embargo, su devoción francófila se manifiesta en su poesía especialmente. Ve en París el centro de la cultura y la inteligencia humanas. En su poesía, Francia tiene sobre todo los atributos de Minerva y desaparecen la conductora espiritual y cultural de todos los pueblos:

*La tierra se pierde entre los astros cuando  
te impiden guiar su marcha* (15).

La existencia de Francia es también indispensable al hombre por su gracia, por su belleza:

*Oh necesaria a la tierra como la primavera* (16).

El poeta ve en Francia a su madre. Sus relaciones con ella se han hecho tan profundas y entrañables que la canta como un hijo incestuoso, con amor arrebatado:

*Oh bien amada Oh grito de sangre  
Te siento palpar en mi garganta  
Paloma herida en sus montañas  
Oh princesa sorprendida en la emboscada  
("El hijo canta a la madre dolorosa").*

Lo más valioso de su ser proviene de esta madre sabia y bella:

*Yo te digo al oído las palabras de mi alma  
Porque ella te debe su mitad más profunda.*

(Ibid)

El casi permanente autodesierto de Huidobro en Europa, y especialmente en Francia, se explica por la libre elección de una cultura y un país que para él era más interesante que el propio. Rodeado de su paisaje y de su atmósfera, se sentía existir plenamente. La francesa era para él la vida verdadera, auténtica, y no la vida derivativa que hubiera llevado en Chile. Sería absurdo querer mal a Huidobro por esta valoración que parece ser en él muy sincera. Lo importante para la historia de la literatura es comprobar que con esto, o a pesar de esto, escribió una maravillosa poesía. Sin dificultad mayor se puede calificar de cosmopolita la obra poética de Huidobro. Esta calificación no borra el hecho de que el cosmopolitismo es, precisamente, una característica notable y continuada de la literatura —y de la cultura— hispanoamericana. Y precisamente este carácter es el que hay que explicar y comprender. Su preferencia por París tiene un significado muy diferente al de un simple capricho de niño mimado. Antes de él hubo ilustres autodesterrados en Francia y después de él ha seguido habiéndolos. Alguna vez habrá que plantear a fondo el sentido de todo esto. ¿Por qué Francia (o París) ha atraído a los hispanoamericanos desde comienzos del siglo XIX hasta hoy como una Circe irresistible? Huidobro da una respuesta, Rubén otra. Tal vez haya que buscar más profunda y extensamente e intentar llegar a un conocimiento suficiente del cosmopolitismo cultural hispanoamericano y por qué esta apertura hacia el exterior ha tomado para algunos dominios, la literatura y el arte especialmente, una orientación marcadamente francesa.

La poesía de Neruda debe mucho al autodesierto y al destierro.



Desde el comienzo hasta el final de su producción, el proceso ausencia-presencia de Chile juega un gran papel en su obra. Entre sus libros póstumos, *Elegía* tiene su centro geográfico absoluto en Moscú. Es el centro espacial desde el cual el poeta escribe, pero además es el centro del universo, la cosmópolis que orienta los procesos históricos y sociales del mundo de hoy. También, desgraciadamente, la capital en la cual algunas actividades artísticas importantes (la pintura, la escultura) han sido gravemente amputadas. En sus *Memorias*, Neruda ha descrito con intensidad alucinante lo que significó para su experiencia de hombre y de poeta la soledad planetaria de su estancia en Oriente. Como magnífica respuesta a esa soledad desamparada surgieron las *Residencias*. El poeta eligió libremente irse a esas lejanías y soledades y ellas marcaron a fuego su vida y su poesía.

Gran parte del *Canto general* se escribió bajo la persecución de González Videla. En este caso el poeta era cazado y obligado a huir y exiliarse. Esta circunstancia quedó señalada para siempre en el cuerpo extenso de ese poema.

El continuo estar fuera acentuó cada vez con más fuerza la adhesión del poeta a la tierra chilena. Incansablemente cantó al bosque mapuche, al gran océano, a las arenas de Isla Negra para sorprender el secreto de su tierra materna. La intensidad de su canto a Chile encuentra su origen en una proporción importante en la nostalgia e idealización que el destierro y el viajar continuo fueron depositando en su espíritu.

Cortázar representa una postura literaria diferente a la de Huidobro y Neruda. No reconoce en Francia su única madre como el primero ni usa el exterior como vía de recuperación de la tierra materna como el segundo. *Rayuela* ilustra bien su centauro literario. El mundo para Cortázar se divide en dos hemisferios principales: *Del lado de allá* (París, Francia), *Del lado de acá* (Buenos Aires, Argentina). Toda su producción literaria ha sido escrita en la lengua española propia del porteño argentino.

Gran parte de ella se reparte entre los dos hemisferios señalados, el parisino y el bonaerense.

Rasgo notable de esta literatura del autodestierro es la necesidad de nutrirse simultáneamente de París y del habla familiar porteña.

Sólo un nivel de gran madurez de nuestra literatura y la maestría absoluta de Cortázar de los diversos niveles del idioma español y de sus registros expresivos podían resultar en una literatura como la suya. No busca la elegante y depurada corrección del español culto de Darío, no publica en francés para imponerse en Europa como Huidobro, usa el habla de su país sin ningún complejo y así la universaliza y universaliza al mismo tiempo la literatura hispanoamericana. Se produce así un doble movimiento sintético, por una parte argentiniza (americaniza) París y por otra galifica (hace francés, parisiense) lo argentino (americano). La literatura de Cortázar parece cerrar un ciclo. Por fin París pasa a ser tanto hispanoamericano como europeo y lo hispanoamericano se hace también universal a través de Francia sin perder su sello original.

#### Ahora

Después de los golpes militares de Uruguay, Chile y Argentina, un exilio masivo ha golpeado a nuestra América. Los escritores, intelectuales y artistas se han dispersado por países de diversos continentes. Tal vez nunca en la historia de Hispanoamérica había sido el exilio tan numeroso. Personas que nunca habían escrito lo hacen ahora por centenares. Quieren desesperadamente contar lo que vieron o sufrieron. Quieren manifestar sus sentimientos y sus angustias. En el extranjero, se fundan revistas de amplia difusión. Aparecen publicaciones esporádicas y locales. Novelas, cuentos, dramas, poemarios y ensayos se editan en los países más diversos y en numerosas lenguas europeas y en algunas no europeas (17). A los escritores propiamente tales se ha sumado así una falange nutrida de personas impulsadas a escribir por su situación de desterrado y de víctima de los regímenes dictatoriales. La literatura de testimonio ha cobrado así un gran vigor. Varios son los estudios que existen ya de esta literatura testimonial y otros se preparan (18). Algunas obras literarias de mérito se han publicado, pero creemos que la intensidad de la catástrofe dará origen a expresiones literarias de un rango estético y de un valor más permanente. El enfriamiento emotivo de la tragedia en los afectados producirá la lucidez necesaria para el trabajo literario de alta calidad.

El siglo XX no ha querido transcurrir sin hacer, en su último tercio, su aporte a la secular tragedia hispanoamericana colectiva del destierro. □

#### NOTAS

- (1) Mi colega y amigo, L. Iñigo - Madrigal, me observa que Alonso de Ercilla fue el primer escritor de nuestra América desterrado; en efecto, luego de salvar difícilmente la vida a causa del excesivo celo punitivo de don García, "el mozo capitán acelerado," éste lo desterró de Chile para castigar su belicosidad contra don Juan de Pineda. V. José Toribio Medina, *Vida de Ercilla*. (México: FCE, 1948) pp. 77 y ss.
- (2) V. Joseph Perez, *Los movimientos precursores de la emancipación en Hispanoamérica*. (Madrid: Alhambra, 1977).
- (3) En la cárcel de Valdivia, el abogado Pinto Viel —que no sé cómo habría hecho ingresar a ella el código militar— me mostraba los artículos correspondientes de ese cuerpo legal de acuerdo a los cuales, según los militares golpistas, estábamos encarcelados, y me hacía observar que esos militares tampoco respetaban dichas disposiciones. Primero cometieron la monstruosidad inaudita e inédita de declarar la guerra al pueblo de Chile; segundo, torcían y desfiguraban esa situación promovida por ellos al no respetar la legislación según ellos aplicable a dichas circunstancias. Es claro que la muerte del abogado Pinto Viel en prisión no se debió sólo a su indignación jurídica.
- (4) Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reino de Chile* (Santiago: Edit. Universitaria, 1969) p. XIV.
- (5) El texto trae los términos invertidos, pero por el sentido se puede deducir que es errata de imprenta o *lapsus calami* del propio Ovalle.
- (6) Precisiones sobre la composición, la evolución del texto de la edición príncipe, la versión italiana y otros aspectos filológicos y lingüísticos, pueden consultarse en Mario Ferreccio, "Presupuestos para una edición crítica de la 'Histórica Relación del Reino de Chile', de Alonso de Ovalle," *Revista Chilena de Literatura*, No. 2-3 (Santiago, primavera de 1970) pp. 7-41.
- (7) *Historia antigua de México* (México: Colección de Escritores Mexicanos). Citaré por la edición de la Edit. Porrúa, México, 6a. edición, 1979.
- (8) Las cartas de Lacunza fueron publicadas por Juan Luis Espejo en la *Revista Chilena de Historia y Geografía*, IX, pp. 212 y ss.
- (9) Andrés Bello, *Borradores de Poesía*. (Caracas: 1962) II, OO. CC., pp. 80-82, versos 967-1060.
- (10) V. mi estudio "Destierro y Poesía, Bello y Neruda" en *Hommage des Hispanistes Français a Noël Salomon*. (Barcelona: Edit. Laia 1979) pp. 73-90.
- (11) *Ibid.*
- (12) La tercera capa social que juega un rol decisivo en la novelística de este autor, el *medio pelo*, no aparece aquí.
- (13) En mi estudio *La obra de Alberto Blest Gana*, que aparecerá publicado próximamente, trato con mayor detención diversos puntos en torno a la producción de este autor, de la coyuntura histórico-literaria en que surgió, de sus características, alcance y valor.
- (14) Ya el maestro P. H. Ureña definió en una frase lo que vengo tratando de expresar y tomó el mismo poema citado por mí como paradigma de todo esto: "Prosas profanas es una orgía de lujo que procede de todos los puntos cardinales (véase como ejemplo el poema *Divagación*), con Versalles como meridiano." P. H. Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. (México: FCE, 1945) p. 175.
- (15) Vicente Huidobro, *Obras Completas*. (Santiago: Edit. Andrés Bello, 1976) *Ultimos poemas*. "El hijo canta a la madre dolorosa," l. p. 586.
- (16) "La noche momentánea," también de *Ultimos poemas*, op. cit. p. 585.
- (17) Sé de una antología de la joven poesía chilena que será publicada... ien japonés!
- (18) V. Jaime Concha *Testimonios de la lucha antifascista*. (Casa de las Américas, enero-febrero, 1979) pp. 95-105. Antonio Skármeta, *Narrativa chilena después del golpe*. *Idid*, pp. 83-94.

# EVOLUCION DEL MILITARISMO EN HISPANOAMERICA

□ JOSE CORREA CAMIROAGA

El fenómeno general y persistente de las dictaduras en América Latina no ha facilitado, sin embargo, la definición de la noción misma de *dictadura*, lo que se ha hecho en raras ocasiones y con fundamentos no siempre idénticos. Distinto es el caso de la literatura en donde se ha engendrado una respuesta profunda y permanente ya desde mediados del siglo XIX. Ahora bien, si consideramos el hecho de que las repúblicas latinoamericanas existen desde la segunda década del siglo XIX, pero que sólo se consolidan como tales algo más tarde y también el hecho de que entre 1841 y 1863 se publicaban *Facundo*, de D. F. Sarmiento; *Amalia*, de J. Mármol; *Don Guillermo*, de J. V. Lastarria e *Historia del Períclito Epaminondas del Cauca*, de A. J. de Irisarri, todas cuatro con referencias más o menos veladas o abiertas de crítica a los gobiernos autoritarios o dictatoriales de la época, podemos decir que respuesta literaria al fenómeno de la dictadura ha habido siempre.

Las obras señaladas, que no son, por lo demás, las únicas de su época que se refieren al tema, son la respuesta literaria a la primera etapa del militarismo en América Latina, fenómeno éste que no es un accidente sino una de las constantes más significativas del sub - continente y que remonta sus orígenes a la crisis de la independencia, es decir, a la situación creada en el momento mismo de la emancipación del Imperio Español, que no se produce por la madurez y poder de las colonias, sino por la debilidad y casi agonía de la Metrópolis, invadida por las tropas napoleónicas. Tanto es así que en cada país encontramos dos grupos, uno de los cuales defendía la situación existente y no quería independizarse de España y otro que quería consolidar una libertad de comercio y obtener una autonomía administrativa que la corona les impedía. De tal manera que más que una lucha contra el dominio español, nos encontramos con una situación de verdadera guerra civil, en donde los grupos que se distinguen por su ardor patriótico son los grandes propietarios de la tierra, los hacendados, mientras que los grupos sociales que hubieran podido constituir una burguesía nacional (mineros, comerciantes, artesanos) se mostraban reacios a una libertad de comercio que los hubiera arruinado, puesto que ellos sacaban beneficios del monopolio imperial de España. Aparece

aquí una divergencia entre estructura socio-económica y super estructura ideológica que no existía durante la época colonial en la que había una perfecta armonía y coherencia funcional entre los elementos ideológicos (teoría escolástica), el sistema político (absolutismo monárquico) y estructura socio-económica de base. La independencia de las repúblicas latinoamericanas cambia las dos primeras, pero no toca la tercera, de tal modo que la caída del orden establecido no significó el paso a una economía pre-capitalista — cuyos rudimentos ya existían —, sino el girar hacia una economía de subsistencia alrededor de la *hacienda*, única institución capaz de sobrevivir a la hecatombe que había significado la independencia y que entre otras cosas llevaría a una división política profunda entre conservadores y liberales (que sería más importante que la aparición de veinte naciones diferentes), a una transferencia del poder de la ciudad al campo y a que las instituciones políticas que se crean no tienen eficacia ni echan raíces en ninguna parte. El poder está disperso en múltiples centros, siendo el ejército la única fuerza más o menos organizada que sale robustecida de las guerras de la independencia (1). El panorama que seguirá a este evento nos encarará con repetidos enfrentamientos de bandos armados para apoderarse del control de los órganos del Estado.

La primacía adquirida por el sistema de haciendas determinará la forma que adquirirá el ejercicio del poder. El hacendado patriarcal es el modelo que influirá en las relaciones sociales tanto de la esfera gubernamental como militar y los vínculos entre el jefe (de gobierno o militar) con sus subalternos (pueblo o tropa) estarán definidos por lazos personales de lealtad y protección mutuas, esto es, de un "personalismo patriarcal". La expresión política de este tipo de relaciones se encuentra en los fenómenos llamados *caudillismo* y *caciquismo*, rasgos que acompañan a los gobernantes de la época.

La respuesta literaria a los problemas que acarrea este tipo de organización política, es decir, las novelas del siglo XIX en que aparece como trasfondo o imbricado en la acción un contexto dictatorial no han sido, a pesar de que la historia literaria en más de una oportunidad nos lo ha querido hacer creer, el grito altruista de la conciencia de los intelectuales de la época, sino la manifestación de posiciones programáticas del bando contrario a aquél que estaba en el poder. Es el caso concreto de Mármol y su novela *Amalia*, en donde el fervor de militante liberal del autor le lleva a un maniqueísmo en que exalta a los que piensen como él y condena sin más a los contrarios; convirtiendo todo en un juego de buenos y malos, siendo la peor de todas las figuras el "bárbaro tirano Rosas", gobernante del momento. Otro



tanto había hecho antes que él una de las más grandes figuras de la mitología histórica de nuestro continente, Domingo F. Sarmiento quien en su *Facundo* nos presenta a un caudillo bárbaro, Facundo Quiroga, detrás del cual se denuncia la presencia del "tirano Rosas", enfrentado con las ideas *civilizadoras* que sustentaban los grandes propietarios de la tierra y los ganaderos, bajo la influencia iluminadora del capital inglés. Estas dos obras y las deformadas y deformadoras historias patrias de Latinoamérica nos hicieron crecer con la imagen terrible del dictador Rosas, que poco a poco han ido haciendo cambiar algunos investigadores contemporáneos, de la misma forma como han rectificado la figura de Sarmiento, a quien todos sus ideales civilizadores no le impedían decir en carta a Bartolomé Mitre: "No trate de economizar sangre de gauchos, es lo único que tienen de humano. Este es un abono que es preciso hacer útil al país".

Hasta finales del siglo XIX se mantendrá la situación política — social — literaria indicada. El último cuarto del siglo verá, sin embargo, producirse cambios que afectarán, alterándolo, el panorama del continente, modificando los regímenes políticos y la constitución de los cuerpos militares, constituyendo lo que denominaremos la segunda etapa del militarismo y de las dictaduras.

En los primeros años de desintegración política y económica del continente — la crisis de la independencia —, el hacendado-patriarca-caudillo-general ocupa el primer plano de la escena. La coyuntura internacional llevará a América Latina a integrarse al mercado mundial capitalista como proveedor de materias primas. Las exportaciones de guano, salitre, añil, etc., necesitaban de un grado mínimo de integración y seguridad para la cual la presencia de los caudillos (y por ende de un poder disgregado en mil centros) era un problema. Los dos 'dictadores' más famosos del siglo XIX (Rosas y Francia) son precisamente los que desarrollan un intento de protección del territorio nacional y la eliminación de los caudillos regionales. Medio siglo más tarde y movidos por intereses muy diferentes, los nuevos tiempos impulsarán un sentimiento de unidad nacional en cada país, trayendo como consecuencia el que la oligarquía se vuelque hacia el poder civil y el que se creen los embriones de los ejércitos profesionales modernos, novedoso foco de atracción para las clases medias urbanas que encuentran en la carrera militar seguridad de empleo y privilegios considerables. De esta forma, las clases medias vendrán a reemplazar en los estados mayores a los hacendados de la etapa anterior. Los ejércitos empezarán a contar con un cuerpo jerarquizado y controlado desde arriba y con oficiales disciplinados y con formación especial y se impondrán como tarea el ser una especie de *escuela de la nación* en la que se inculquen los valores patrios. De ahora en adelante, el ejército se presentará como el árbitro y garante del orden público establecido, representación de los valores más altos de la nación. Si alguna vez se ve 'obligado' a tomar el poder, será porque los más caros intereses de la nación (léase oligarquía) están amenazados. Su permanencia en el poder terminará en cuanto sea restablecido el orden público y las instituciones establecidas puedan volver a funcionar. En esta segunda etapa el militarismo se presentará, entonces, como una fuerza al servicio de una política de reformas favorables a los intereses de las clases medias, que terminará transformándose en la sola defensa de sus posiciones, amenazadas por el avance de los sectores populares, ahora en dinámica gestación. El ejército verá abonado el camino hacia las reiteradas tomas del poder, por otro lado, por la ineficacia del aparato estatal y de los regímenes parlamentarios en manos de la oligarquía, aunado a la debilidad de los sectores medios y a la crisis de las estructuras tradicionales, todo lo cual crea un *vacío de poder* que los militares se encargan gustosos de llenar. Es este nuevo cuadro político el que va a producir la retahíla de

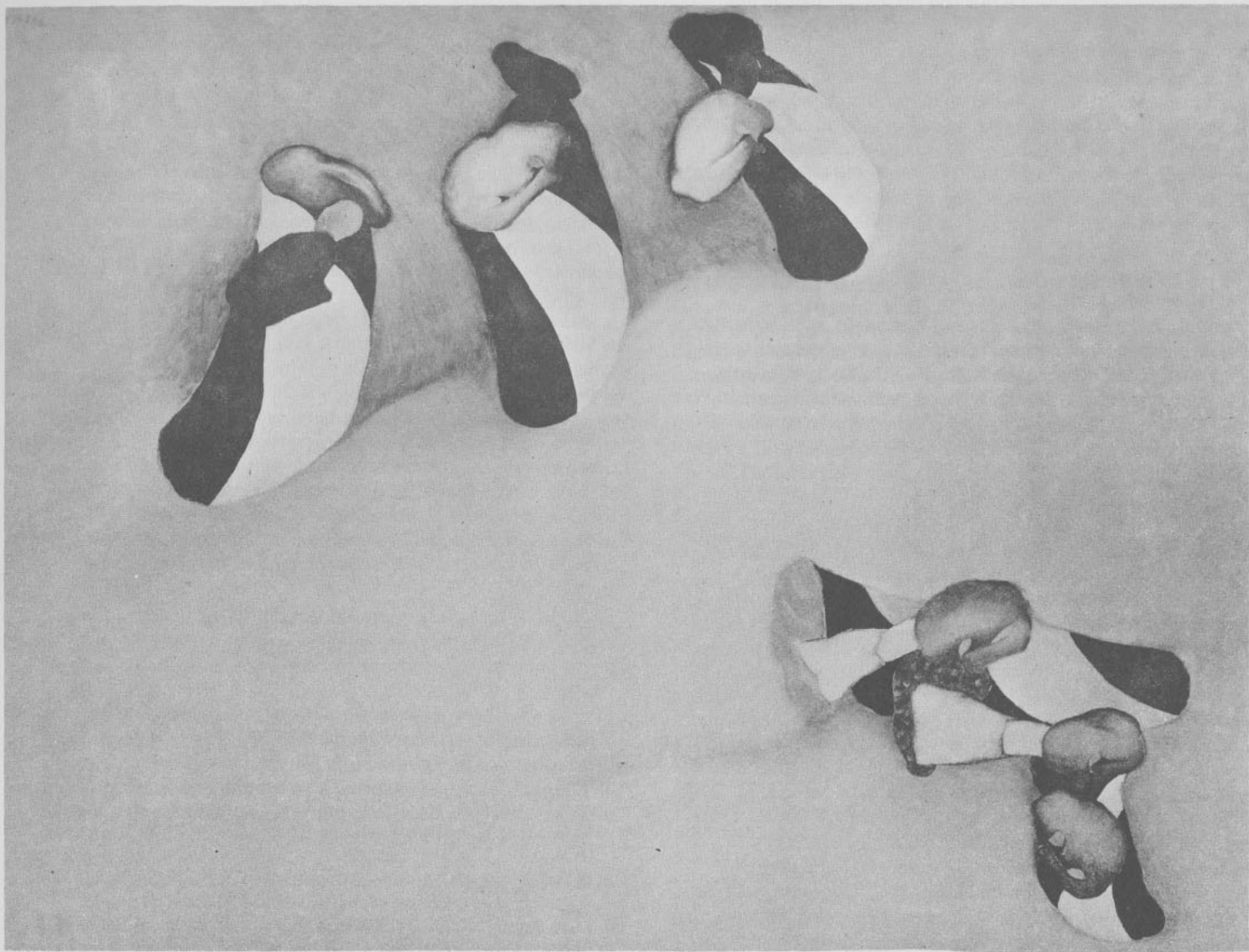
dictadores que originarán un estilo de gobierno que no variará en muchos de los países hasta los años 60. Y también originará una cantidad importante de obras literarias que se siguen publicando hasta en nuestros días. Las novelas seguirán los pasos de las dictaduras, denunciándolas, dando voces de alarma, rindiendo testimonios. Desde un punto de vista literario, la mayoría de las creaciones son de escaso valor, quizás porque fueron producidas muy cerca de los acontecimientos mismos. Algunas nunca salieron de los límites del país en que se publicaron y si ahora nuevamente se las menciona e intenta revalorizar, es indudablemente por la reactualización del tema.

Las deficiencias de las obras hay que buscarlas en la falta de distancia histórica con que se produjeron, lo que reduce la perspectiva que entregan. Sin embargo, también es cierto que a los novelistas frecuentemente se les pidió, exigió casi, que entregaran una respuesta, transportando la pugna política al seno de la obra literaria, empobreciendo sus posibilidades creativas y disminuyendo ese "poderoso aliento de reinterpretación del universo que está en las mayores obras de arte" (2).

A nivel interno, es decir del sub-continente mismo, casi no ha habido país que no haya producido una o más novelas sobre el tema. Pero no han sido los únicos. También en un ámbito extra latinoamericano nuestras dictaduras han servido de motivación para obras literarias, Joseph Conrad con *Nostramo* (1904), Francis de Miomandre con *Le Dictateur* (1926) y Ramón del Valle Inclán con *Tirano Banderas* (1926), se harán eco del interés que despertaba la turbulenta región al sur del Río Grande y que vista desde fuera parecía incomprensiblemente ridícula. Sus obras van a marcar una nueva etapa en la literatura de la dictadura al no tener ni la inmediatez geográfica ni la vehemencia partidaria y / o de sujeto receptor de la acción directa de estos regímenes, y, principalmente, porque fundirán las muchas similitudes de las repúblicas latinoamericanas en un solo país que los represente a todos, creando así lo que se ha llamado "república comprensiva de Hispanoamérica" (3).

En 1946 aparece *El Señor Presidente* de M. A. Asturias. Esta obra, desde el momento mismo de su publicación, va a constituirse en referencia obligada del tema de la literatura de la dictadura. Las razones son varias, empezando por la extraordinaria calidad de la novela y porque a semejanza del modelo iniciado para la lengua española por Valle Inclán, Asturias pondrá especial empeño en diluir los contornos geográficos en que se mueven sus personajes, en generalizar las situaciones que los afectan, en alterar la cronología de hechos que le han servido de motivación y en atreverse a presentar un estereotipo de dictador latinoamericano, de tal manera que su novela será un nuevo y superior intento de aproximación a la realidad latinoamericana, tratando de procurarnos la comprensión del conjunto social por medio de un personaje clave. Aunque su obra describe un solo período en la historia de un solo país, y aun cuando se ha creído reconocer en su dictador el retrato de los guatemaltecos Cabrera Estrada y Ubico, lo más importante de ella estriba en el ambiente de angustia y pesadilla en que nos sumerge (que no ha sido superado hasta ahora) y en el hecho de que al concluir la lectura no nos cabe duda de que no importa quien sea el 'Presidente', porque quien ejerciera el cargo actuaría con el mismo despotismo.

Menos conocida que *El Señor Presidente*, pero no menos interesante y valiosa es *El Gran Burundín - Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, quien lleva aún más lejos el intento de trascender los límites de lo contingente-concreto, para abarcar una realidad más amplia y proyectarse en un plano universal, a pesar de estar elaborada a partir de circunstancias especiales y temporales precisas. En su ensayo "La actual literatura de Colombia" (4), Zalamea ha expresado que su novela es un recuento de la violencia colombiana, pero que tiene un carácter mucho



Mario Toral. "Máscaras en Amarillo Limón", 1979. Oleo. 91 x 122 centímetros.

más amplio en cuanto hace referencia a cualquier dictadura. Tanto *El Señor Presidente* como *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* aportaron más a la comprensión de la realidad profunda de las dictaduras latinoamericanas que todas las otras obras que han circulado en Hispanoamérica y que no pudieron sobrepasar el nivel de la airada denuncia. Asturias y Zalamea son los representantes de lo que consideramos tercera etapa de la novela de la dictadura, enmarcada dentro de los fenómenos que resultan del segundo estadio del militarismo en el continente. Etapa ésta que no eliminará la localista, concreta y maniquea, los "western de dictadores", como dice A. Rama, que continuarán publicándose incluso después de ellas. Por supuesto que ni Asturias ni Zalamea pudieron responder bajo forma narrativa, sin embargo, a las interrogantes que los latinoamericanos en general se hacen y de las que ellos son eco, acerca de quiénes eran, cómo actuaban, qué pensaban los dictadores. Ya en *El Señor Presidente* se había visto la dificultad de dar una respuesta. El dictador "se esfuma constantemente, se pierde en las sombras, en los sueños, en las palabras que dibujan un paisaje enmarañado y neblinoso por donde pasa el escritor sin llegar a la conciencia de su personaje" (5).

Más de veinte años transcurrirán antes de que podamos señalar una nueva evolución significativa en la novelística de la dictadura. De pronto, tres obras van a causar un revuelo hasta entonces

no conocido en relación al tema. Me refiero a *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos (1974), *El Recurso del Método* de Alejo Carpentier (1974) y *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez (1975).

En el contexto general del debate suscitado por estas novelas, encontramos factores de muy variada índole. Uno es la fama de Carpentier y García Márquez, dos estrellas de primera magnitud de la constelación de astros de la nueva narrativa latinoamericana. Otro el que la novela de Roa Bastos igualaba, si no sobrepasaba las otras dos. Un tercer elemento fue el debate internacional que desencadenó el golpe de estado de 1973 en Chile, que clausuró para siempre las esperanzas de transitar hacia el socialismo moviéndose dentro de los marcos que la burguesía dependiente y su amo norteamericano permitían y que abrió los ojos al sombrío panorama del cono sur del continente, opacado hasta ese instante por el oropel del proceso chileno. El golpe militar argentino de 1975 flanqueó por el otro lado a las tres obras, que quedaron así integradas en un cuadro general del que muchos las vieron, total o parcialmente, como la respuesta inmediata.

Estas tres grandes obras de la literatura contemporánea ofrecen una serie de elementos novedosos. Señalamos con Usubiaga (6), en primer lugar, el que abren el tema a necesidades de lectura en un registro que va más allá que el de la sugestión folklórica.



rica o la curiosidad histórica y que son textos que hablan del dictador y también de la historia en general, obligando a reflexionar sobre ella y sus alcances.

El signo más evidente de la renovación del tema, es decir, de una nueva etapa, está en el hecho de que ahora el enfoque del dictador está hecho desde dentro. A las furtivas miradas que desde la calle echaban al palacio dictatorial Asturias y Zalamea, responden ahora los narradores entrando no sólo en los palacios y residencias europeas de los dictadores, sino instalándose en la conciencia misma del personaje, descubriéndonos las motivaciones de sus acciones positivas y negativas. El enfoque es nuevo dentro de la novela de la dictadura, pero no lo es dentro de la nueva novela latinoamericana.

El común protagonista — el dictador — adquiere, naturalmente, diversas connotaciones en las tres novelas. Carpentier nos entrega el arquetipo del déspota ilustrado; Roa Bastos la mítica figura de un hombre que se constituye en la nacionalidad misma; García Márquez un patriarca caribeño, pero, queriendo escribir “un gran poema sobre la soledad del poder”, más que un personaje nos entrega “una idea feroz”, como diría Benedetti. Los personajes de Carpentier y Roa Bastos son verosímiles, en el de García Márquez no se puede creer. García Márquez y sobre todo Carpentier operan con personajes sincréticos, uno tratando de “crear el prototipo de este personaje mitológico y patológico de la historia latinoamericana”, el otro buscando sus esencias socio-políticas. Roa Bastos intenta descifrar un personaje bien determinado, a través de una multiplicidad de aproximaciones diversas.

La sumisión — voluntaria o forzada — a una potencia político-económica o a determinados patrones culturales, esto es, la dependencia, juega en las tres obras un papel importante. En *El Recurso del Método* la dependencia (cultural europea y político-económica norteamericana) es muy clara. En *El Otoño del Patriarca* también en dos de sus momentos determinantes: la conquista española (las carabelas) y la dominación norteamericana (los marines). En *Yo El Supremo* podemos decir que la dependencia está presente en forma negativa, pues el sustrato histórico nos enfrenta con un dictador que cerró las fronteras de su país para evitar la penetración extranjera.

Múltiples elementos, tanto comunes como diferenciadores, podríamos señalar en estas novelas. Sin embargo, la mayoría de ellos se adscriben a características generales de la novela actual y no a especificidades del tema que nos preocupa. Sin embargo, hay un juicio sobre el que queremos detenernos. En diversos lugares se ha dicho que estas novelas enfocan el pasado, pero que narran desde el presente y se insertan en la problemática actual de Latino América como respuestas. Es evidente que algunos elementos de la situación actual, de hoy, aparecen en ellas. Sobre todo porque mezclan el arquetipo dictatorial de todo el siglo XX con las características de la brutalidad militar de los últimos años. Asimismo parecen de gran actualidad (insistimos: actualidad = hoy) porque en sus análisis cabe toda una nueva terminología de los estudios socio-políticos, como a-historicidad, dependencia, sincratismo, etc. Sin embargo, nosotros pensamos que el presente se les escapa, lo que no les criticamos. Parecería que en aquellos críticos que insisten en valorar estas novelas desde todos los puntos de vista posibles, hubiera todo un intento para justificar las exageradas exigencias que, sin decirlo, están haciéndoles. La obras han aportado mucho al tema, pero el género novela (ni la literatura en general) no es el llamado a dar todas las respuestas.

El aporte entregado por estas tres novelas no nos puede llevar a desconocer — sin que sea ningún demérito — que enriquecen

una visión del pasado, pero que los modelos que de ahí se pueden extraer ya no existen más o no tienen vigencia dentro de las grandes líneas por donde se está moviendo el sub-continente hacia el futuro (7). Son novelas que escriben sobre las dictaduras producto de la segunda etapa del militarismo, cuando la vigencia de un tercer momento, un tercer estadio, es visible desde hace casi veinte años.

La tercera etapa del militarismo, en gestación en el Petágon desde los años de la ‘guerra fría’ y apresuradamente puesta en ejercicio después de lo de Cuba, viene acompañada de toda una teoría geo-política conocida con el nombre de *ideología de la seguridad nacional* y tiene un carácter marcadamente tecnocrático, en el que las intervenciones de las fuerzas armadas son planteadas expresamente como de largo término, pues los militares se atribuyen la misión de eliminar las estructuras caducas y de canalizar una política eficaz de desarrollo de la que el Estado es el protagonista. “Ce militarisme technocratique est caractérisé par la méfiance vis-à-vis du pouvoir personnel, l’aversion pour les idéologies politiques, les politiciens et les partis, et l’opposition à un quelconque mouvement de masse organisé à la base. L’armée refuse tout type d’analyse de classe de sa politique, toujours interprétée comme favorable au bien commun. Il ne reste plus au pays qu’ à soutenir la politique, techniquement correcte, d’une élite d’hommes de métier et honorables patriotes” (8).

El último — hasta hoy — estadio del militarismo ‘entró en funciones’ en 1963 en Brasil, adquirió tinte progresista en los primeros años de su instalación en Perú y hoy es dueño de todo el cono sur del continente.

El nuevo militar y su mundo están aun por verse en la literatura. Ya ha habido un par de primeras aproximaciones. Paródica y demasiado cordial y risueña una (*Pantaleón y las visitadoras* de M. Vargas Llosa), más de peso, y esperando que se la saque de una postergación y abandono que está lejos de merecer, la otra (*Los hombres de a Caballo* de David Viñas). □

## NOTAS

1. - Cf. Ignacio Sotelo, “Modèles d’explication du militarisme latino-américain. Une interprétation historique”, *Critique*, XXXIII, 1977, pp. 363-364. Véase también del mismo autor *Vom militärcaudillismus zur militärischen Technokratie*, (Hannover: 1975).
2. - Angel Rama, *Los dictadores latinoamericanos*, (México: FCE, 1976) p. 5.
3. - Véase Seymour Menton, “La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica”, en J. Loveluck, *La Novela Hispanoamericana*, (Santiago: Ed. Universitaria, 1969).
4. - En *Panorama actual de la Literatura Latinoamericana* (Caracas: Ed. Fundamentos, 1971).
5. - Angel Rama, *Op. cit.*, p. 42.
6. - Mario Usubiaga, “Alejo Carpentier y su Primer Magistrado”, *Texto Crítico*, 11, 1976. p. 3
7. - En este sentido, nos parece pertinente recordar la opinión de Régis Debray quien dice que la evolución del lenguaje occidental va más rápido que la historia de América Latina y que “la mayoría de los novelistas de América son, lógicamente, tributarios del lenguaje vanguardista antes de serlo de su propia historia. Acaso de ahí proceda este desfaseamiento. La literatura latinoamericana ha remontado el vuelo y hoy hace sombra a todas las demás. Su aurora es nuestra noche” (“Cinco maneras de abordar lo inabordable o algunas consideraciones a propósito de *El Otoño del Patriarca*, *Nueva Política*, 1) 1976.
8. - Ignacio Sotelo, “Modèles d’explication...”, p. 738.

# SOLO UN CHARCO DE SANGRE

□ GONZALO DRAGO

*Del libro inédito  
"Tiempo de hablar"*

Cuando abrió los ojos, el ángel lo estaba mirando tranquilamente con las alas plegadas sobre la espalda. Quiso incorporarse pero no pudo hacerlo, impedido por algo ajeno a su voluntad que lo mantenía rígido, de espaldas sobre el asfalto de la calle. Interrogó al ángel con la mirada y éste comprendiendo su pregunta informada le dijo lacónicamente: "Accidente en la vía pública. Arrollado por un automóvil. Muerte instantánea." No puede ser—dijo Rubén. Recién estaba vivo. No veo a nadie, salvo a usted, por supuesto. —"Estás rodeado de curiosos y de dos policías que toman datos en sus libretas y te registran los bolsillos. No los puedes ver, naturalmente, porque estás muerto. Sólo puedes verme a mí." Pero ¿tú eres un ángel? —"Sí, lo soy. Bueno, Rubén, ahora debes acompañarme." — Ni siquiera sé tu nombre. — "Nosotros no tenemos nombres. Llámame simplemente 'amigo'." — Bien, amigo, te diré que todo esto me resulta muy extraño, como si fuera una broma pesada. — "No es broma, Rubén. Estás definitivamente muerto y es preciso que me acompañes para ser juzgado." — ¿Quieres decir que estoy detenido? — "Los vivos usan varios nombres para designar una misma cosa: detenido, preso, encarcelado, retenido. Lo único que puedo informarte es que debes presentarte a la Corte Celestial para ser juzgado por un comité de ángeles novicios. Este último tiempo hemos tenido mucho trabajo en Chile a causa de miles de muertos en forma violenta. Bueno, basta de charla. ¡Vamos volando!" — ¿Volando? Estás loco, amigo. Yo no tengo alas pero puedo decirte que puedo volver a fugarme. — "¿Volver a fugarte? Ja, ja. Ahora sólo puedes obedecer, dependes de mi voluntad. ¡Vamos volando, he dicho!"

En ese momento el espíritu de Rubén Vargas se desprendió suavemente de su cuerpo y quedó a merced del ángel, que extendió las alas, las hizo vibrar un instante y se elevó sobre el cielo sucio de Santiago con rumbo desconocido, llevando consigo el espíritu del muerto. Esa mañana se había levantado temprano, desayunó rápidamente y se despidió de su mujer con un beso en la boca como lo hacía cotidianamente antes de ir a su trabajo.

—Ten mucho cuidado, Rubén—advirtió Teresa. —No te expongas demasiado. —No temas, Tere. Sé cuidarme. Deja esos consejos para los niños a la hora que vayan al colegio. Dile a Delia que sea más activa en su trabajo ¿entiendes? Regresaré a almorzar tarde, tengo varias cosas que hacer en el centro.

Lo único que tenía que hacer aquella mañana de noviembre era distribuir panfletos en las calles del centro de Santiago, de acuerdo con las instrucciones del comité de resistencia clandestina. Dejó algunos "volantes" en los mesones del Correo Central, en el Banco de Chile y el resto lo distribuyó entre los transeúntes de las calles Estado, Huérfanos y Ahumada. Todo marchaba bien. De pronto, sucedió lo inesperado. Un transeúnte recibió

el "volante", lo leyó rápidamente y lo cogió de un brazo. —"Estás detenido. Soy policía." —¿Y la placa? — preguntó él para ganar tiempo, pero el policía lo remeció bruscamente. — "¿Qué placa te voy a mostrar a ti, carajo? Vamos andando." Se zafó de un violento tirón y emprendió veloz carrera por calle Ahumada, sorteando a los transeúntes. Al tratar de atravesar la Avenida O'Higgins lo arrolló un auto. Su muerte fue instantánea. Una mujer gritó, se escucharon algunas frenadas bruscas de vehículos pero el tránsito no se interrumpió porque un hombre muerto en la vía pública no es una novedad, eso ocurre casi todos los días en las calles céntricas y en los barrios de la ciudad, lo que proporciona material a los periodistas que cubren la crónica policial, que ilustran sus informaciones con dramáticas fotos de la víctima. "Chile ocupa el segundo lugar en el mundo en accidentes de tránsito en la vía pública"—afirman algunos diarios con disimulado orgullo. No obstante, grupos de curiosos rodearon el cadáver, le daban un vistazo, escrutaban su rostro ensangrentado y seguían su camino apresurados, apremiados por sus propios problemas, rumiando sus soluciones.

Dos policías inspeccionaban los bolsillos del muerto y se percataron que no portaba armas ni documentos. —"Este debe ser del MIR"—dijo uno de ellos y el otro aceptó con un gesto afirmativo de la cabeza. —"Lástima que haya muerto. Lo habríamos interrogado para averiguar dónde imprimen estos volantes subversivos." Un reportero gráfico llegó corriendo y apartó bruscamente a los curiosos y tomó fotos del muerto desde diferentes ángulos, tratando de que se destacara el rostro ensangrentado, con los ojos y la boca abiertos en un perenne grito mudo. Los policías lo dejaban hacer, satisfechos de que pudieran aparecer en los diarios o revistas, con la misma satisfacción que debe experimentar un cazador en la jungla cuando coge a su presa. Mientras tanto Berta lo aguardaba con el frugal almuerzo pensando en los niños, en Rubén, en su destino, en sus cuatro meses de embarazo, viéndose a sí misma flaca, descolorida, envejecida, sólo una sombra de lo que había sido antes de su matrimonio, de lo que había sido cuando era alumna del liceo y los muchachos la perseguían en la calle, a la salida del colegio para echarle pipos o invitarla al cine o a una fiesta escolar ante su fría indiferencia para enardecer a sus admiradores. Todo cambió después del derrocamiento del gobierno popular, Rubén fue expulsado del Banco y comenzaron las angustias económicas, las rencillas domésticas, el afanoso vagar en busca de trabajo en una ciudad permanentemente vigilada por batallones de "soplones" que se encargaban de espiar los movimientos de los sospechosos de oposición al gobierno militar para sorprender sus planes y confinarlos en *Tres Alamos* o en los siniestros calabozos secretos de la DINA. Los curiosos, poco a poco, fueron disminuyendo porque los policías cubrieron el cadáver con hojas de diarios y les quitaron, en esa forma, la satisfacción de su curiosidad morbosa. Sólo las piernas quedaron al descubierto con los zapatos de suelas gastadas de tanto caminar por las calles santiaguinas en busca de trabajo o en la distribución de propaganda callejera clandestina. Luego se escucharon estridentes bocinazos de una ambulancia llamada para recoger el cadáver y trasladarlo a la morgue. Después, sólo quedó en la calzada un pequeño charco de sangre que las llantas de los vehículos borrarán rápida y definitivamente. □



# SIETE PUÑALES

□ POLI DELANO

— ¿Quieres la misma de siempre o alguna especial, mi buen Gonzalo? .

Miré a Javier sin sostenerle la mirada, casi molesto por las palabras tan así como solemnes: “mi buen Gonzalo”, ¿qué era eso? Sonaba a alguna de esas tontas películas británicas de “ladies” y “abanicos”, todas tan formales.

— Bueno — le dije —, A ver si te rajas con la de siempre, *Siete puñales*.

— Yo nunca me rajo, Gonzalito, ¿qué te pasa?

De veras; yo metía todo el tiempo la pata con las expresiones. Olvidaba que rajarse en chileno y rajarse en mexicano eran precisamente todo lo contrario.

— Ya sé, Javier. Por supuesto que nunca te rajas. Pero acuérdate de que vengo de muy al sur y por mi tierra rajarse es aviéntate.

— ¿*Siete puñales*, mi Gonzalito?

A veces no me inspiraba mucha confianza este Javier de ojos brillantes, calva pulida, manos sobrenaturales. Algo había en él que me instaba a rechazarlo. No exactamente *rechazarlo*, sino . . . bueno, rechazarlo: mi vocabulario es pobre. Lo que sí me gustaba era su voz cuando cantaba acompañándose, y también su piano, cuando tocaba solo; notas conmovedoras, a ratos paralizantes.

Yo casi siempre llegaba como a las seis, la hora en que comenzaban a encenderse las medias luces del piano-bar, y esto me daba ciertas ventajas. Primero, tenía ocasión de elegir mi asiento, es decir, podía sentarme en el primer banco y ver entonces, durante el tiempo que permaneciera, las mil acrobacias que realizaban las manos de Javier cuando de bolero en bolero, de tango en tango, deambulaban por el teclado, cuando se lucían también en inagotables y enloquecidas maratones de jazz. Segundo, tenía un buen rato para mí solo, ya que la anciana Ruth hacía su entrada “triumfal” más o menos a las seis treinta y entonces, sin otros comensales, a Javier no le importaba repetir varias veces la misma canción, que en este caso era invariablemente *Siete puñales*, el viejo bolero que reconocí una tarde pasando frente al piano-bar y que me trajo en un instante toda la niñez a la cabeza — la hora de las tareas con el radio compitiéndole al riqueteo de la lluvia sureña, la hora del termómetro —, y no sólo la niñez sino también otras etapas posteriores de mi paso por este . . . pinche mundo (iba a decir “mundo huevón”, pero “pinche” va mejor aquí), aunque eso ya es otro cuento, lo de México y lo del mundo huevón. Porque nada de retornos conmigo, ¡Nada de vueltas heroicas al sótano de los asesinos, al culatza y la picana! Ni de mucha memoria tampoco, revolcones masoquistas en el recuerdo de ese pasado perdido, de esa geografía tan largamente ausente. De lado cualquier romanticismo. De los realistas — o de los cínicos — será el reino de los cielos. Venía — como digo — pasando por aquí y de pronto me



Mario Toral. “Nacimiento de Máscaras” Oleo. . 980.  
153 x 153 centímetros.

paro en seco por el efecto de un certero balazo a las zonas remotas del recuerdo: *lo que temblando te voy a decir*, escucho, y se me da vueltas la cabeza, aparecen calles y se van, calles con árboles y gatos, aparecen casas y se van, barrios enteros con esquinas de almacén y se van, aparecen soles y lunas y rostros sonrientes y rostros hostiles, pero se van, eso es lo malo, siempre se van. Aparece la mirada de esa chica con que a los cinco años querías casarte y que a los seis había perdido dos dientes y te mandaba decepción afuera. . . .

¿Sabes, Javier? Adivina a qué edad me enamoré por primera vez. . . . No lo vas a creer, a los cinco años, Javier, ¿te das cuenta? . . . Javier me mira casi con lástima, como si él se hubiera enamorado por primera vez al momento mismo de nacer. . . . ¿Y sabes cómo conquistaba a mi Dulcinea? Yo estaba en kínder y ella en primero, pero los recreos eran para todos en el mismo patio y apenas la veía salir de su sala de clase, apenas mis ojos sin mucho escudriño la enfocaban entre la humanidad, me desamarraba el cordón del zapato (digo la “agujeta”, Javier) y corría hacia ella cojeando desamparado. Al llegar con todo cinismo, tocándole el brazo le señalaba mi zapato de modo que la niña, de seguro esperándolo en el fondo, feliz, como si esa fuera su hazaña del día, se agachaba para volvérmelo a amarrar, a sabiendas de que yo era muy chico, muy torpe aún en esos menesteres de manos hábiles. Cuando apretaba la rosa, subía ligeramente su carita y me miraba con una radiante sonrisa de triunfo. Así todos los días, hasta que una buena mañana (o mala), a la vuelta de las vacaciones de invierno, esa sonrisa mostró los huecos de dos dientes y el amor tocó fondo, se perdió como si se lo hubiera llevado un remolino. . .

Porque siempre la decepción es como la meta lógica de todo sendero. . . . Sí, venía yo pasando y cuando escucho una voz ronca *me duele mucho confesar* detengo en seco mis pasos y se relajan las tensiones. . . . *que yo por ti pensando voy*. . . . Y ahora me duele también confesar (quizás ni tanto) que en lugar de seguir mi camino hacia la casa donde debíamos reunirnos para una discusión exhaustiva de la política de retorno, saqué mi billetera (cartera por acá) de cuero de chanco (piel de puerco), conté los billetes que tenía y luego entré al piano-bar, ya con la resuelta intención de escuchar ese bolero muchas veces, de darle a la tensión descanso, porque no era sólo la niñez — como ya dije — sino también otras etapas un poco menos lejanas. Esta vida tampoco es jauja. Podría irse definiendo como una incesante suma de tensiones. Y no de tensiones pequeñas: hablo más bien de esa tensión asesina que acaba por hacer que alguna parte del organismo ceda, conduciendo a la enfermedad, o en su defecto a la misma muerte, esa tensión que al extremarse incita a actuar a un ejército de microbios que llevamos viviendo pacíficamente dentro de nosotros y que de pronto, pues, ataca implacable y nos consume, pero ellos *no* son los responsables de nuestro mal o de nuestra muerte: la responsable es la tensión. Todo aquí y ahora atenta: el exilio produce tensión, soledad, desencanto, y produce esa tristeza en que se pierde toda relación con el desarrollo lógico de los hechos: el estado depresivo. La perspectiva del retorno produce también: inseguridad, temor.

Javier me mira, me escucha, toca y repite, pero cuando ya ve que quedo sin palabras, su canto brota solo, nítido, estremecedor: *En nombre de aquel grande amor*. . . . y pienso que claro, no sólo eran otros tiempos sino también otras tierras, otros árboles, otros ruidos en cada esquina y hasta otros ríos, si queremos ser serios justo con ese bolero, porque navegábamos (todo el grupo de médicos, al final de la convención) por el río Valdivia hacia Niebla y Corral, ahí donde están las fortalezas que levantaron los españoles para defender la entrada al puerto de los malditos piratas, que tal vez no eran más malditos ni más piratas que ellos mismos, pero eso ya es historia y el pulmay que comíamos tenía al final un caldito para levantar muertos y entonces la bailarina entusiasmada me invitó a que fuéramos a popa por si nos tocaba ver algunas toninas y yo, huevón irremediable, que no, que mejor después, que ahora iba a cantar el “chico” Cárdenas, que lo escucháramos, y entonces el “chico” toma la guitarra y empieza con lo de que *en nombre de aquel grande amor* y yo tan pequeño haciendo que mi primera novia me amarre los cordones y el patio del colegio y el barco desliziéndose por el río plácido y todo y por supuesto yo — tanto después de aquellos mundos lejanos y perfectos — deteniéndome frente a la puerta del piano-bar cuando una voz varonil y ronca deambula también por esos siete puñales, navega por “los siete mares que tiene el dolor” . . . . Entré, pues, un tanto cohibido por mi falta de costumbre de acudir a bares y también — ¿por qué no decirlo? — debido a mi absoluta y militante falta de adicción a todo vicio, y pedí una cerveza negra, al menos para no parecer pollo en corral ajeno. Cualquier otra cosa me habría tumbado, pero con una cerveza podía mantener cierto control de mi lengua, de la mirada, de mis pasos desplazándose por el asfalto cuando emprendiera el regreso. Entré sin soñar que ese barcito llegaría con el tiempo — muy poco — a constituir mi primer vicio verdadero. Porque para que todos sepan, yo no fumo, no bebo, guardo aversión por los juegos de azar y siento un temor intenso y envolvente frente a las mujeres. No bebía desde aquella fiesta de graduación del Liceo, de tanto discurso y tanto ponche. Ya mientras el “Barbas” Reyes se iba acercando al final de sus “últimas palabras a los que se van”, con mucho “vosotros” y “haréis” y “triunfaréis”, sentí ese mareo incontro-

lable que hace perder el paso, que provoca la sensación de que entre pies y cabeza una gran marejada prepara la embestida final, que justamente llega cuando durante los pálidos aplausos me acerco a la directora con una sonrisa acaso boba para darle la mano, decirle que soy uno de “los que se van” y entregarle un último saludo. Pero la marejada llega, puja, presiona, y en mi desesperación no atino más que a tomar con las dos manos las solapas de su traje y vaciar en su seno toda la revoltura de locos con mayonesa, merluza frita, frutillas con vino, para consternación y verdadera algarabía del colegio entero. . . . No jugaba desde la vez que fui al Casino de Viña a tentar suerte con la ruleta y a las dos de la mañana tuve que emprenderlas a patita, sin un solo cobre ni para micro (pinche centavo para camión), hasta el último confín de Playa Ancha, por ahí cerca del cementerio. Juntando los últimos centavos, peso con peso, veinte con veinte, el poco sencillo que me quedaba para movilización, había comprado dos fichas decidido a jugarme de una vez el todo por el todo: las puse juntas en el cero y mientras esa pequeña rueda de la mala fortuna giraba vertiginosa y la pelotita daba saltos de casillero en casillero, las emociones subieron y bajaron, mi sangre se congeló, se apretaron mis mandíbulas y las rodillas me temblaron cuando ya la ruleta se fue aquietando, la bola permaneció en un solo compartimento y el croupier, con sonrisa de sepulturero, cantó: “¡coloraaado el siete! . . . . Y con las mujeres, bueno, no es que no me gustaran, nada de malas interpretaciones, pero yo no las buscaba, desde que la muy puta de Valeria me hizo la jugarreta del closet en su propia casa, en su propia habitación, sobre su propia cama, cuando ya mis manos se descontrolaron y accedieron a forcejear con su blusa, con su falda, con sus medias; ella reía en resistencia, “ay, no, no”, pero reía y reía, hasta que de a poco su risa fue fundiéndose con otra risa más grave que tampoco era la mía y que se acercaba más a medida que el esposo, saliendo del closet se acercaba también a la cama. “Muy bien, hombre, muy bien, hombre”, me dijo; “eres un seductor de primera, ¿verdad, Valeria?”. Durante mucho tiempo tuve terror hasta de cruzar miradas con una mujer, y cuando en una calle sola me venía alguna de frente, prefería cruzar a la otra acera. . . . Bueno, en este punto de los vicios podría quizás estar mintiendo. O quizás no. Depende del cristal. Porque el juego produce emociones fuertes, el trago desinhibe y hace que hasta el tímido pueda llegar a causar algún impacto, y las mujeres de seguro llevan a la perdición total. . . . ¿Pero qué aportan los estupefacientes? ¿Serán vicio? Apenas fuerza para poder seguir viviendo, es decir que sería mucho mejor carecer de la necesidad de tomarlos. Si acaso son vicio, idearé un buen argumento para rebatir todo ataque. Porque con algunos de ellos al menos uno logra dormir. No porque esté tranquilo, claro, ni porque tenga la hoja del día muy blanca: duerme porque las tres pildoritas que ingiere cada noche le dan una azotaina relativamente bestial a las células de su cerebro, un remezón violento que prácticamente las paraliza, y al menos ya no se puede — y no se *debe* — pensar. Pues es eso, pensar, lo que mata la noche, pensar hacia atrás, darle luz verde al recuerdo asesino que revive la angustia del capitán burlándose de tus dolores, diciéndote — sin saber que nunca te casaste — que por tu mujer no te preocupes, que ella está muy bien atendida; de la oscuridad pesada de la celda donde te incomunican quién sabe cuántos días; el dolor en las costillas, en las orejas, en las uñas, ese dolor de cada interrogatorio; es pensar lo que por un lado te revive el miedo, aquel horrible miedo a morirte, a que tus órganos sigan doliendo mientras vuelves a yacer en el calabozo y que te acicatea también el remordimiento por no decirte a volver ahora, justo ahora cuando se debe, cuando es la orden del día, cuando lo está exigiendo la línea de ese partido al que nadie te pidió ingresar, que buscaste solo, por pura conciencia, y con el que subiste y bajaste a través de todas las tareas



sin sacarle nunca el traste a la jeringa, poniéndole el hombro a todo; el partido que ahora determina que sus exiliados vayan retornando al suelo nato, donde se les necesita, y al que tú entonces, perseguido por las noches, empiezas a darle la espalda, te empiezas a "rajar", y tu conciencia se rebalsa cuando a los malos recuerdos se suma el remordimiento. Y entonces la tensión te va enfermado. . . .

*Dejándome clavados / siete puñales en el corazón*, termina

Javier. Lo aplaudimos. Bebo de mi cerveza.

— ¿Y cuándo llegaste a México, Gonzalo? — me pregunta

Marcos, retorciéndose la punta de su excesivo bigote.

— Setenta y cuatro — digo.

— Ah, después de lo de Pinochet.

— Sí — digo.

— Me gustaría escribir un guión sobre Chile para la T. V.

Lo miro asintiendo.

— Algo que enfocara, sobre todo, los aspectos de la cultura durante Allende, luego con los militares, al comienzo, y finalmente lo que está pasando ahora.

Lo miro asintiendo. Todo eso me parece lejano, los murales de la "Ramona Parra" por todas las paredes de Santiago, los "minilibros" ganándole la pelea al "Pato Donald" en los kioscos, las quenás y los cantos nuevos, el Quilapayún con su batea. Me parece lejano, aunque no lo olvido.

Javier ha dejado las teclas y como todas las tardes, a la hora de su recreo, desaparece durante una media hora. Quién sabe qué hace en ese rato: nadie lo ve. Su puesto suele tomarlo este muchachito medio tristón al que acaba de dejar la novia, bueno, no "acaba", lo dejó en verdad hace algún tiempo, pero él aún no se repone. Toca un charleston.

— Tal vez tú podrías darme algunos datos — sigue Marcos.

— Sí — digo. — Algo —. ¿Por qué no nuestro interés?

— O bien conectarme con alguno de los chilenos. De Casa de Chile.

— Sí — digo —. Claro.

Enfrente, al otro lado de la cola del piano está la anciana Ruth, ya en su tercera o cuarta "cuba". Da pena mirarla. Debe sentir que es todavía una nena para ponerse esas blusas medio abiertas que muestran una piel reseca y añeja ahí donde nace la ranura que separa los pechos. Al sonreír se le mueve un poco la dentadura. La mano le tiembla ligeramente cuando se lleva el vaso a la boca.

— ¿Quién sabe dónde irá este pfcaro de Javier cuando deja el piano? — dice sonriendo.

— Se me hace que debe ir a cagar — dice Marcos.

— ¿Media hora?

— ¿Por qué no? A lo mejor anda estético.

La vieja hace un guiño.

— Nadie se sienta durante tanto rato — dice —. Media hora es mucho. ¿No irá a darse un "toquecito", como dicen ahora, para ganar fuerzas?

— Siempre llega muy animado del recreo — digo asintiendo —. ¿Usted hace mucho que viene? — pregunto a la vieja, tratando de ser gentil.

— Bueno, yo ya estaba aquí cuando lo del hermano.

— ¿Lo del hermano?

— Lo del hermano de Javier —. Se pasa un dedo por el cuello —.

Se ahorcó. . . .

Estoy a punto de hacer la pregunta (así que también él tuvo un hermano que. . . .), pero vence la delicadeza. Los demás pierden interés, parecen saber de qué se trata el asunto.

— Lo afectó mucho a Javier — dice la vieja repitiendo el gesto del dedo en el cuello —. Mucho mucho. Fue ahí, en ese closet,

donde Javier cuelga su saco.

Pienso que también a mí me afectó cuando yo supe. En él fue bala, no soga. Marcos vuelve a embestir con el tema de la cultura en Chile. Me hace preguntas, yo miro al techo como si escuchara, habla de su futuro guión, yo asiento, bebe, se ríe, fuma, le pregunta al joven del piano si entre esas ondas no se sabe *My Funny Valentine*, se la tararea. El joven la toca, él la canta. La vieja hace un gesto como de mejores tiempos. Caray, pienso (en mexicano), Chupalla (en chileno), los viejos también fueron jóvenes.

Y otra vez Javier en el piano. Le brillan los ojos. La cerveza se me ha subido y por primera vez la sensación es grata y pido una más. Entonces le digo a Javier que haga otra vez el favor de regalarme *Siete puñales* para que sea uno por cerveza; que me voy a tomar siete, palabra. Javier sonríe y comienza a tocar.

— Cómo no, Gonzalito — dice, y canta y yo de nuevo me dejo ir hasta otros tiempos, tugar, tugar, salir a buscar, ¿dónde estuvo el principio, cómo fueron las cosas?

"¿Ya no me quieres? ¿Ya no te vas a casar conmigo?", me pregunta Anita sin dientes durante el primer recreo a la vuelta de vacaciones. "Creo que no", le digo horrorizado por el hueco de su boca.

Ella se hinca bruscamente, me desamarra el cordón de un zapato, me mira con rencor y tristeza y se aleja.

¿Cómo, cómo fue todo? ¿Por qué no volé a popa con la bailarina la tarde del pulmay, si me gustaba tanto y me estaba diciendo que sí? ¿Por qué cuando el esposo de Valeria salió del closet no reaccioné con ira sino que perdí el habla como un pelele y me retiré con la cola entre las piernas mientras ellos reían y reían sin poder parar, como que hasta desde la calle escuché humillado sus risas? ¿Por qué siendo así de cobarde, cuando los milicos me detuvieron opuse resistencia, di patadas, tiré puñetes, dije insultos sin importarme que el castigo pudiera ser peor, y por qué más tarde, también, aguanté como hombre la dosis de veneno que me aplicaron, dispuesto a morir, a soportarlo todo pero no a delatar a ni uno solo de mis compañeros? ¿Por qué si entonces estuve a la altura ahora destiño, me aterra darle vueltas al regreso, me desintegra el ánimo pensar siquiera en enfrentarme con la pobreza, con la inseguridad de esas calles donde puedes ir caminando y desaparecer como por arte de magia, de esos grupos donde una palabra puede ser fatal, del trabajo clandestino? ¿Por qué yo, fanático de otros tiempos, intransigente siempre en el trabajo partidario, me alejo ahora de la militancia? . . . . Acaso ya no sea más que un pobre burguesito, uno de esos tipos por los que siempre tuve desprecio. ¿O las cervezas se me han subido? Un hombre, para seguir viviendo, necesita entre otras cosas, sentirse seguro, tener influencia, ser notado, evitar humillaciones, estar en la razón, ejercer cierto control, mascar un chiclet, encontrar el camino, hacer sonar en el bolsillo dos o tres monedas, quedar a mano, recibir los buenos días, poder dar las gracias. Estas cosas son fundamentales y menguan la tensión, ¿a qué mirarse tanto en el espejo? . . . . Anita sin dientes llorando patio adentro. La bailarina mirándome cálida y tierna en la cubierta del barco. La risa de Valeria. *Acuérdate que sin razón / te fuiste sin decirme adiós* . . . . Ahí va Javier, en ese punto desesperado de la canción, sí, de hecho se me ha subido la cerveza al coco (mate, sería en chileno), pero no estoy alegre sino que más bien me voy poniendo triste, las imágenes, las imágenes, siete puñales, siete malditos puñales en el corazón. ¿Por qué desde hace meses vengo a este lugar todas las tardes y me ahogo en canciones, en dos dedales de cerveza negra, en la penumbra?

— Oye — me dice Marcos mientras Javier da las notas finales del bolero que me brinda —, ¿y no piensas regresar a Chile?

Pido la cuenta, pago y me voy. □

# ¿QUE DICE MI NANA?

□ FERNANDO ALEGRIA

Escapar de perfil a lo largo de los cerros, husmeando las cenizas de los chinos que observan misteriosos entre barrotes de madera y farolillos de seda, de una esquina a otra, bajo un cielo que resplandece lejano con el humo rojo de las inmensas antorchas, sintiendo que el tintineo de las panderetas y el redoble de los tambores se acercan, oliendo casi a los boxers de carniceros y babientos hocicos, el grupo de chilenos aparecía un instante y luego desvaneciase como tragado por las acequias.

¿Quién cortó la sogá, Decano? ¿Quién dobló el ritmo funerario de la pesada campana? ¿Quién se vino guardabajo rasgando el cielo como un puñal y partiendo la seda manchada ya con los ojos del ahorcado? Barón pregunta tambaleándose, colgando casi de los brazos de Hilton y el Negro. No hay descanso, decía entredientes el Decano. Las mujeres corrían arrastrando las faldas oscuras, pegadas a los muros del cerro. ¿Quién se allegará a las carpas a recoger la carga?

—No habrá carga, a los botes. Deja un recado Rosita. El tiempo llegó Barón, ahora sí que es tu noche. Aprovéchala. Vamos, Rosita. Vamos, Rosario. Chincol, a los remos, hijo. El viejo Robinson está avisado. Pagado y sacramentado. Nos espera en su lancha.

Y así la partida de embozados afuerinos va por un callejón de una playa y de esta playa a otra, el sombrero maulino sobre los ojos, empapados de lluvia y lodo, dejándose ir hacia el mar que los espera meciéndose en silencio.

En los oídos del Decano va quedando el susurro cansado de Barón.

—No quiero secretos— le dice el Decano —, guárdatelo, no hace falta que yo lo sepa.

Pero el otro insiste.

—Fox y su jauría me la tienen jurada. Ya vio usted lo que pasó hoy. Pero, créamelo, yo no robé la joyería, don Vicho, el cofre me lo dejó en custodia el abogado Correa, el apuñaleado. Y ahora es nuestro, pues don Vicho. ¿No le parece? Tenemos derecho a guardarlo. ¿Cuánto nos han robado? Lo tengo enterrado en la Contra Costa, una herradura en la bahía que me conozco muy bien. Iremos a buscarlo, primero el cofre. Usted y los demás las enfilan para el muelle y se embarcan con Robinson. Yo me las arreglo para juntarme con ustedes en la bahía de San Pablo.

—Tranquílízate, hijo— decía el Decano —, no hables, ahorra tus fuerzas que las vas a necesitar. Estás herido. Lo enterrado que enterrado quede. Ya no habrá tiempo de buscar nada. Ahora, a correr.

—No, Decano, usted al mar, yo al cofre.

¡Corre, corre que te pillan! ¡Vuela, baroncito, que la jauría nos muerde los talones!

A través del tiempo —¿meses? ¿años? —, la pequeña banda de chilenos emponchados escapa apenas de los feroces hocicos, de las escopetas mohosas, de los sables y látigos de la traición. A los Placeres, hermanito, a los lavaderos que descubrimos y perdimos y hoy llevamos en mapas arrugados y tierrosos, al oro que nos han quitado y vamos a recuperar. ¿Qué no ve, Decano, que no podrán con nosotros? ¿Que somos más ahora? ¿Que nos van a encontrar mejor armados?

Ha sido el destino de cuanta expedición llegó de Pancho: se abren los ríos y caminos, la soledad de la sierra, como la voz de los bosques de pinos; el sol canta en las piedras y en el agua deshaciéndose en las noches heladas para amanecer tendido otra vez en las cunitas con un brillo sin engaño, oro purito, oro de ley, y cantan desde lejos los sinsontes, saltan las ardillas y danzan los osos californianos. Un revuelo de brisas y de árboles anuncia el verano del triunfo y, de pronto, como la nubecilla que aparece repentina entre ráfagas de la cordillera, cae con la tormenta el asalto de los forajidos, el peso de sus patas, la avalancha de sus percheros. A sangre y fuego descendiendo sobre los campamentos chilenos, venidos de algún desierto mormón, envueltos en chaquetas y chalecos de lobos, blandiendo el filo de sus sogas linchadoras.

—¿Cuántas veces? — dice Barón —, todas las veces que descubrí una fortuna, se la peleé al cerro o a la vertiente y la purifiqué en el río. Todas las veces. Unas con Hamilton, otras con los Ramírez y los Toro y los Sánchez. Me siguieron la huella de cerca o de lejos, desde la sombra o desde la luz, por valles y montañas. La quimera del roto. Pero, se acabó. Son las diez de última, Decano. Por Estalís nau anda la firmeza. Ellos lo saben. Nos siguen y nos seguirán. Y será distinto esta vez porque vamos a recoger lo sembrado. Un veranito más y volvemos. La balandra no dice mañana, dice hoy, esta noche. Y en cuanto al cofre...

—No me digas, Barón, es cosa tuya.

De pronto ha dejado de sonar la campana. San Francisco se apaga en el sonido sordo de la lluvia que se afina y viene ahora en bandas amplias y suaves. No hay tiempo que perder. Robinson espera. Al mar.

La balandra *Dice-mi-nana* partió al anochecer y, pocos minutos después, encalló en el barro. Aguardaba a los chilenos desde la mañana con equipaje y carga a bordo, meciéndose en la llovizna, buscando viento, calmamente. Cuando llegaron los chilenos Robinson se negó a levantar ancla. ¿Qué espera? Preguntaba el Decano. El viejo, entre la maraña roja del bigote y la barba, sonreía. Borracho maldito, gritaba entonces el Decano, nos tendrá aquí hasta que se le pase la mona.

Partían en un arca descascarada y pudriéndose, verdosa de lama, oscurecida y arañada por los vientos salinos. Este viejo rugoso y colorado, por cuyas venas corría un oportuno barato, presidía su pequeño universo con ademanes de obispo y maldiciones de pirata retirado. La cubierta era un chiquero azumagado soltando cansadamente su olor a bototos y calcetas, sudor de potro y macho cabrío, pero también olor a mote, harina y poroto, vahos de comino y vino, que no venían de nada en particular, sino de las mejillas, sobacos y verijas de los tripulantes: el timonel tuerto y el grumete albino, los expresidarios de Long Island. No había espacio para moverse, sólo para meter los codos y los pies en las costillas del vecino.

De noche ya, después de haber comido varias veces, levantaron ancla. Hubo fanfarria de gaitas y redoble de tambores. Robinson gritó ¡Levar anclas! y luego ¡A toda vela! ¡Viento a estribor! Pero no soplabá viento alguno y las velas quedaron colgando como sábanas sucias. Se fueron, de a poco, contra un remolcador y de éste hacia el velero, del velero los empujaron a remazos y, mal estibados, la *Dice-mi-nana* se fue de costado. Chocando de barco en barco, dando tumbos, haciendo agua, fueron a encallar entre las rocas del Presidio. Allí empezó una lucha desesperada por volver al mar.

—Dame los remos - le decía el Decano a Robinson -, yo te voy a enseñar a bogar, hediondo verdulero. ¡Empujen niñitos! ¡Animo y valor! ¡Saltar al agua!

—¿Qué agua? - preguntó el grumete albino -, si no hay más que barro.

—¡Salta al barro entonces, huevón! ¡Animo muchachos! Empujen con los remos.

—¿Cuáles remos?

—Pero ¿no le dije al borracho que entregara los remos?

—No tenemos remos, señor, no hemos tenido nunca remos.

—¡Hijo de puta! ¿Cómo nos echa al mar sin remos?

—Esto es una balandra, señor, no es una góndola veneciana.

¿Para qué quiere remos?

—¿Y ahora, cómo salimos del barro?

—Como entramos, pues, a los empujones.

Se mandó en comisión a dos mineros para que fueran a San Francisco a conseguir remos. Mientras tanto se vino la niebla encima y con ella empezó a caer una gruesa garúa. El viento trajo rasando el frío de escarcha de Los Farellones. Los pasajeros maldecían la mugrienta marina donde Robinson hiciera sus armas. Pero el capitán y sus secuaces cantaban brindando al gringo Brannan y su regimiento de galgos.

—Anda, hijo, anda a ver qué beben esos borrachos.

Al rato volvió Hilton a dar su informe.



-Jefe - dijo -, descubrieron el barril de aguardiente y se lo están tomando.  
Se levantó el Decano y avanzó amenazante, remecido por el viento.  
-Capitán de la puta que te parió - dijo -, voy a denunciarte de inmediato, haré que te ahorquen, te acusaré de robo y traición.  
El capitán se irguió y tambaleándose se ajustó la gorra; después, echando fuego por la nariz hinchada y la boca sin dientes, comenzó a arrancarse los pelos de la barba mientras maldecía al Decano.  
-Malditos - gritaba -, invasores, ladrones, grasientos chilenos, yo les voy a enseñar quién manda en este barco y a quién se respeta en América. ¡A ver, timonel! Dadme la espada y la pistola. Que elija este chancho. ¡Segundo a bordo! ¡Atención!  
-El timonel se ha caído al barro.  
- ¡Tercero a bordo! Te haré un sumario, carajo, abandonaste el buque en peligro, desamparaste a tu capitán con motín a bordo. ¡No tienes perdón! ¡La horca! ¡Gusanos! ¡Grumete!  
- ¡Cabrón grumete, dame la espada he dicho! ¡Ratas amarillas! ¿Qué saben de disciplina y de honor? Me han dejado solo con estos salvajes.  
Llegaban entonces los remos y con los remos traía la delegación una orden escrita de puño y letra por Brannan conminando al capitán a hacerse a la vela de inmediato. Robinson cogió el papel sin mirarlo.  
- ¿Para qué se lo das? - preguntó el Decano -, si no sabe leer.  
El viejo había hecho una pelotilla con el mensaje, se la puso en la boca, se echó una buchada de aguardiente, y se tragó todo.  
- Eso es lo que pienso de Brannan y de sus condenadas órdenes. Si quieres leerlo - dijo dirigiéndose al Decano -, nos vemos mañana en el retrete.  
El Decano lo agarró por el cuello, lo levantó y empezó a sacudirlo contra la escotilla. Tanto lo estrelló y con tanta fuerza, que el palo mayor empezó a ceder y a crujir y la balandra entera pareció desarmarse.  
- ¡Calma, hermano, calma, déjalo ya, no lo mates, que no ves que lo estás matando! Te fusilarán. Te lincharán, Decano.  
Al fin, el Decano lo dejó caer y el capitán se durmió sobre las piernas del piloto.  
En la madrugada la *Dice-mi-nana*, con sus velas desplegadas, desafiando la marea, la lluvia y las rocas de Alcatraz, enfiló proa hacia la Contra Costa. A la luz velada del amanecer aparecieron en la cubierta nuevos pasajeros: cinco oregones con gorras de ardilla, cinco ratas gigantes armadas de escopetas, vestidas de cuero y vellela. Eran el contrabando particular de Robinson. Los pasajes que iban a parar a su propia damajuana.  
Con viento en popa la balandra, volando como alcatraz mugriento a ras del agua, se llevaba a este grupo de emponchados por una costa de pinos y cerros mojados, brillantes, con un séquito de patos y una oscura cola de focas y tortugas. El viento la agarraba de costado al doblar la punta de Vallejo y resonaban tirantes los trapos, crujía la quilla, las olas reventaban sobre la cubierta.  
Robinson guiaba su balandra como a una yegua vieja, le sacaba fuerzas de sus lomos heridos y la metía con dulzura por entre los islotes hacia la poza gris y espumosa de Siun-Siun. Los chilenos esperaban que el viejo los depositara en algún brazo del Sacramento para descuartizarlo. Pero los oregones aguardaban asimismo su turno manoseando sus armas, embuchándose ahora su apuesto whiskey de papa ahumada.  
Al llegar a la confluencia del Sacramento y el San Joaquín, el capitán anunció con voz solemne que estaba perdido. Los cauces de ambos ríos se entrecruzan y enredan como borrados bajo un movimiento de lenta arcilla y el peso del cielo sucio que esconde los confines del valle.  
- ¿Otra treta del borracho?  
Pero, ¿quién podría grabarse en la memoria todos estos hediondos canales, sus remansos, sus torbellinos, sus islas y golfos, sus orillas cubiertas de zarzamoras, sus profundidades repentinas y sus quebradas con traidores remolinos? Robinson iba de un canal a otro, haciendo y deshaciendo camino, como un ratón de acequia perdido en el laberinto de agua. ¿Por qué no había seguido el curso de los barcos de gran calado? Desde Sacramento bajaba una multitud de veleros y fragatas, cargados de gentes y de bestias, hacia la Puerta de Oro.

-No pudo, era de noche, no veía - dijo el grumete despertando.  
San Joaquín y Sacramento se vienen a dar la mano, no quieren su cargamento de estos pendejos humanos.  
La voz del albino se confundía con el graznar de las gaviotas. De la urdiembre de canales Robinson debía sacar el sendero cierto y único, no por el Yuba ni el Americano, sino por el río de oro, paso doble de la fortuna y la traición.  
Away up the Yuba River  
Far up in the mines,  
There's where I've been mining  
Since we dug our rockers out of pines...  
-Voz de tiple - decía suspirando Vicentini -, arriesgada y confusa, pero caliente en sus bemoles y rasposa en sus trinos. La aprendió entre yeguas celosas oliendo los carbones del borbon de Kentucky. Las horas pasaban y la balandra se perdía pegándose estrechamente a la ribera salvaje. Avanzando entre los matorrales, siguiéndoles la huella, iban indios y osos quebrando palos, chapoteando en invisibles lagunas. La ramada era espesa y en la cortina del pesado aguacero aparecían y desaparecían los penachos púrpuras, blancos, rojos de los rododendros nativos que goteaban su miel sobre los gatos monteses. El bosque se metía al canal. Las velas empezaban a enredarse.  
- ¿Tú crees - le preguntó el Decano a Barón - que nos van a asaltar? La tripulación guiaba ahora la balandra de matorral en matorral ayudándose con picas y palas. Entraron a una bóveda de helechos y patáguas. La sombra se hizo cobriza, como si las arcillas del río subieran por los árboles y abrieran el toldo transparente. Hubo ruido de armas en cubierta. Robinson desapareció. El Decano sacó el revólver y lo escondió bajo el poncho. De pronto, la barcaza encalló con tremendo crujido de palos y sonajera de velas. Las sombras empezaron a moverse tomando posiciones. El Decano sintió un cuchillo en la espalda y se irguió. Los oregones apuntaban con sus rifles.  
-No alborotarse, niños - decía el Decano -, no dar pelea, nos tienen de los cocos.  
De uno a uno los chilenos fueron saltando a tierra, abandonando bolsas, armas y faltriqueras. Cuando saltó el Decano, Robinson pegó un alarido y la balandra se soltó otra vez arrancando ramas y quebrachos, empujada por los remos de los bandidos. Se reñan ahora y brindaban haciendo sonar las cantimploras como panderetas. Desapareció la embarcación por los canales. A los pies del Decano quedó un remolino de agua haciendo espuma y, al poco rato, las burbujas desaparecieron y no se oyó nada.  
Sin armas ni herramientas trataron de abrirse paso por el monte. La lluvia había cesado. Por el valle adentro aullaban los coyotes y los indios. Tropezando volvieron a la orilla del canal, buscaban un claro pero el suelo se volvía más pantanoso y pronto sintieron el movimiento agitado y resbaloso de las culebras que huían de la ciénaga dejando un rastro dorado sobre las hojas. El Decano escogió un gigantesco tronco de sequoia para armar su campamento. La base del tronco quemado, oscura nave de capilla, tenía las paredes y el cielo cubiertos de una costra negra. Olor a murciélago, a zorro, a mapache, a indio dormido, más el aroma del peyote que sangraba lentamente sus gotas amarillas. El ruido de las botas despertó a los animales y en el eco de la bóveda se repitieron los graznidos, las voces humanas, golpes de garras y colmillos, y constante el silbido de las serpientes. Sentados en el suelo de hojas secas tardaban en reconocerse.  
- ¿Quién salvó su mecha? - preguntó el Decano.  
- Aquí hay una sequita.  
- Hacemos un fuego, consueta.  
- Y también tengo un cuchillo. Junten leña. Nos congelamos, hermanito.  
- ¿Y no trajiste aguardiente también?  
Barón, como durmiéndose, se iba encima del hombro del Decano.  
- Ese botín se recupera -, dijo.  
- ¿Cómo? En un par de días lo habrán liquidado en Sacramento. No habrá nada que hacer.  
- Excepto matarlos.  
- ¿Con qué?



Mario Toral. "Caras en el Horizonte", Acuarela. 1969. 77 x 110 centímetros.

—Pero no ve que para salir del río necesitan como una semana, mientras tanto hacemos un cambalache con los indios. Se trata no más que de conseguir un lanchón, pasarlos de noche y esperarlos para atracarlos antes de entrar a Sacramento.

—¿A mano limpia? Te gusta soñar, Barón.

—Mire, los indios tienen hachas, cuchillos, sogas. Se las compraremos. ¿Con qué? Bueno, tendrán que creernos y aceptar el trato. Nos entregan a Robinson y cobran. Les daremos su parte.

Se hizo la fogata lenta y sabiamente, y tanta ciencia pusieron en la empresa que, al amanecer ardían no sólo los palos secos sino los árboles alrededor, las llamas saltaban entrando y saliendo del bosque, iluminando lianas y helechos, chamuscando la verde manzanita, metiéndoseles a las encinas por las grietas y agarrando a los sauces de las mechas. Corría el fuego hacia el monte y los grandes troncos empezaron a caer como edificios llenos de ardillas y de pájaros haciendo saltar por los aires a las familias de venados.

—Esas llamas se verán desde Sacramento.

—Basta con que las vea Robinson y le vayan pisando los talones.

—¿Por qué lloras Vicentini?

—Todo nuestro capital se ha perdido, nuestra platita que tan bien amasamos y las provisiones y las herramientas.

—Los consueta no lloran ¿por qué lloras?

—A estas horas estaría en Valparaíso soplándole los tobillos a la diva italiana. ¿Para qué ir a Sacramento con las manos peladas? ¿Para que nos den el bajo? .

—Has visto demasiada ópera triste en tu vida, consueta, ésta va a tener un tercer acto diferente.

Los indios aparecieron al amanecer. Desde la otra orilla del canal observaban pacientemente. Saliendo el sol, levantándose de los

troncos peludos del bosque de helechos, la ribera se vio más cercana y ahora los indios se confundían con los lagartos.

—Míralas - dijo el consueta, y mostraba a las indias cuyas tetas se balanceaban sobre las piedras -, tienen un nido entre las piernas. Vamos a ver si les hablamos y no corren.

—No - dijo Barón - tienen que venir ellos primero y descubrir que hablamos castellano. No los espantes, muchacho.

Los indios los miraron todo el día.

—Oiga Rosario - insistió el consueta con voz perjudicada - ¿no podría usted mostrar algo, una pierna, un pecho, cualquier cosa?

—Tápate - le dijo Barón a Rosario.

Lo que parecía una selva no era sino un espeso matorral donde las uvas y las moras crecían silvestres, las callampas reventaban bañándose en su leche tibia y perdían sus cabezas doblándose sobre las raíces de los pinos. En la noche se acercaron los indios. Vinieron en canoas y pusieron bolsitas de oro a los pies de los naufragos. Querían los cinturones y hebillas de los hombres y los aros y anillos y pulseras de las mujeres. El consueta se sacó los suspensores rojos y se los pasó a una india. De inmediato se vio rodeado por un grupo de indios armados de lanzas y puñales. El Decano comenzó a hablar con señas de mudo, cantó, rezó y bailó para apaciguarlos. Se desprendió de su grueso cinturón temucano y se lo regaló al más viejo de los indios. A la media noche apareció una chicha rosada. La bebieron cerrando los ojos y aceptaron los animales secos que traían las mujeres envueltos en hojas de breva. Cuando algunos, por fin, vomitaron los indios se rieron muy felices y sacaron más chicha.

—Estos indios - dijo Barón -, saben lo que nos pasó.

—¿Crees tú que trabajan para Robinson? - preguntó el Decano.

—Puede ser, pero el viejo los engañó también.



Si no tienen nada, pobrecitos - dijo la Rosita.  
¿Pobrecitos? - repitió el Chincol agarrándose el vientre.  
¿Crees tú que entienden algo si les hablamos como la gente?  
Hágale un empeño.

El Decano se encerró con el indio viejo en la bóveda del árbol. Habló francés, inglés, dibujó en el suelo, gritó, dio golpes contra la pared del árbol, trató de llorar pero no pudo, finalmente se hincó y se cruzó de brazos. El indio le respondió en castellano, un castellano raro en el que sólo se reconocía el final de las palabras. Parecía cantar en medio de un ventarrón que le llevaba las frases, pero que algo dejaba, suficiente apenas para saber si se enojaba, si dudaba, si aceptaba.

El Decano, más tranquilo, dibujó sobre las cenizas el curso del Sacramento y, luego, el laberinto de canales, la ciudad y el lavadero de El Molino. El indio, con su dedo costroso y chato, le añadió un cauce junto a la ciudad, puso unas carpas a buena distancia y en El Molino dibujó una fortaleza de troncos en cuyo pie escribió *Sutter*.

E. Decano se entusiasmó. *Oro*, escribió el indio en el cauce sin nombre, y el Decano añadió *Americano*.

—Nos entendemos, nos entendemos, viejo lindo, roñoso - gritó el Decano.

El indio dibujó la triste imagen de un muñeco de patas chuecas, enorme cabeza y barba enmarañada. *Robinson*, dijo el Decano, y el indio le cortó la cabeza con el dedo. ¡Bravo! Gritó el Decano. ¡Bravo! Repitió el indio.

—¿Te ha robado Robinson también?

El indio asintió y, de repente, dijo *Brannan*.

—¿También Brannan?

—Son of a bitch - dijo el indio y, entonces, se abrazaron.

Este indio huele a oso, pensó el Decano. Después relatando el episodio, añadió:

—No me quería soltar, me besó toda la cara y me enterró las uñas en las espaldas, cuando me besó en la boca y quiso meterme la lengua, lo paré en seco, pero sin ofenderlo. Qué indio tan perverso. ¿Me habrá confundido con Caupolicán?

—Lo que usted no sabe es que mientras usted y el indio se abrazaban allá adentro del árbol, Vicentini trató de violar a una india.

—Yo no traté de violar a nadie - dijo el consueta -, fue la india la que me llamó y cuando yo la miré tenía un dedo metido entre las piernas. Eso, en lenguaje de pieles rojas quiere decir que yo le gusto.

—Se estaba rascando porque le picaba. Eso no quiere decir nada. Y no son pieles rojas, huevón. Son indios pueblos.

—No - intervino Barón - se llaman putohs, así con una ache entremedio.

—¿Putohs? Con razón - dijo el Decano - pero ahora se requiere mucha diplomacia, hijos míos, no quiero que tu maldita lujuria nos eche a perder este histórico tratado. ¿No adviertes que hemos hecho una alianza con una de las tribus más poderosas del oeste, y es una alianza de paz y de guerra contra el hediondo yanqui que nos robó?

—No es tan poderosa ni tan histórica, Decano. Es una pandilla de indios putos, muertos de hambre, que se la tienen jurada a Robinson y sus secuaces.

—Así será - contestó el Decano - putos, con ache o sin ache, son nuestros aliados.

Al día siguiente, de amanecida, los indios aperaron un lanchón y los emponchados se dispusieron a embarcarse. El Decano aceptó un abrazo de su aliado, pero no sus besos, y dio la voz de partida. La jarcia era un tronco pelado a cuchillo, y la vela, harapienta, amenazaba con irse en las ráfagas del viento. Avanzaron por los estrechos canales y a mediodía estaban ya en uno de los brazos del Sacramento, a la vista de los cargueros que pasaban hacia Frisco. Los humos del incendio de la noche subían con ellos también metiéndose entre las nubes y acarreado un fuerte aroma a resinas. ¡Qué incendio! ¡Si sólo hubiéramos quemado el nido de bandidos, en vez de los nidos de culebras! Bogaron toda la tarde y al anochecer hicieron campamento en la ribera junto a otros grupos de mineros. Con la noche cayó la garúa y, al amanecer, una niebla espesa y baja descendió sobre el río y penetró el valle. Despertaron empapados, de espaldas sobre nubes, como barbudos querubines.

—Pasé la noche en vela - decía el Decano -, así como tú me ves, medio tapado con el sarape del indio, acostado en el suelo blando

del pastizal, fumando y mojado hasta las pelotas. La Rosita y la Rosario se habrán mojado también, pero al menos tenían la carpa y la fogata a los pies. Tú me preguntas sobre Chile y yo te digo que es un país donde se vive de noche para no arrostrar la parodia de los engollidos y patilludos uniformados, economistas, presbíteros, valseadores y magistrados que disfrazan su triste baile de patria nueva. ¡Patria Nueva! Mira. Buscar oro en California, pensándolo bien, no es mucho más que buscar oro en el ramal de Las Cabras. El barro de La Cañada es tan espeso y maloliente como el de Telegraph Hill y las acequias del Cerro Barón tan podridas como las de Pacific Avenue. Es cierto, Hamilton tendrá su brújula perdida que lo lleva lejos de los emplumados angoras que se acuestan con su madre, y Vicentini dejó en la concha del Teatro Municipal años vividos entre ratones y telas de araña mientras alrededor de su cabeza pasan las medias de seda, los calzones de raso y las hebillas de plata de una danza que sólo conoce por el olor. Mis hermanos y mis primos forman la fortacha ronda del medio pelo chileno, la buena familia, acorazada en el parentesco que los defiende contra la comuna del charquicán de los rotos. Claro que echamos de menos el charquicán. Aquí donde tú nos ves, no nos engañamos. Venimos a borrar mugres donde el costalazo no duele, no duele tanto. Los engaños y los disfraces son cosa de allá. De aquí no. Estos que nos rodean, caballeros de la capital y del puerto, roncando y secándose las patas en el fuego, salvarán algo después de perder hasta el último centavo en la quimera del oro. ¿Qué cosa? Algo que todos descubrimos aquí peleando contra el yanqui ladrón y sus matones, algo que va a sernos muy útil a la vuelta cuando pijes y rotos, peones y caballeros aprendamos a vivir de día y ya no nos miremos desde callampas a mansiones. Cuando el oro se llame cobre. Esa cosa no tiene nombre.

Oro purito, oro de ley y don Vicho como que se va y como que se viene, el valsecito del poder, oro-vasallaje, as de oro que es triunfo y también derrota.

—Yo quisiera tratar de decirle ese nombre que se le escapa, Decano. Se lo diré - dijo Barón encendiendo un cigarrillo amarillo -, mirando a tanto compatriota antes y ahora que se jodió conmigo. Somos una pandilla de pelotudos que salió de Chile con un barril de aguardiente y una batea, porque creíamos en un destino de gente libre, haciendo planes con un capitán que comerciaba en su buque como quien regenta la pensión soto, llevando en la proa a Playa Ancha como viejo mascarón, a buscar a California el mismo oro que está en Las Palmas de nuestra tierra. Aquí estoy pensando cómo les voy a dar de comer a estos huevones, igual que usted cuando se rascaba la pelada en El Almendral, organizando su expedición, despierto en la madrugada, pensando qué cresta voy a vender, qué voy a empeñar. Nosotros los huevones decentes. Me confiaron todo, me lo dieron todo. Tengo tres zorzales más en San Francisco esperando las carretas. Endeudados hasta el cogote, así estamos. Un gringo me cobra el veinte por ciento al mes y otro gringo, borracho pero vivaracho, nos roba a usted y a mí hasta los calzoncillos y ni siquiera nos saca los pantalones. Conchas de su madre. ¿Dónde estamos? ¿En California? ¿En Santiago? ¿En qué año? Duerman, angelitos. Mañana dormiremos en catre dorado.

¿Que dice - mi - nana? Dormiremos en cama, dice mi nana, dormiremos mañana o, a lo mejor, no vamos a despertar. Esa cosa que nos hermana, la firmeza, es el oro que no tendremos nunca porque, la verdad, Decano, es que lo tuvimos siempre y cuando así pasa no vale la diferencia. ¿Me explico? ¿Dónde está el oro? , me pregunta usted. Pregúnteselo a los vecinos que el año pasado lo tenían en Sonora y ahora lo tienen en California y ni siquiera tuvieron que trasladarlo, se cambió el mapa un poquito nada más. Con vaselina. ¿Les dolió a los vecinos del Río Grande? ¿Les duele? Pero si está aquí mismo, nunca se ha movido nada. ¿Esto es México, Decano? Será, pero se llama California. ¿Se ha fijado que la palabra oro es de las más cortas que existen y que de atrás para adelante vale igual? Es como los ceros. Siémbrellos. Para cualquier lado. Dése gusto, valen igual.

—¿De veras? - dijo el Decano mirando para otro lado. El rocío le corría por la frente y por la barba. Se pasaba la lengua por los labios y ya casi roncaba asustando a los pajaritos que venían a cagarlo desde el cielo aclarándose. □

# ENCUENTROS CON CARLOS DROGUETT

□ FRANCISCO A. LOMELI  
Universidad de California, Santa Bárbara

## FICHA BIOGRAFICA

Carlos Droguett. Santiago. 1912. Escribe desde la adolescencia. En sus años de alumno de Humanidades escribió una cantidad de versos y una narración *¿Por qué se enfría la sopa?* Algunos de estos versos los ha reproducido el Profesor Teobaldo A. Noriega en su tesis de doctorado sobre la obra de Droguett. La narración, cuyo original se perdió, sería reescrita unos 30 años más tarde. En las décadas del 40 y del 50, dejó profusa huella en el periodismo. Publica en los diarios *La Hora*, *Las Últimas Noticias* y *Extra*, del que fuera uno de sus fundadores.

La más difundida de sus novelas, —no la mejor, según él— es *Eloy*, que tiene ediciones en España —en tres editoriales—, en Cuba y en Argentina y que ha sido traducida al italiano, alemán, danés, checo, polaco, francés y portugués.

En la década del 50 conoce providencialmente por carta a Francis de Miomadre, antiguo Premio Goncourt y redactor de *Les Nouvelles Littéraires*, quien se entusiasma con sus cuentos y los da a conocer en *Cahiers du Sud*, de Marsella y en *Les Nouvelles Littéraires*, años 1952 y 1953, respectivamente.

En la nutrida correspondencia que sostuvo con su generoso y desconocido patrocinador, éste le decía: *Usted tiene un talento excepcional (en realidad, no tenemos el equivalente suyo en Francia) y es imposible, a pesar de la onda de mediocridad que lo aplasta, que este talento no sea reconocido un día en forma explosiva..... Es innegable que usted es uno de los escritores más auténticamente grandes de la América Latina. Haré lo posible para que Francia se convenza de ello.*

De Droguett se han escrito estudios generales o particulares de su obra. Entre los más importantes, figuran:

-Carlos Droguett: Poética de la obsesión y el martirio, por Francisco A. Lomelí, B.A. San Diego State University, 1971, M.A., San Diego State University, 1974, Ph.D. University of New Mexico, 1978. EE.UU.

-Estructuración Narrativa y Visión de Mundo en las Novelas de Carlos Droguett, por Teobaldo A. Noriega. Ph.D. University of Alberta, 1979. Canada.

-Un Estudio de *Eloy*, de Carlos Droguett, por Ana María Díaz-Moreno, Université de Poitiers, Francia.

La Universidad de Poitiers, en este año de 1981, le dedicó a Droguett un semestre de estudio, que culminó en un coloquio al que asistieron catedráticos universitarios y críticos de Europa, Norteamérica y Sudamérica.

En 1969 Droguett fue galardonado en su patria, Chile, con el Premio Nacional de Literatura. Al año siguiente, ganó en España el Premio Alfaguara con la novela *Todas esas muertes*.

Aprovecha este viaje para publicar también en España, *El hombre que trasladaba las ciudades*, la más densa y larga de sus novelas. Droguett ha viajado varias veces a Cuba, como jurado del Premio Literario Casa de las Américas y ha participado en coloquios literarios y sobre la literatura del exilio, en la misma Cuba, en Francia y Venezuela. En las Universidades de la Sorbonne y de Poitiers ha dejado grabaciones, tanto de sus intervenciones en coloquios y entrevistas como de narraciones inéditas.

Reiteradamente, por escrito o de viva voz, Droguett ha confesado que dos hechos históricos marcaron y señalaron su trayectoria de escritor: la guerra civil española y la revolución cubana. A estas páginas de historia local o internacional, el autor agrega —o la vida le ha agregado— una más sangrienta y muchísimo más infernal: el asalto militar fascista al poder político en Chile, en septiembre de 1973. Este hecho, esta fecha abominable, esta transgresión repugnante, han dado un nuevo rumbo a la apasionada búsqueda de este escritor, ahora exiliado. De la inolvidable experiencia iniciada con el asesinato de Salvador Allende, ha sacado, por lo menos, un par de novelas y algunos estudios y narraciones que lentamente han ido saliendo a luz en los *Papeles de Son Armadans*, de Palma de Mallorca, en la *Revista Casa*, de La Habana y en nuestra revista *Literatura Chilena, creación y crítica*.

Droguett piensa que en el exilio ha escrito tanto como en el resto de su vida. No sabe cuántas páginas son porque no las ha contado, pero contienen, tal vez, tres o cuatro novelas, dos o tres obras de teatro, probablemente algunos volúmenes de cuentos. No sabe cuándo dejará de escribir. Tal vez una vez que haya muerto. Pero no está seguro.

De sus reflexiones, de sus lecturas, de su soledad, en realidad de su vida, Droguett ha sacado algunas constancias, motivos, justificaciones:

1) Yo creía en un tiempo que me iba a morir como escritor inédito y realmente, estoy a medias inédito. A mí me habría sido más cómodo no haber tomado partido y vivir contratado y colonizado por los United States. Me tocó en suerte la soledad. La soledad es ese estado en que uno se encuentra en compañía de sí mismo.

A uno lo ayuda a profundizarse y, si tiene salud, a crecer. Como niño y adolescente me tocó una vida aun más solitaria. Pero esto es siempre relativo. Por eso comulgo con esa alegría de la desesperación de la Novena Sinfonía, la de luchar por los perseguidos, por los ignorados, por los desterrados de este mundo, viviendo o muriendo sano entre los contaminados, aunque sólo sea por amor propio. Se puede contar la vida del pueblo o se pueden contar dólares. Hay que elegir.

2) Mirar primero, después escribir. Escribir como ahogándose. Pero vivir todo el tiempo y escribir de vez en cuando. Hacer obras como el albañil murallas y el revolucionario revoluciones. Expresar la vida, su carencia, su coraje, su rabia.

La más peregrina pregunta que se le ha hecho al escritor es la siguiente: ¿Por qué insiste usted en aclarar que nació en 1912, en circunstancias de que la mayor parte de los estudios de su obra, las antologías, las historias literarias, le dan una fecha de nacimiento posterior? ¿Por qué no aprovecha ese error generalizado y lo justifica con su silencio? Droguett contesta: Por la misma razón que no me tiño las canas. No soy otro, no quiero ser otro. Yo soy el que soy.



## PRIMERAS EDICIONES de los libros de Carlos Droguett

### 1.- CRONICAS

*Los asesinados del Seguro Obrero* (Santiago: Ercilla, 1940).

### 2.- NOVELAS

*60 muertos en la escalera* (Santiago: Nascimento, 1953).

*Eloy* (Barcelona: Seix Barral, 1960).

*100 gotas de sangre y 200 de sudor* (Santiago: Zig-Zag, 1961).

*Pata de perro* (Santiago: Zig-Zag, 1965).

*El compadre* (México: Joaquín Mortiz, 1967).

*Supay el cristiano* (Santiago: Zig-Zag, 1967).

*El hombre que había olvidado* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968).

*Todas esas muertes* (Madrid: Alfaguara, 1971).

*El hombre que trasladaba las ciudades* (Barcelona: Noguer, 1973).

### 3.- CUENTOS

*Los mejores cuentos de Carlos Droguett* (Santiago: Ed. Alfonso Calderón, Zig-Zag, 1967).

*El cementerio de los elefantes* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971).

### 4.- TEATRO-NOVELA

*Después del diluvio* (Santiago: Pomaire, 1971).

### 5.- ENSAYOS

*Escrito en el aire* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972).

LAS ENTREVISTAS DE FRANCISCO A. LOMELI  
A CARLOS DROGUETT, CORRESPONDEN A LAS FECHAS  
SIGUIENTES: SEPTIEMBRE 28/29 y 30 y 1 de OCTUBRE, 1977.

Carlos Droguett ha sufrido una relativa postergación dentro de la literatura hispanoamericana pero ha logrado imponerse con una extensa producción novelística. Su trayectoria es larga y prolífica, empezando desde 1953 con su primera novela *60 muertos en la escalera* hasta su más reciente *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973). Aunque ha sido marginado en parte por el llamado *boom*, se le reconoce ser quizás el novelista chileno más importante después de Manuel Rojas, habiendo sido objeto de una cantidad asombrosa de reseñas periodísticas. Sin embargo, llama la atención que sólo existe una docena de estudios críticos y serios sobre sus obras, lo cual da a entender que casi no se estudian. Se debe en gran parte al hecho de que se le considera un enigma en su propia patria —y ahora fuera de ella— porque no se apegó a una determinada escuela o tendencia. Es decir, repetidamente exige acercamientos que desafían a lo más tradicional, ya que su visión es funcionar como cronista contemporáneo de vidas y hechos que de otra manera quedarían olvidados para siempre en un silencio fatal. Droguett en sus novelas tiende a mirar el mundo desde abajo para mejor comprender su composición imperfecta y por eso combina símbolos de seres enajenados con ideas abstractas. Tómese el caso del niño-perro en *Patas de perro* (1965) donde personaliza el sufrimiento a la vez que lo mitifica. Así presente una necesidad fundamental de buscar un orden social más justo y en muchas de sus novelas se procura una profecía de reconciliación entre una conciencia social y las enseñanzas verdaderamente cristianas.

En los presentes encuentros con Droguett se evidencian sus muchas inquietudes. Aquí incluimos sólo unos trozos selectos de las extensas conversaciones que tuvimos con el novelista según los días indicados. No cabe duda que Droguett es autor con aportaciones valiosas a la literatura hispanoamericana: entre ellas, sus nueve novelas, dos antologías de cuentos, una novela-teatro y un libro de ensayos. Cuenta con numerosos premios literarios de rango internacional como el de Ediciones Alfaguara de 1971 de España por su novela *Todas esas muertes*. Además, fue finalista en el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix-Barral en 1959 por su obra *Eloy*, la cual ha sido traducida a cinco idiomas. También recibió el galardón más importante de Chile con el Premio Nacional de Literatura en 1970.

28 de septiembre de 1977:

F.A.L. ¿Qué libros tenías de cabecera de joven?

C.D. De niño no, porque de niño era muy desordenado como cualquier niño. No me apegaba mucho a los libros. Sólo mi padre

tenía libros en casa, yo no. Recuerdo que mi padre me regaló un libro que no comprendí llamado *Los viajes de Gulliver*, también *Robinson Crusoe*, pero no eran libros de cabecera. Ya más maduro, después de haber salido del Colegio San Agustín, salido de la universidad y salido también de mis dudas, estaba dispuesto a convertirme en escritor hacia el año 33 ó 32. Como libros de cabecera, tuve a algunos santos y filósofos, las *Confesiones* de San Agustín, los *Pensamientos* de Pascal, *El contrato social* y las *Confesiones* de Rousseau, que me parecía un libro de inspiración divinamente demoníaca, y la Biblia. Si tú me preguntas qué libro tienes en tu cabecera, contesto inmediatamente la Biblia, pero nunca lo he tenido como libro para apoyar mi terror a la muerte o mis dudas de si existe o no cielo, infierno o purgatorio, aunque sí creo que vamos a alguna parte cuando morimos. La única manera en que lo he tomado es como pozo de materiales. Para mí es un pozo de materiales inagotable, un tratado de sociología, una historia de la humanidad. Por eso no me extraña que tipos como Dostoyevski y Tolstoi vieran muchos temas en él. Creo también que Walt Whitman, a quien en Chile tenía en la cabecera, es escritor místico, a los que habría que agregar a los rusos más notorios y a los menos notorios (Korolenko, Lermontov, Chejov, que me fascinaban y me siguen fascinando), Flaubert, especialmente su correspondencia, que es un tratado de estética y de psicología, un cambio para quien, desde su situación de hombre en este mundo, desde su hombredad, quiere recibirse de escritor, los escandinavos (Selma Lagerlof, Sigrid Undset, Ibsen), Proust y sus miasmas posteriores.

F.A.L. ¿Qué diferencia hay entre tu manera de enfrentarte a la literatura hoy de cuando eras más joven?

C.D. Para aclarar la pregunta, diría que un escritor nace y no llega a ser escritor. Hay unos que dicen que con sufrir se aprende a escribir como Kafka, pero él mismo nació escritor, aunque no lo sabía a pesar de sus pellejerías, y sus penalidades, todas sus aventuras y desventuras de hombre. Todo eso formó parte de su aprendizaje para después llegar a ser escritor. Y si se nace escritor se tiene estilo, se viene con herramienta o no se viene de ninguna manera. No creo que haya un escritor sin estilo. Desde muy joven he tenido un planteamiento de que un escritor —y si no, no es escritor, incluso, en el caso de escritores dentro de lo fantástico como Poe y el alemán Hoffmann de la época romántica— es decir, un escritor fuera de tener estilo, fuera de nacer como escritor, nace también con una capacidad de encuadrar el mundo, así como tú lo encuadras con tu máquina fotográfica. No creo que haya un escritor ciego y sordo desde el punto de la sensibilidad; creo, más bien, que ella es también su herramienta de trabajo. Creo que el estilo es una herramienta y la visión del mundo también. Proust decía precisamente a propósito —tú sabes que admiro mucho a este maestro en teoría literaria— que el estilo proviene no tanto de las palabras sino de la visión del mundo. Es la pura verdad. No creo que se pueda desentender o separar el estilo, es decir, cómo presenta un escritor un tema y cómo mira el tema. Considero que la forma y el fondo son la misma cosa. Mi visión de escritor cuando era joven y mi visión de escritor ahora que soy viejo es la misma. Lo que pasa es que he tomado otro ángulo de visión en términos de fotografía o he tomado otros paisajes, otras escenas. He mirado de otra manera el mundo. Si tú quieres, cuando escribía cuentos me sentía muy solo; me sentía el genio entre comillas ignorado, incomprendido. Los cuentos míos son todos textos cerrados. He afirmado antes que casi todos mis cuentos son así por su sombría atmósfera, absolutamente cerrados en su clima, en su cauce de luz no alegre, depurada.

F.A.L. ¿Consideras la soledad una rica fuente desde donde brotan muchas de tus novelas, o sea, es una forma humana de compensación del no sentirse realizado o la ves como vehículo para autocomprenderte? En otras palabras, ¿la soledad es defecto o es arte?

C.D. Creo que la soledad en realidad es algo no aconsejable, pero creo también que no es necesariamente una desgracia, sino más bien una maravillosa desgracia. Es decir, es una especie de suerte desgraciada o una desgraciada suerte. No es deseable en un escritor sufrir la soledad y que desde la soledad surjan sus temas. Pero, si empezamos a hojear las historias de la literatura con las historias

de los escritores, sin soledad no tendríamos la obra de Poe, ni la de William Blake, ni la de Proust, ni la de Kafka. Probablemente sin esa honda soledad en la cárcel, no tendríamos la obra de Dostoyevski. Por otro lado, quizás tendríamos la obra de Tolstoi de todas maneras, pero él nunca fue un individuo solo y poblaba su mundo de una variedad de seres. El era un tipo de la multitud o que se encontraba siempre acompañado, efecto seguramente del mundo en que nació y vivió. Creo que la soledad, en realidad, es una bendición para un tipo maldito como son los escritores. Te tengo que confesar eso, pero es que no te quiero mentir. Para mí no ha sido defecto como tal: el defecto, o el error, ha sido envejecer aparentemente demasiado pronto.

F.A.L. ¿Dirías que la soledad no es tanto una fuente ni tampoco una musa, sino un motivo que reaparece en tus novelas?

C.D. Para mí la soledad es un mueble en el cual me siento a escribir. No me siento molesto en absoluto por el hecho de estar solo; incluso, me siento descansado y aliviado cuando mi familia sale y puedo estar unos días solo conmigo mismo, con mi cuerpo, para leer, escuchar música y escribir. Creo que sin soledad no se podría escribir. A la vez, creo que sería muy difícil escribir un cuento cuando uno va a tomarse un café entre la multitud, aunque sí creo que se puede inspirar en el mismo lugar. La soledad, como el mueble, se puede utilizar de distinta manera porque se puede utilizar como una pose también de inventarse su soledad. En cambio, creo que mi soledad es de la misma manera en que otros tienen una jugosa cuenta corriente en el banco.

F.A.L. ¿Tomas la literatura como manera de desnudarte o como forma de desvestirte en el sentido de ponerte una máscara?

C.D. Esta pregunta me hace recordar la pregunta famosa que siempre se le hace al escritor que por qué escribe. A esta pregunta contesto siempre que escribo porque no lo puedo evitar. Para contestarte, te diría lo mismo. Yo no escribo como la persona enferma del estómago que se toma un purgante para aliviarse.

Creo que un escritor, que se siente escritor realmente, y no que se siente estrella, candidato al Premio Nóbel, por ejemplo, o que se siente candidato al premio Rómulo Gallegos, se mantiene latente en espíritu, no más, incluso sin tema. A mí varias veces me ha tocado sentarme frente a la máquina de escribir, a ver qué salía, pero en el fondo tenía ganas de escribir. El que tiene ganas de escribir tiene un tema, aunque no sepa qué va a resultar. Así es que al que me diga "¿Usted escribe para superar sus frustraciones o para vestirse o desvestirse?" yo no me llamo Carlos Fuentes, tengo el placer de contestar. Ni me visto ni me desvisto mientras estoy escribiendo. Escribo porque no lo puedo evitar no más. No puedo escribir ante otras personas, aunque sea mi mujer, aunque sean mis hijos. Tengo que estar absolutamente solo en este mundo, solito, incluso, de mi cuerpo; esto te lo digo con toda sinceridad porque el mismo cuerpo me molesta, quizás porque ando mal del cuerpo o él me sobra. Cuando escribo, he podido superar mis depresiones, o males del cuerpo, echándolos a un lado mientras escribo, prescindiendo de ellos, superándolos.

F.A.L. Casi todas tus obras tienen algo sobre la marginalidad.

¿Esto es indicación de que están inspiradas en algo político o es sólo la expresión de una cosmovisión?

C.D. Sí, creo que a medida que he venido envejeciendo he tenido una visión más joven del mundo; es decir, como otros se transforman desde escritores revolucionarios hasta pequeño-burgueses en su madurez y superreaccionarios cuando tienen su casita, su cuenta bancaria, su intacta agradable somnolencia inútil. He sido un poco como el camaleón, no en el sentido que cambio de color cada año o cada primavera, sino en el sentido de que termino por la cola y empiezo por ella, incluso en el sentido de la técnica literaria. Muchos me podrían acusar de reaccionario, precisamente, ahora que según ellos estoy solo tomando mi matecito de plata y leyendo mis frustradas novelas inémitas. En realidad, estoy enfrentando una situación sin hacer teatro dramático al respecto; actualmente corro un riesgo, pero creo que si ese riesgo no lo corriese, sería un miserable. Me sentiría lleno de mierda si ignorara la situación que vive mi patria y que vive gran parte de América Latina. Yo me considero hijo de los hijos de José Martí: primero América y después el resto del mundo si hay tiempo. En ese sentido, creo que voy a poder servir mientras respire sobre la tierra

y tal vez después unos minutos. El escritor no sé si debe ser arriesgado, pero tiene que tratar de arriesgarse por lo menos. No creo en la torre de marfil con respecto al escritor. Creo que debe ser vocero de su tiempo por ser precisamente vocero de sí mismo. Creo en la labor social del escritor, y en la obligación social del escritor, por ser hombre: escribir es llegar a ser hombre.

29 de septiembre de 1977

F.A.L. ¿Se puede decir que tomaste la literatura en un principio como escape, o como manera de imponerte al mundo?

C.D. Trato de entusiasmarme con la pregunta, pero no sé si estoy tan inteligente esta tarde. Creo que no tomé la literatura como escape sino como desafío si tú quieres: desafío a la situación familiar, a la situación doméstica, desafío a la situación escolar en que me encontraba, desafío a la situación económico-social para hablar en lenguaje sociológico porque me encontraba, como muchacho, con muchas ganas de leer, de ir al cine, de escuchar música, de viajar. Siempre, deseé, desde que era niño, tener 13 ternos de distintos colores y 13 pantalones y 7 chaquetas. Cuando empecé a escribir, no creo haberlo tomado como escape sino realmente como afirmación, un grito de desafío, como ese grito que pegó Balzac al llegar a París, desde su buhardilla, mirando las luces de la ciudad en la noche: "¡París, ahora estamos tú y yo frente a frente!" El mundo santiaguino y el mundo chileno también frente a frente con Carlos Droguett. Traté de mostrarme a mí mismo que tenía las condiciones de escritor y la capacidad necesaria. Sigo con el tema cuando te digo que me propuse desafiar a mí mismo y hacer una especie de reacción química y espiritual para ver si era o no escritor, si estaba enfermo o no de literatura. Por eso, alguna vez, siendo un muchacho, me propuse escribir una especie de comentarios a unos capítulos del *Quijote*, guiándome sólo por las viñetas de la edición antigua ilustrada por Gustave Doré, y los escribí.

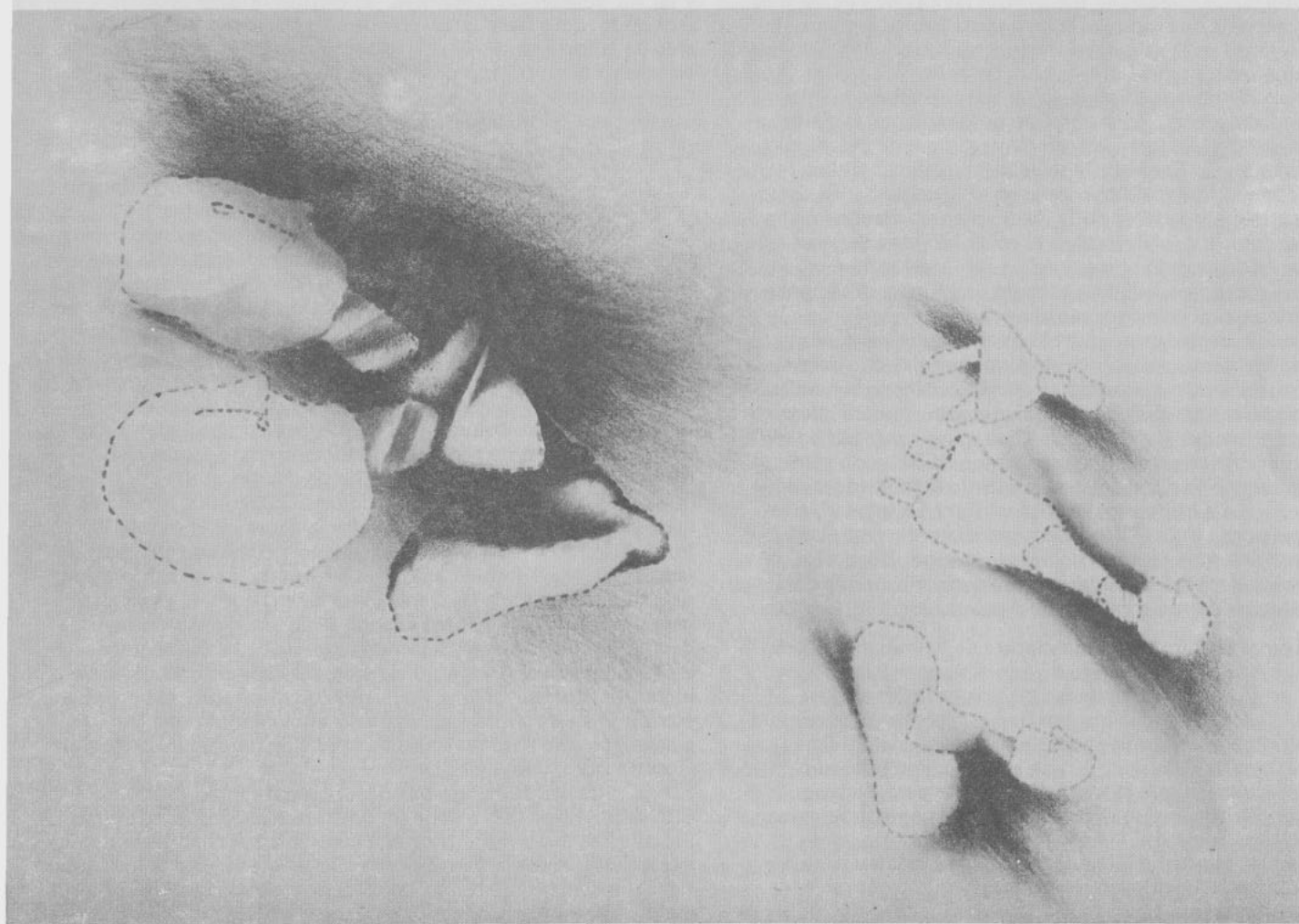
F.A.L. La literatura, ¿es una denuncia para ti?

C.D. Mira, no sé si es o debe ser una denuncia, pero sí sé que la literatura es una constancia y una constante para hablar en términos musicales o de contabilidad. Creo que en ese sentido la literatura tiene que ser un ojo abierto, pero los ojos no son tan fríos para mirar. Ya sabemos que los ojos pueden mostrar todos los grados de la emoción humana, sea la emoción del goce, de la rabia, del estusiasmo, de la desesperación, de la soledad. Creo que la literatura es un arma. El libro no es este objeto tangible y visible sino que es un producto espiritual, una cosa que se puede convertir en música o en pintura, esas artes sin palabras y tan elocuentes, quizás por eso mismo.

F.A.L. ¿La tomas como manera de despertar el espíritu o de mantener cierta conciencia de la realidad?

C.D. La tomo en el sentido que dijo Sócrates: "Yo estoy sobre la ciudad como un tábano sobre la piel de un noble y brioso caballo, para picarlo y mantenerlo despierto." Para mí, la literatura es una herramienta de trabajo y no es la máquina de escribir y no son las letras que pongo en un papel. La literatura es algo más profundo y más permanente que la materia que es una máquina o una cinta, un lápiz o un papel. Por mi parte, ya me he convertido casi en un ambulante delirante o en un delirante ambulatorio, si tú quieres. He dicho muchas veces que el escritor, el predestinado, no el aficionado, es el que escribe la literatura, la maneja como una herramienta de trabajo para hacer cosas útiles, es decir necesarias. Es un testigo y su trabajo una denuncia. La literatura no sólo puede presentar así a personajes exteriores, tipos simpáticos o tipos dados. Si hay testimonio en este mundo, aunque no sea fotográfico, creo que se ha dado para quedar como literatura de permanencia. Y si hay una literatura real y verdadera en este mundo, no puede ser sino literatura acusadora, una literatura destructora y constructora al mismo tiempo. Recuerdo a Manuel Rojas, quien toda su vida fue un anarquista hasta su muerte, quien no creía en las instituciones corrompidas, sólo en el hombre. Para mí la literatura es, o debiera ser, lo que decía un gran anarquista, creo que Bakunín: "La pasión de la destrucción es una pasión creadora." En este sentido, entonces, la literatura tiene que ser denuncia y testimonio. Es un reflejo del mundo, pero no como la propaganda, la fotografía, la televisión o la radio, sino un rayo equis espiritual nada de inmóvil.





Mario Toral. "Sorprendidas en el Espacio", Carbón y Tinta China. 1979. 77 x 110 centímetros.

F.A.L. ¿Entiendes por literatura una especie de fuego que quema al lector para dejarle una cicatriz?

C.D. La literatura es una especie de medicina que torna sano al enfermo y enferma al sano; es decir, te hablo de una literatura que llegue al cuerpo y al espíritu, que llegue a las entrañas, al sentimiento y a la memoria. Por eso creo que si el escritor quiere ser escritor no puede caer en la frivolidad. No separo al escritor del hombre. Considero al trabajo literario como una especie de sacramento, de sacrificio a los dioses, una purificación. Tengo que experimentar un tipo de trance para escribir cualquier cosa, pero yo no escribo cualquier cosa. Por lo demás, alguien de la profesión, afirmó una vez que el lector no es nada más que un *medium*, un intermediario.

30 de septiembre de 1977:

F.A.L. ¿En qué sentido te consideras un escritor revolucionario?

C.D. La pregunta es difícil de contestar en pocas palabras. Te puedo empezar a dar una respuesta citando unas ideas de un libro, *Historia trágica de la literatura*, donde se habla de este mismo tema. Allí se plantea lo siguiente: no se puede ser escritor revolucionario porque se es revolucionario o se es escritor, pero no se puede ser las dos cosas al mismo tiempo. ¿Qué es un revolucionario? Un revolucionario tiene que salir a la calle, tiene que ir a las fábricas, visitar las minas, promover el desorden en la sociedad mal ordenada. Un escritor no puede estar entre la multitud vociferando y en su oficina escribiendo. El revolucionario se profundiza en la obra que él está haciendo, a través de su libro, aunque no quiera ni lo sepa. Yo acepto tu pregunta, ya que te la acepto afirmativamente de que sí, soy un escritor revolucionario porque veo que el asesino, el asesino uniformado, el asesinato masivo de mi pueblo, el

arrasamiento de la sociedad chilena, el saqueo de las minas, de las instituciones, el saqueo de las leyes y la moral en Chile por los gorilas conocidos y generales, es un tema de absoluta obligación para el escritor, no sólo para el chileno, sino para el argentino, el peruano, el paraguayo, el uruguayo, el brasileño, porque de América, pienso como los cubanos, que todos somos uno. En este sentido, te digo que si un escritor ignora su pueblo de América se vuelve de espaldas a la realidad de Chile, por ejemplo, un escritor chileno que no se vuelve de cara a la realidad de Argentina, del Uruguay, del otro infierno, del otro lado de los Andes, es un escritor que ni siquiera es hombre. Es decir, a mí me interesa mucho más que tú me preguntes ¿Es usted un hombre? más que un revolucionario actualmente. Y si es escritor, tiene la obligación de ser un hombre íntegro; es revolucionario siempre y cuando por ser del mundo, porque transfiere este mundo en palabras y se da cuenta de que su mundo es mierda, mundo de injusticia, mundo de sangre; y en ese sentido, uno es escritor o no es escritor, y si es escritor no puede ser sino revolucionario, aunque diga que no lo es y aunque no quiera serlo. Fíjate en el caso de Dostoyevski, un genio, quien era partidario refinado del padrecito Zar. Era más beato que cristiano, más que lo que es tu amigo Droguett; era legitimista, odiaba al pueblo. El mismo dice en una obra suya que ama al pueblo, pero que no puede soportar el olor de la multitud. Sin embargo, Dostoyevski es un inmenso revolucionario que precede y anuncia a la Revolución Rusa, un precursor, un visionario. Era revolucionario y no quería ser revolucionario, pero la vida, la situación de su mundo, de su tiempo, lo hizo así. Lo mismo puede aplicarse a Balzac, arribista, legitimista, odiador de la democracia, adorador de la aristocracia, realista como hombre —partidario del rey— y realista como escritor, descubridor del

mundo moderno y de su podredumbre, etc. Se puede ser revolucionario estético, literario; además, Whitman, Proust, Joyce, Kafka y esto con lo otro, el escritor-hombre, ser escritor porque se es hombre, es lo fundamental, lo fácil o lo imposible, como habría dicho Oscar Wilde.

F.A.L. ¿Cómo se explica el hecho de que creas muchos personajes marginados?

C.D. Claro, porque el mundo y sociedad actual es una sociedad de gente marginada. Tal vez Ramón Neira (de la novela *El compadre*, 1967) sea la figura más simbólica de mis libros. Recuerdo tanto a Manuel Rojas, a quien le respeto su opinión, cuando dijo que *Patás de perro* era una obra simbólica, igual que *El compadre*, pero, fíjate, que esas dos obras no las escribí pensando en simbolismos.

Las escribí con el afán de transpirar una historia, porque yo transpiro novelas, siempre lo hago. *Patás de perro* ya me tenía un poco enfermo como tema obsesivo. *El compadre* propone el mundo mirado desde un andamio, como el mundo por un enano. Recuerda la novela de Gunther Grass, *El tambor de hojalata*, o el mundo mirado desde el subterráneo, de Dostoyevski, o desde el otro subterráneo, *La casa de los muertos*, o desde la estrella del principito de Saint-Exupéry. Es otro modo de enfocar la realidad, como un fotógrafo con una misma fotografía, que la toma de diferentes planos. Creo que sin realidad no podría escribirse. Sin inquietudes y sin pasiones, tampoco se podría, que nos conmueven por eso, porque son realidades. Todo es realidad.

F.A.L. ¿A qué se debe que tu estilo sea de contenido emotivo donde siempre vibra una vitalidad?

C.D. Es tal vez una manera un poco personal de enfocar las cosas, pero no describo un objeto como el vendedor del objeto. Tal vez escribo sobre la vida del objeto, si tú quieres, para decirlo en una forma un poco rebuscada. Pero, claro, vivo mucho con el mundo animado y, tal vez, por eso me hace sufrir tanto el padecimiento de los seres que no pueden expresar su dolor, sus sufrimientos, a través de las palabras. ¿Has pensado alguna vez que si el pobre perro que era Bobi (en *Patás de perro*) pudiera alguna vez escribir él mismo su propia historia?

F.A.L. ¿Cómo le contestarías a alguien que te preguntara cuántos Droguetts hay?

C.D. No lo entiendo. Es obviamente una pregunta muy borgeana. Bueno, se podría contestar de diversas maneras. Claro, han de ser varios, tienen que ser varios, aunque nunca los he contado porque, además nunca me he preocupado por contarlos, pero aparecen siempre así, y parecen ser varios. Cualquier tipo puede ser —aunque no tenga el talento de Borges, talento que no envidio por otros motivos, extraliterarios— cualquier persona. El Droguett mismo que es el Droguett adolescente, el Droguett hombre, el Droguett insatisfecho de un mundo, el Droguett enamorado, si tú quieres apasionado, el Droguett funcionario, el Droguett panfletario, un poco salido de los cauces legales de una sociedad criminalmente constituida, el Droguett que rememora su historia y rememora la historia de otros como en el caso de Eloy (en *Eloy*, 1960), por ejemplo, o en el caso de las novelas históricas.

F.A.L. ¿Escribir novelas históricas lo consideras una forma de nacionalizar la literatura?

C.D. Creo que sí, una forma de nacionalizar lo que ocurrió en nuestra tierra y de nacionalizar nuestros temas, nacionalizarnos nosotros mismos. Esta es una de las labores más positivas que hace la literatura como responsabilidad del escritor; o sea, el revolucionarismo del escritor está aquí: reescribir la historia, hablar de su tierra, contar la historia que no escriben los historiadores. Ese es para mí el papel del escritor. Porque, fíjate en Chile, de la matanza del Seguro Obrero, que ocurrió el 5 de septiembre de 1938, nadie hubiera dicho nada en una historia contemporánea de Chile. De la matanza de 3.500 obreros salitreros en 1907, en la Escuela Santa María, de Iquique, ningún historiador ha dicho nada. Uno de ellos describe esos años de la Presidencia de Pedro Montt, el autor de la matanza, de “absolutamente pacíficos.”

1<sup>er</sup> de octubre de 1977:

F.A.L. ¿Cuál es tu procedimiento para encontrar el material novelesco?

C.D. Hablo de cosas que existen o que han existido porque sitúo todo el ambiente en un lugar concreto y conocido, o sea, identificable. Ramón Neira realmente existió, era cliente de un policlínic

del Seguro Social en Santiago, sólo que no tenía ese mismo nombre. Alguien me había contado la anécdota de su vida, un médico amigo, a quien lo conmovió la historia tan impura o pura de este hombre tan puro o impuro. Yo le tenía lástima, fíjate, que el hombre no creía más que en el trago, en el licor, y me costaba comprender si su situación era de alegría o de tristeza o alienación. Me produjo una gran simpatía, porque me contaron además, la historia de su mujer y su hijito. Otra cosa, la historia transcurre durante el período de la Presidencia de Pedro Aguirre Cerda, que fue una corta época de justicia social y, por lo tanto, de esperanzas. Eso es lo que se llama ser reportero de la vida: juntar la historia de Ramón Neira con la suerte de mucha gente. En realidad, puedes verlo recorriendo la mayor parte de mis libros, no invento mis temas, sólo los recojo, hago de ellos un reportaje en el sentido esencial. Sí, no tengo mucha imaginación.

F.A.L. ¿La muerte es un temor para ti o llega a ser un reflejo de la vida?

C.D. Creo que es sólo un misterio. Como a todo misterio, un hombre le tiene miedo a esa altura o esa profundidad. Cuántas veces he pensado ¿qué pasaría si el tren o el avión para aquí para siempre? Hablando de Fausto, se vende para morir. A mí no me importaría morir. ¿Cuántas veces me pregunté esa posibilidad en Chile, donde la muerte tiene ahora una sucursal y un gran concesionario? ¿Cuántas veces, después de que mi hijo menor estuvo preso y fue torturado, después de que mi hijo mayor tuvo que salir rápidamente del país con su novia porque tal vez la policía andaba detrás de él? ¿Tú crees que muchas veces no me enfrenté a la posibilidad de que esta noche me vinieran a echar abajo la puerta y me tomaran preso? Sería muy fácil y económico torturarme a mí, porque soy débil de cuerpo. Muchas veces me hice ese cuestionario rápido, sin apuntes, si me cogen, si me torturan, si me matan. No sé, realmente, no creo ser un héroe, pero creo que habría enfrentado con cierta dignidad a la muerte, sí, habría ingresado peinado por lo menos al otro mundo. Entonces, escribir sobre la muerte, o desde la muerte es como un medio, a mí se me ocurre, de neutralizarla, de exorcizarla, de darle un plazo porque ahora estoy ocupado.

F.A.L. ¿Muchas veces la muerte aparece como una llamadora o diosa en tus novelas?

C.D. Sí, entonces, de allí que ocurre en mí ese afán desde hace mucho tiempo y que más se ha cristalizado y más se ha profundizado en los últimos años. Ahora yo gozo del aliento de ser un escritor místico, como Kierkegaard lo era, por ejemplo. El Maestro Eckhart, Unamuno, a quien mucho he leído y no quiero leer más; Dostoyevski mismo es un místico. Acuérdate de la leyenda del gran inquisidor y su feroz temor a la muerte, pero es un temor por la muerte metafísica. Es decir, a mí no me importa la muerte física sino la muerte del alma, porque el cuerpo se demora poco en morirse. ¿Pero, cuándo se muere el alma?, ése es el problema. La idea de la muerte emplea la idea de la vida realmente.

F.A.L. ¿Tú sientes que hay algo más allá de la muerte? ¿Crees en la nada?

C.D. Estoy lleno de dudas, oye, y no tengo sucursal en el otro mundo ni corresponsal tampoco. Dudo que un científico absolutamente materialista, marxista así, enfrentándose a su soledad total, pueda resolverlo. No creo que cualquier persona normalmente dotada de buena salud corporal y espiritual, que se enfrente a la pregunta, ¿Crees que hay algo después de la muerte?, la pueda contestar. No sé qué contestarían si son honrados, porque yo francamente te confieso que no tengo idea. Tengo mis dudas y esas alimentan mi temor a la muerte, pero un temor, oye a que me arranquen las uñas vivo los gorilas de Chile. Un miedo de que violen a mis nietas, que violen a mis hermanas, que hagan violar a una chica de la cual soy padrino de bodas por los perros policiales del ejército, como acostumbran Pinochet y sus demás asesinos. Es mucho temor, mucho más limpio y más trascendental, más permanente. Es decir, lo acepto como terror y como tema y en el libro que voy a comenzar a escribir en cuanto te vayas, creo que voy a tornar a la muerte, es decir a la vida, tal vez a través de un tema bíblico. Tengo que propagar esa sangre nuestra a través de la tinta de la imprenta, o tratar de hacerlo, pero lo que a mí me preocupa es no tanto la muerte en sí, sino lo que está al otro lado, más allá del límite. □



# ARRAU EN EL DISCO

□ JUAN ORREGO SALAS

El que Claudio Arrau haya, en los últimos años, dedicado una parte substancial de sus esfuerzos y tiempo a grabar el vasto repertorio en que su carrera se ha apoyado, constituye no sólo un regalo de la más elevada categoría artística sino que también un aporte necesario a la preservación de las interpretaciones de uno de los más grandes pianistas de este siglo. No sólo los nombres gigantes de la música como los de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms y Debussy han comenzado a incrementar el catálogo de grabaciones realizadas por este soberbio artista chileno, sino que colecciones orientadas a reunir la obra pianística completa de éstos y otros compositores. Ejemplos conducentes a este fin son los álbumes que contienen las treinta y dos *Sonatas* de Beethoven, sus cinco *Conciertos* para piano y orquesta, sus *Variaciones opus 32 y 34* y las *Variaciones y fuga op. 35*, sobre un tema de la *Eroica*, como también aquéllos dedicados a los *Preludios*, *Nocturnos*, *Baladas*, *Valses*, y obras para piano y orquesta de Chopin grabados por el sello Philips, sus *Estudios* por Angel y los *Imprompti* y *Scherzi* por Decca. Una función similar cumplen las grabaciones de los *Sonetos de Petrarca*, los *Estudios Trascendentales* y *Estudios de Concierto*, la *Sonata en si menor* y las *Paráfrasis sobre óperas de Verdi* de Liszt, o las *Baladas*, *Variaciones sobre un tema de Haendel*, los dos libros de *Variaciones sobre un tema de Paganini*, la *Sonata en fa sostenido* o los *Conciertos* para piano y orquesta de Brahms, y también las de una apreciable cantidad de obras pianísticas de Schumann, o sus más recientes discos dedicados a Schubert o al primer cuaderno de *Preludios* de Debussy.

Enumerar en detalle cada uno de estos aportes llevaría a sobrepasar los límites de extensión reservados a este comentario. Basten los títulos ofrecidos para apreciar las proporciones gigantescas de la tarea en que está empeñado este insigne artista, la que no está confinada ni a los compositores nombrados ni sólo a los géneros en que el piano desempeña un rol protagónico. Sirvan como demostración de ello sus excelentes grabaciones del *Concierto No. 1* en si bemol de Tchaikowsky realizada con la Orquesta Sinfónica de Boston y Colin Davis, de los conciertos de Schumann y Grieg con la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam y Dohnanyi o de la *Sonatas* para piano y violín de Beethoven hechas con Arthur Grumiaux.

El factor cantidad en la parte del proyecto que ya ha cumplido como en la que tiene por delante, es de por sí revelador de la capacidad de Claudio Arrau, pero por encima de ello debemos considerar la profundidad, consistencia y perfección con que lo está abordando. Son frutos, sin duda éstos, de su genio, de su espíritu tenaz, de la amplitud de miras con que siempre ha abordado su tarea y de una experiencia artística cuyo trazo, si lo hacemos remontarse a su primera actuación pública en Santiago de Chile en 1908 — cuando el pianista tenía cinco años — sobrepasa ya los setenta, en una vida que se acerca a los ochenta.

Un crítico alemán describió a Arrau como a “uno de los últimos entre los grandes pianistas románticos, si no el último y el más grande”. Si bien tal juicio revela una justa apreciación de un temperamento como el suyo, en que lo subjetivo, lo remoto y lo ilimitado parecen ser medular a los impulsos que rigen sus interpretaciones, por otro, describe sólo en parte — aunque importante — su personalidad. Arrau es también un disciplinado estudioso, un observador incansable, un profesional que está constantemente relacionando la obra musical que aborda con las circunstancias históricas y sociales que la motivaron, con la literatura y plástica de su época. Sabemos también que es un lector incansable y un ser a quien le inquietan profundamente las realidades del mundo en que vive. Todo esto genera en él una visión muy objetiva de la materia artística, en que la tradicional antítesis de lo clásico — romántico juega un papel relativo. Es más fundamental para él la continuidad que existe en el tránsito entre las dos estéticas que el contraste entre éstas. Los ciclos de “ethos” y “pathos” que Curt Sachs observó en constante alternancia en la historia de la música y otras artes, parecen hacerse presentes simultáneamente en la personalidad de Arrau como fuerzas generadoras de sus impulsos emo-

tivos y también reguladoras de éstos. Es esto probablemente lo que le permite una visión de la obra de arte siempre consecuente con el cuerpo y espíritu de ésta. Es interesante observar que cuando Arrau nos sorprende con algún recurso que se aparta de la imagen que podamos tener de una obra a través de otras interpretaciones, éste no sólo parece intensificar en forma inaudita la expresividad de la obra, sino que resulta ser parte de las intenciones del compositor, evidentes en el texto mismo de su creación. Por razones que sería largo de analizar aquí, puede haberse descuidado el acentuar tales características, estableciendo con ello una tradición, un modelo interpretativo, que sólo puede corregirse cuando media una observación cuidadosa, una traducción inteligente al sonido del manuscrito en notación musical. Esto ha llevado a Arrau muchas veces a consultar los textos originales. Resultado de ello son sus nuevas versiones impresas de las treinta y dos Sonatas de Beethoven (New Urtext Edition; C. F. Peters, New York).

Un revelador ejemplo de este re-encuentro con la verdadera imagen de una obra o llamémoslo de revisión de las convenciones establecidas, es el caso, entre otros, del *Preludio en la bemol mayor*, número diecisiete en la serie de 24 Preludios del opus 18 de Chopin. La grabación de Arrau nos sorprende, hacia el final de éste, con sus penetrantes acentuaciones de una nota grave, un la bemol repetido, que con su intensidad invade el espectro sonoro hasta el punto de relegar a un plano subsidiario la melodía que hasta el momento había dominado su desarrollo. Este efecto que muy pocos intérpretes han subrayado, por lo menos confiéndole los perfiles e intensidad con que Arrau lo aborda, está claramente establecido en la música misma con la indicación de tocar "pianissimo, sotto voce" (suavísimo, a media voz) todo menos la nota grave que en sus insistentes repeticiones cada dos compases aparece con indicaciones de "sforzandi" (acentos) asignados sólo a ella.

Casos como éstos podrían citarse con frecuencia en las grabaciones que Arrau ha realizado en los últimos años, resultado de una profunda y cuidadosa revisión de muchas convenciones que con el correr de los años han invadido, entre otras, las órbitas de los matices, de la fraseología, de las velocidades, con frecuencia torciendo el espíritu de las obras.

Pero tal vez lo más extraordinario y atrayente en las grabaciones de Arrau, especialmente en las que han ido apareciendo en el sello Philips últimamente, es la riqueza de su sonido dentro de un espectro de desusada amplitud, como también la elocuencia expresiva con que el pianista aborda cada obra, o ciclo de éstas, manteniéndolas dentro del marco estilístico, proporciones sonoras y límites dramáticos que les corresponden. En los *Nocturnos* de Chopin se retrotrae el pianista a las proporciones de intimidad, realizando sus perfiles poéticos y el lirismo que coloca estas obras en un plano muy cercano al del "lied" romántico que les es consubstancial.

En los *Preludios* explora la vasta y rica fantasía cho-

piniana, vibra en maravillosa sincronización con el carácter introspectivo y el impulso improvisatorio de Chopin, que lo llevó al umbral mismo del Impresionismo, anticipando muchos elementos en que Debussy iba a apoyar sus primeras aventuras creativas. En las interpretaciones de Arrau este tránsito se hace presente con una elocuencia que muy escasos pianistas han logrado.

No es de sorprender, entonces, el que Arrau junto con abordar el repertorio clásico y romántico con tanta autoridad, sea simultáneamente un intérprete soberbio de Debussy y Ravel, como también de Albéniz y Granados. El tránsito hacia esta órbita estética lo hace a través de Liszt, de cuya música Arrau ha sido reconocido por más de medio siglo como uno de sus más connotados intérpretes.

A pesar de la demanda virtuosística y hasta a veces grandilocuencia que refleja la obra de Liszt, la que Arrau ha dominado como pocos, hay en ésta recursos armónicos y modulaciones que anticipan los elementos en que Debussy apoya su rica paleta de colores y la poesía de su música.

En el disco dedicado al primero de los dos libros de *Preludios*, escritos por Debussy entre 1909 y 1911, Arrau penetra en el Impresionismo francés con una visión general de tanta amplitud, tan minuciosa en el realce de los comprimidos detalles armónicos, melódicos y rítmicos que, junto al timbre, transfieren al mundo de los sonidos la esencia de una estética que en el mundo pictórico de Claude Monet y otros se apoya en el manejo del color y de los claro-oscuros. Al abordar a Brahms, el énfasis lo pone Arrau en realizar una posición no cabalmente comprometida con el clasicismo, como es la de este compositor. Aunque la plenitud y densidad de sus estructuras y el calor emotivo de su música hablan este lenguaje, por otra parte, su preocupación por la forma, por derivar de ésta los materiales básicos de sus obras, lo hace partícipe del ideal clásico.

Con una precisión raras veces igualada, Arrau realiza esto en sus interpretaciones de las *Variaciones sobre un tema de Haendel* (1861) y de las *Variaciones sobre un tema de Paganini* (1863), género — el de la variación —, que confirma plenamente las inclinaciones clasicistas de Brahms, pero que también se hacen presentes en la *Sonata en Fa menor* (1853), otra obra menos atrayente que las anteriores quizás, pero de la que también el pianista chileno ha dejado una soberbia grabación.

Es de esperar entonces, que el ritmo con que ha estado grabando últimamente se mantenga y que el disco o la "cassette", dos medios en que pueden obtenerse los resultados de esta labor, nos vayan trayendo paulatinamente los ejemplos que faltan en las colecciones de obras completas en que el pianista está empeñado, repongan también algunos títulos que se han agotado, como las magníficas *Variaciones opus 120, sobre un tema de Diabelli* de Beethoven, y nos premien con interpretaciones que penetren en las décadas más recientes de nuestro siglo. □



# PATRICIO MANNS

## ME APODERO DE UD. DE ESPEJO A SUEÑO

*Imagino que ya sabe quién soy.  
Imagino que ya sabe que le acontezco, habiendo  
destituido sin ninguna ceremonia particular,  
el barro de*

*los pies de sus  
húmedos semidiosecillos  
en la arteria capital de los pantanos idolátricos.*

*Alejandra : ¿ por qué ?*

*Así como la mar se cae al  
hombre y se ahoga en él, y se cae  
la cuerva hacia y en torno del cuervo  
para rodearlo de plumas, enredarlo de carnes  
y de huesos, ahorcarlo en duro esfínter  
hasta terminar fecundándose vallejamente  
a sí misma, tal yo la apialé  
a mi puerta en movimiento uniformemente acelerado,  
a mi casa caracola, enigmática y rodante,  
y así me convirtió Ud. a la secta  
de su orgánico ébano parcial.*

*Alejandra : ¿ por qué no ?*

*Era cuestión de andar en curva recta,  
de vigilarlo todo con los ojos cerrados,  
de considerar los adelantes cáusticos,  
los lados equiláteros,  
los atrases rústicos restringiéndose  
en la sopa caudal del tiempo muerto,  
para encontrar el humus de sus sandalias  
retroactivas, y sentarme a comer en el  
dintel de la puerta de esa casa donde  
Ud. estaba, con una manzana debajo de la gorra  
y una gorra aplastando la pirámide.*

*Alejandra, le dije : ¿ Por qué  
no construimos ?*

*Y pues, sintiendo el olor de mis mordiscos que  
tarareaban en la fruta, Ud. salió y me puso  
encima, para amedrentarme,  
su par de almendras que indagaban mucho,  
su cabello retinto como noche fueguina,  
su ronco argentinazgo, su frente  
recontrasudamericana, pero debajo de ella,  
una boca riendo sin remilgos, y más  
abajo, aún, el manjar succulento de su cuerpo  
entretanto ataviado hasta el pescuezo (pues llovía),  
ordenando sus próximas premuras  
y la estirpe convicta de su cálido  
modo de programar el vamos.*

*Alejandra, insistí lluvioso :*

*¿ Por qué no construimos una ?*

*Después, ha continuado promulgándose el asunto  
tribal, las lecturas congénitas, la ansiedad  
sindrómica, el robusto muérdago totalitario,  
la garantía atávica del fauno episcopal, la aventura  
gozosa que humedece las articulaciones  
de la vida, la vida manzanaria, los atuendos  
del alma, el contagio, la sed, la desnudez.*

*Más hondo,*

*la gana tremebunda de coger el martillo  
y clavetear con besos la madera contrita,  
y coger el serrucho y trozar los espasmos  
en las vigas álgidas, y la escopla turbulenta y pulir  
el juramento en su estertor, su cartilago nupcial,  
los resabios morales de la copulación, y también  
la vandálica escofina a partir de la cual  
el aserrín aflora de la piel.*

*Y, en fin, cada  
herramienta, cada esfuerzo tenaz, cada  
reiteración de movimientos en — por ejemplo —  
un Cro-Magnon matando su oso cotidiano,  
un Neanderthal modelando sus hijos, su bufido  
enciclopédico, su alimento, su estructura,  
su lanza, su desvelo, su calzado,  
su mamouth, su escondrijo, su asentarse  
amenazando hierático un crepúsculo  
con el fémur del enemigo  
muerto.*

*Y nosotros amándonos ya y desnudos  
todavía en el zaguán periférico de París,  
cromagnoneando, neanderthaleando,  
sin techo ni cornisa ni escalera ni avión  
ni balastrada ni cama ni desván ni escopeta  
ni tanque ni sillón ni portón ni lámpara ni hamaca  
ni vitral ni sendero ni rosa ni bazooka  
ni excusado.*

*Me apodero de Ud. de espejo y sueño.*

*Alejandra : puesto que lloverá episódico  
otro invierno,*

*¿ por qué*

*no*

*construimos*

*una*

*casa ?*

# EDUARDO CARRASCO

## ABSURDO

*Sin fondo  
como en un mar el tiempo  
pasa,  
Mi vida buscando territorio  
atando cabos  
uniendo  
sobre nada,  
Y yo muriendo  
huellas,  
pasos perdidos  
para nadie.*

## TECNICA

*Cae la lluvia,  
El hombre inventa el paraguas,  
Bajo el paraguas  
el hombre sonríe  
porque creé haber dominado la lluvia.  
Pero la lluvia  
sigue cayendo  
sobre el paraguas.*

## NERUDA

*Otros cruzaron el mar  
de parte a parte  
y no lo vieron.  
Descubrieron continentes,  
países azules, islas bienaventuradas,  
pero jamás se encontraron frente a frente  
con el mar - aviloso.  
Sólo tú te paraste en una roca cualquiera  
y en posición entera  
lanzaste tu mirada silenciosa  
hacia la arquitectura de las olas.  
Allá,  
detrás del verde,  
más allá del puñal del arrecife  
alzaste tu palabra a lo invisible  
y nos dejaste un signo como el viento  
hacia la historia eterna de las aguas.*

## INDIGNACION

*El transistor no alcanza la penumbra,  
ni la muralla de concreto  
el borde de la noche,  
ni el abismo  
la partícula inmarcesible  
hace poco de nuevo dominante.  
Pura luz es la ley  
continúa claridad aletargante  
para lectores de periódicos  
o diseñadores de la fantasía principal.  
Nada de sueños.  
Nada de interrogaciones sobre el tiempo.  
- ! Sigamos construyendo pedestales!  
- pronuncian los más sabios  
- ! Sigamos la consigna del cimientó!  
- y uno tras otro su clavel rojo  
en el hueco prescrito de la muerte.  
Yo me elevo hacia el palo de mesana  
pongo mi mano sobre la frente  
para protegerme del descubrimiento  
y grito con todas mis fuerzas:  
! Perro a la vista !*

## ESPERA

*Desde el 11 de setiembre  
de 1973  
estoy parado  
en la esquina de Saint-Michel  
con Saint-Germain  
esperando que pase la Pila - Cementerio.*

## PROPOSICION

*Propongo que Pinochet renuncie.  
Es simple :  
Basta que firme este papel  
y envíe una copia certificada  
a la oficina de la UP en el exterior.  
i Nosotros nos encargaremos  
de avisarle a los demás !*



# DESIDERIO ARENAS

## RETRATO VERTICAL DE LA VIOLENCIA

*Miedo es aquel espacio exacto  
que separa dos cuerpos que se abrazan,  
porque después será el vestirse de prisa,  
el observar sus siluetas a contraluz  
y darse tal vez cita para el día siguiente,  
para el mes siguiente, para reencontrarse  
en un orgasmo efímero  
después del cual no quedará nada,  
sino un silencio vagamente indecente.  
El silencio es la prehistoria de la música.  
Es preciso inventar un lenguaje nuevo  
sin palabras, sin sintaxis, sin diálogo;  
un lenguaje del cual estén proscritas  
todas las expresiones que pretenden  
hacer del hombre un animal social.  
Es preciso inventar el esperanto  
de la soledad  
y renunciar de una vez por todas  
a la pretensión  
de asimilarnos a una maquinaria anónima  
sometida a la aceleración constante  
de la masa en el vacío  
y que desaparecería si llegara a alcanzar  
la velocidad de la luz.  
Es preciso inventar una dialéctica  
concebida en tonalidad de Re Mayor:  
al alto interés del Estado  
opongamos el aun más alto interés  
del individuo;  
a la metodología ciega  
opongamos la mitología griega  
con sus dioses caprichosos y disidentes  
que solían ser más humanos  
que los mismos hombres.  
¡ De los ismos,  
rescatemos sólo los abismos!  
Una definición estrictamente enciclopédica  
afirma que el hombre es un animal razonable,  
pero la ciudadana Razón es, hoy día,  
una prostituta vieja,  
con los labios demasiado pintados,  
con las piernas demasiado fatigadas  
de tanto abrirlas a diestra y siniestra  
y con quien ya nadie sube a un hotel  
por temor a contagiarse con su sífilis.*

*Antiguamente,  
los artistas tenían la costumbre de morir  
tuberculosos, hambreados o,  
simplemente,  
alcohólicos.  
She loves you, Yes:  
el 8 de diciembre de 1980, en New York,  
una P 38 vomitó su pánico  
contra el cuerpo de John Lennon.  
¿Y por qué no, después de todo?  
Los apóstoles de la paz  
son perfectamente anacrónicos  
con sus túnicas blancas y sus sofismas bíblicos  
dentro de un siglo que es rojo y negro  
por sus cuatro costados cardinales.  
Rojo, como las manchas de vino  
destiladas sobre las partituras de Beethoven;  
negro, como los cuervos que sobrevolaban  
las muertes innumerables de Vincent van Gogh.  
No es la pincelada la que define el estilo,  
como no basta un pañuelo rojo  
para hacer la revolución.*

*Los antiguos gritos de combate  
son ahora consignas reaccionarias:  
Jesús no leyó jamás El Capital  
y Marx murió el 27 de mayo de 1871,  
en las barricadas de París,  
junto con todos esos locos hermosos  
que pretendían tomar el cielo por asalto,  
mientras entonaban Le Temps des Cerises.  
El Che Guevara tenía los ojos abiertos,  
pero ésa fue una ilusión que duró  
apenas lo justo,  
es decir, lo que tenía que durar.*

*Dulce mía, pasión nefasta:  
ruega por nosotros, los reptiles,  
los que nunca nos atrevimos a alzar el vuelo  
porque era mucho más fácil,  
porque era menos comprometedor  
desplazarse a ras de tierra,  
¡Dédalo era un terrorista!*

*She loves you, Yes.  
El amor es una aberración de los sentidos,  
de mal gusto y ligeramente obscena.  
Te he amado durante diez minutos, sí,  
porque diez minutos es una vida completa  
con su nacimiento, con su muerte, sí,  
con sus multitudes, sí, con su raza histórica  
y con su risa histérica, sí, siempre sí,  
hermana mía, madre, amante mía violencia, sí,  
hasta que todo se vuelva vago e indescifrable  
como el fin del mundo,*

*sí.*

# REVISTAS

HOY Y AQUÍ, Estocolmo, Suecia. Números 1/2/3 y 4. 1980/81. El título demuestra o trata de demostrar, tiempo y residencia, fecha y lugar. En otras palabras, los responsables de la publicación: Ana María Beaulieu, Leonardo Lobos, Edgardo Mardones y J. Carlos Piñeyro - quieren decir cuando y donde. Formato original de 11 x 31 centímetros, alargado, papeles de diversos colores, cambiando de número en número. Lo mismo la tinta. Más novedoso diagrama en cada página y profusión de ilustraciones, algunas de las cuales con diferente color al de los textos, sirven de fondo al material tipográfico. El contenido también es variado y se centraliza en dos aspectos. Trabajos nuevos de autores jóvenes y textos viejos de autores inesperados. La selección de estos últimos, da la impresión que se ha hecho a base de las lecturas que han impresionado a los editores que carentes de egoísmo desean que otros también - los jóvenes - los conozcan. Cernuda, Nadeau, Paz son algunos de los reproducidos. De los nuevos, entre otros, Edgardo Mardones, Sergio Infante, Julio Fernández Baraibar, Adrián Santini, Carlos Piñeyro, Ariel Fontes alternan la poesía y el cuento. Un término medio de la edad, de acuerdo con las fichas, da 30 años que sin duda los están aprovechando. No sólo son chilenos los colaboradores; como sucede en todas partes, el exilio agrupa a los hispanoamericanos. Dirección: Ana María Beaulieu, Storholmsbackarna 88, 4 tr. 12743 Skarholmen, Suecia. Ana María es a la vez la responsable de la diagramación y diseño gráfico, por lo cual merece felicitaciones.

ARAUCARIA DE CHILE, Madrid, España. Números 13 y 14. 1981. Sin interrupciones continúa saliendo desde enero de 1979. Este es por lo tanto su cuarto año. En poesía aparte del argentino César Fernández Moreno, se ha dado preferencia a autores jóvenes como Barrientos, Bolaño, Campos, Hahn, Millán, Nómez, Rubio y Cecilia Vicuña. En narrativa hay textos de Juan Godoy recientemente fallecido - miembros del antiguo grupo de 'Los Angurrientos' - con un irónico 'Vagón de Queda' y un fragmento de Helena Araujo, colombiana, titulado 'Carta Abierta'. Variedad en la crítica de libros notas de lectura y crónica. De Raúl Mercado se incluye una entrevista con Juvencio Valle, valiosa por las declaraciones de actualidad y por el anecdotario del pasado. La mayor cantidad de páginas por supuesto está dedicada al ensayo y a temas recientes, bajo los acápites de Cartas de Chile, Exámenes, Nuestro Tiempo, Tribuna, Coloquios, etc. Es lógico. Sus directores han orientado la publicación en ese sentido con acierto. La cantidad de páginas de la revista - más de 200 - permite incluir estos trabajos con facilidad. Las portadas son de Mario Toral y Juan Bernal Ponce. Los responsables: Volodia Teitelboim, director; Carlos Orellana, secretario de redacción. Como información complementaria agregamos que cada cuatro números se incluye un Índice General sumamente necesario para facilitar las consultas de los estudiosos. Dirección: ver el aviso correspondiente en esta edición.

AMERICA JOVEN, Rotterdam, Holanda. Número 12. 1981. El subtítulo dice 'revista cultural e informativa.' Una nota: 'Este intento de revista fue fundado por los jóvenes socialistas chilenos que viven en Holanda y continúa 'emitiéndose' gracias al esfuerzo de los compañeros del exilio latinoamericano.' También al igual que 'Hoy y Aquí' reproducen a autores consagrados: Juan Rulfo. Las colaboraciones principales son el relato y el poema. Los autores: Mariano Maturana, Alvaro Cuadra, Ricardo Cuadro, Alberto Cabrera Figueroa, Juan Heinsohn, Leonardo Gutiérrez y Manuel Ortega. La diferencia con la revista sueca es el sentido del humor a gotas. Algunas muestras: el marco que encierra el sumario, termina precisamente en una gota más un flecha señalándola y la siguiente lectura: 'gota que colmará el vaso'. Entre una página y otra, 'se prohíbe sentir a la patria lejos, la patria somos nosotros', 'apague la t.v. y encienda un libro', 'Prohibido sentirse solo', 'se decreta el estado de unidad total.' Sin duda un poco de sana ironía y humor negro, mezclados, para espantar la tensión.

Sesenta y cuatro páginas escritas a máquina en tamaño medio-carta para dejarlas listas para la prensa off-set es un esfuerzo físico que hay que valorar. El humor que mencionamos está alternado con la seriedad de los trabajos. Los puntos de vista están fijados en el editorial. Escuchemos: 'Con nuestro trabajo vamos a pérdida si hablamos de plata, pero si hablamos de poesía, de vivir con valentía el exilio, defendiendo nuestra cultura y nuestros anhelos de cambiar el destino de nuestro continente oprimido, parece que algo ganamos, y con ello casi nos conformamos....' Dirección: Wijnhaven 23, 3011 WH Rotterdam. Holanda.

DOS MUNDOS, Viena, Austria. Número 1. 1980. Con algunas páginas en alemán y la mayoría en castellano, esta revista está destinada a la vinculación de América Latina con el país en que se publica. Son 40 páginas con un contenido que varía entre el comentario cultural y los sucesos políticos de los diversos países de hispanoamérica. Sobre el Diálogo Norte-Sur se incluye 'Las Esperanzas de Willy Brandt'. Da la impresión que está destinada a un público lector austríaco para interesarlo en los problemas de nuestro continente. En nuestro poder tenemos el primer número de nov./dic., de 1980. Tenemos entendido que continúa publicándose durante el presente año. Dirección: Postfach 116, 1033 Viena. Austria.

LIMITE SUR, México D.F., México. Números 1/2 y 3. 1981. Publicación de 70 páginas dirigida por Hugo Vigorena, Embajador de Chile en México durante el gobierno de la UP. Tiene un epígrafe que dice: 'Desde el Río Bravo hasta la Patagonia'. Casi todo su material con gran profusión de informaciones gráficas, está destinado a informar, comentar e impulsar la lucha de América Latina por su liberación. No se da preferencia a país en particular. El contenido de sus páginas está determinado por los acontecimientos de actualidad inmediata. Para apreciar su punto de vista mencionamos la importancia dada al triunfo de Mitterrand. Se dan algunas informaciones sobre actividades culturales. Dirección: Apartado Postal 12- 1169, México 12 DF., México.

CONVERGENCIA, México D.F., México. Número 1, 1981. El subtítulo dice 'Revista del socialismo chileno y latinoamericano'. La principal particularidad de esta publicación es que está orientada hacia la unificación de los diferentes sectores del PS. Se autodefine como 'órgano de expresión, debate y acercamiento de todas las corrientes socialistas que mantienen su identidad histórica con el Partido'. Una declaración por la unidad del PS., está firmada por militantes residentes en México, de todas las tendencias. Con amplitud se da cuenta de la formación y actividades del 'Centro de Estudios Socialistas Eugenio Gonzalez'. Gran parte de su contenido gira en torno a los principios enunciados. En el aspecto cultural señalamos un trabajo de Belarmino Elgueta sobre 'La pasión creadora de Julio César Jobet' y 'Cultura y Dependencia, conversación con José Luis Balcárcel' presentado por Rosario Guerra profesora de la UNAM. Dirección: Casa de Chile en México, Avenida de la Universidad 1134, Colonia del Valle, México DF. 12, México.

INFORMATIVO CULTURAL, Lund, Suecia. Números 1/3. 1981. Este boletín es impreso por el Secretariado Exterior del PS, Secretaría de Cultura. 44 páginas. En su presentación señala 'la preocupación por ubicar correctamente el rol de los artistas e intelectuales en la lucha por los cambios sociales'. Los colaboradores no son exclusivamente chilenos. Se reproducen trabajos de los uruguayos Benedetti y Galeano y del español Sánchez Vásquez. Se proporciona una lista de 65 films relacionados con Chile realizados en el exterior, comprendiendo el período 1976/1979. En el número siguiente se informa de los trabajos cinematográficos realizados dentro del país.

No solamente se informa de la actividad cultural en todos sus aspectos sino que se reproducen las portadas, los anuncios de las actividades teatrales, cinematográficas, literarias, etc. Nos llama la atención el artículo de 'Teoría, desde Chile'. Una de las contra-portadas cita del poeta Héctor Barreto asesinado por los nazis criollos en tiempos de la formación del Frente Popular, 'El color de la sangre no se olvida', Dirección: Enrique Norambuena, Uardavagen C: 17, 223 71 - Lund, Suecia.



**A NUESTRO SUBSCRIPTORES:**

Rogamos avisarnos oportunamente los cambios en la dirección postal.

También renovar sus suscripciones con anticipación.

**EDICIONES CORDILLERA**

Ottawa Chilean Association  
P.O.Box 4376 Station E.  
Ottawa, Ontario, Canadá.

Las Malas Juntas de Leandro Urbina.  
Teoría del Circo Pobre de Hernán Castellano.  
El Evasionista / The Escape Artist, de Jorge Etcheverry  
Historia del Reino Vigilado / Stories of a Guarded  
Kingdom de Naín Nómez.

# 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

**SUSCRIPCIONES**

**INDIVIDUALES:**

1 AÑO \$ 12  
2 AÑOS \$ 21  
3 AÑOS \$ 30

**INSTITUCIONES:**

1 AÑO \$ 18  
2 AÑOS \$ 34  
3 AÑOS \$ 48

P. O. Box 3013  
Hollywood, CA. 90028  
U.S.A.

# CHILE - AMERICA

Revista del  
Centro de Estudios y Documentación

Dirección:  
Via di Torre Argentina 18/3  
00186 Roma - Italia

Suscripción por	seis ejemplares dobles	US\$ 24.-
Suscripción por	tres ejemplares dobles	US\$ 12.-
Ejemplares atrasados	(fuera de Italia)	US\$ 6.-

# 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 suscripción anual.  
Individuales \$ 19  
Instituciones \$ 25

En los EE.UU.

Araucaria- Chile Democrático  
777 United Nations Plaza  
8th. floor  
New York, N.Y. 10017

## Carta del Editor :

Nuevamente agradecemos la numerosa correspondencia relacionada con la tarea en que estamos empeñados. Es nuestra contribución a la lucha en contra de la tiranía y al mismo tiempo demostrar que culturalmente subsistimos, expresándonos como pueblo desde la resistencia. El editorial reafirma este punto de vista, y llama a la unidad.

Del *Congreso de Literatura Chilena* realizado en esta ciudad el año pasado, continuamos publicando los trabajos leídos en dicho evento. Estos son : *Las Claves del Exilio Interno en ' Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido '*, de Teresa Cajiao-Salas, de la Universidad del Estado de Nueva York, sede de Buffalo y *Destierro y Autodestierro en la Literatura Hispanoamericana* de nuestro compañero en esta revista, Guillermo Araya, de la Universidad de Amsterdam, en Holanda. Con estos dos trabajos, como también con los anteriores que hemos publicado de dicho Congreso, se reafirma el punto de vista relacionado con el quehacer cultural de un pueblo en lucha. José Correa Camiruaga, también en el género de ensayo, en *Evolución del Militarismo en Hispanoamérica* nos entrega la visión de los uniformados en el poder y de cómo han sido tratados en la literatura.

Del libro inédito *Tiempo de hablar* de Gonzalo Drago, publicamos el cuento *Sólo un charco de sangre*. Drago tiene inéditos tres novelas y otros tantos volúmenes de cuentos. El cuento *Siete puñales* obtuvo el Premio de la revista *Plural* de México entre más de doscientos trabajos llegados de toda América Latina. Perteneció al volumen inédito *Piano-Bar de Solitarios*, último volumen de narraciones de Poli Délano. Esta es la tercera vez que Délano obtiene recompensa similar en el país en que reside. Fernando Alegría actualmente trabaja una novela basada en la participación de los chilenos en California en el siglo pasado. De este libro publicamos el capítulo *¿Qué dice mi nana?* en el cual el personaje principal es nada menos que Vicente Pérez Rosales, mencionado aquí como el Decano, nominación que el mismo don Vicente se otorgó por ser el de más edad del grupo de jóvenes expedicionarios durante la época de la fiebre del oro. El título del capítulo tiene su base en el nombre de la barca utilizada en esa oportunidad en dirección a *los placeres*.

De Francisco Lomelí — profesor de la Universidad de California en Santa Bárbara — publicamos sus *Encuentros con Carlos Droguett*. Lomelí conoce ampliamente la obra del escritor ya que sus trabajos de graduación para bachillerato, maestría y doctorado versaron sobre la obra del novelista y nos da partes de sus largas entrevistas. Al mismo tiempo, damos la lista de libros publicados por Droguett, en sus primeras ediciones. También una ficha biográfica mínima, ya que entre los lectores de nuestra revista se encuentran numerosos jóvenes que viven fuera del país y que en la fecha del golpe de estado eran niños.

Las últimas grabaciones del maestro Claudio Arrau son analizadas — con la erudición a que nos tiene acostumbrados — por el compositor Juan Orrego-Salas, actualmente y por largos años en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana.

En el género de poesía, esta vez damos preferencia a los trabajos de Patricio Manns, Eduardo Carrasco y Desiderio Arenas. Agrupamos a los tres ya que todos ellos son compositores e intérpretes de la Nueva Canción. La importancia de este género fue evaluada en el último *Congreso de Literatura Chilena*, realizado en Los Angeles, al incluir un panel especial sobre el tema en forma paralela a Ensayo, Poesía, Teatro, Narrativa, etc. El poema de Manns corresponde al libro *Sinfonía Genital* que va a ser publicado primeramente en francés. De él publicamos en el número 6, el poema *Cuando me acuerdo de mi país*, un verdadero acierto, tanto como canción del exilio como de protesta. También de Manns está próximo a salir un nuevo disco de larga duración, simultáneamente en Francia e Italia. Título : *Con la razón y la fuerza*. Eduardo Carrasco ha dirigido por muchos años al conjunto Quilapayún. Este último compositor e intérprete ha dedicado gran parte de su tiempo a la poesía en sí. A propósito del conjunto Quilapayún, acaba de aparecer una nueva grabación de este grupo titulada *Falta un golpe de otoño para abrir la ventana*. Manns reside actualmente en Suiza y Carrasco en Francia. De Desiderio Arenas, también con residencia en Europa, entregamos el poema *Retrato vertical de la violencia*. Arenas es conocido por sus trabajos como compositor en la nueva canción.

Terminamos esta etapa, comentando algunas revistas de las numerosas que se publican en los más diversos puntos del orbe.

Las ilustraciones pertenecen al pintor Mario Toral, miembro de nuestro Consejo Editorial, residente en Nueva York. Son 9. *Máscaras entre nubes amarillas* pertenece al Museo Window South de Menlo Park, California, una importante colección de arte latinoamericano. Toral recientemente expuso en el Museo de Arte Moderno en Ciudad de México ( 5 de abril — 7 de junio). Fernando Gamboa, Director del Museo, en la presentación del catálogo correspondiente nos dice que " *Mario Toral, el magnífico pintor chileno, inscrito en un figurativismo expresionista, es dueño de un excelente oficio y de colores ricos, jugosos e intensos. ¡ Cuánta sorpresa, va a causar esta exposición y — no dudamos — cuánto entusiasmo despertará !* " Por su parte Ronald Goodall, expresa : " *La actual misión de Toral es unir dos opuestos : las obsesivas imágenes de textura escultural con un tapiz de formas diversas y esa compleja interacción del pintor; o dos mundos, o bien desde afuera o bien desde espacios interiores. De una parte está el enclaustrante trazado, los separados elementos figurativos compuestos con sobria claridad, encerrados diseños de color que cimentan volúmenes en relieve, en un aislamiento totémico. Aquí hay signos de una poesía visual, la que exigiendo menos nociones hace que éstas sean precisadas con rigor y por lo mismo busquen inferencias, sin permitir racionalización posterior ni capítulos adicionales. El momento existencial es visualizado. De otra parte, el intento presente absorbiendo porciones del primero, es una expresión más diferenciada. Aquí hay límites flexibles, correspondencias ocultas, fuerzas tangenciales que han desplazado las otrora concentradas simetrías. Las pinceladas y las formas resultantes son multiplicadas y el dibujo pronostica un futuro que emerge. Menos está ligado a requerimientos exteriores, más viene de la expresión interior.* "

La xilografía de Andrés Bello ( en noviembre próximo se cumplen 200 años de su nacimiento ) en la contra-portada, igual que en número anterior, es de Carlos Hermosilla Alvarez.

EL EDITOR



# LITERATURA CHILENA

creación y crítica



*Andrés Bello.*

*(h. vol.)*

*Herzog*

ANDRES BELLO.  
Caracas, 29 de Noviembre de 1781.  
Xilografía de Carlos Hermosilla Alvarez.